

ATAS DO VII ENCONTRO ANUAL AIM

Editores

Ana Balona de Oliveira
Catarina Maia
Madalena Oliveira

AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

FICHA TÉCNICA

Título: Atas do VII Encontro Anual da AIM

Ed. Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia, Madalena Oliveira

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2017

Capa: atelierdalves.com

Paginação: Catarina Maia

ISBN: 978-989-98215-8-3

www.aim.org.pt

A COLORIZAÇÃO DE FILMES APÓS *BECKY SHARP*, DE ROBERT MAMOULIAN (1935)

Jaime Neves¹

Resumo: Se até 1935 a colorização de filmes se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador, despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (a preto e branco) e na procura de alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Como resumo das conclusões do processo de investigação encetado podemos concluir que colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação fílmica que germina na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Colorizar um filme na procura da reprodução exacta das cores captadas a preto e branco é pura utopia. Colorizar um filme não é só adulterá-lo, colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única.

Palavras-chave: preto e branco, colorização, restauro.

Contacto: jsoneves@yahoo.com

Quando falamos de colorização de filmes a preto e branco deveremos antes de mais contextualizar e distinguir dois períodos da história do cinema: o período de 1896 a 1935, anos em que o registo das imagens em movimento só poderia, por limitações de ordem técnica, ser feito a preto e branco, e o período de 1935 até à actualidade, onde registar a preto e branco passa a ser uma opção de cariz essencialmente estético. Até 1935 o cinema alcançava a cor exclusivamente por via de várias técnicas esteticamente fundamentadas, algumas engenhosas, que sumariamente assentavam numa posterior colorização manual da película previamente impressionada a preto e branco. No pós 1935, já com a possibilidade de um efectivo registo a cores (via *Technicolor*) e com o preto e branco a tornar-se

¹Professor Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto). Doutorado em “Ciência e Tecnologia das Artes”. Investigador no CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes. Fundador, Director e programador do “Black & White – Festival Internacional Audiovisual”.

Neves, Jaime. 2017. “A colorização de filmes após *Becky Sharp*, de Robert Mamoulian (1935)”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 129-138. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

numa verdadeira opção estética, a colorização quando se faz, faz-se maioritariamente contra a própria vontade do realizador que, dispondo da técnica colorida, conscientemente e a seu tempo optou por filmar a preto e branco.

A colorização no período pós 1935 surge pois, quase sempre, impulsionada pela ânsia da indústria cinematográfica em apresentar mais novidades, no caso, apresentar filmes que o público já conhecia na sua versão original, idealizada pelo seu criador, em versões colorizadas travestidas de novidade. Até aos dias de hoje esta questão da colorização de filmes a preto e branco (pós 1935) é uma questão fracturante que divide e apaixona realizadores, produtores, críticos, actores e demais agentes intervenientes na indústria do cinema.

A ambição de alcançar a cor não era exclusiva dos primórdios do cinema, já na fotografia haviam sido feitas inúmeras experiências de colorização. Aliás, a procura da cor no cinema é também, pode afirmar-se, uma consequência de práticas já experienciadas na fotografia e de uma coexistente problemática entre duas exigências, que o crítico de cinema italiano Cherchi Usai definiu como “tendência à abstracção e tendência à busca de semelhança com o mundo real” (Usai 2000, 95, tradução nossa). Tom Gunning, professor de História da Arte, Cinema e Media na Universidade de Chicago, defende por seu lado que a motivação para introduzir a cor no cinema se prende única e exclusivamente com questões relacionadas com o realismo:

“A motivação original para a adição de cores às imagens em movimento parece ter sido o realismo. Os espectadores de algumas das primeiras projecções experienciaram a falta de cores como falta de realismo, e a primeira exibição do Vitascópio incluía vários filmes coloridos à mão, o que indiciava uma preocupação de Edison com o elemento que faltava.” (Gunning 2014, tradução nossa)

Concordando em absoluto com Cherchi Usai e discordando com a redutora perspectiva de Tom Gunning que defende uma motivação única, constata-se que nestes primeiros anos do cinema, parece demasiado ambicioso e sobretudo, pouco rigoroso, generalizar, concluindo que a cor buscava unicamente uma semelhança com o mundo real, tais eram os diferentes processos e formas de colorização que não tinham sequer um código pré-estabelecido para o significado das cores. Georges Méliès, por exemplo, encontra na colorização uma ferramenta por excelência para a

criação de ambientes estranhos, bizarros e fantásticos. De qualquer forma, é razoável afirmar que por vezes as cores apresentavam sentidos visivelmente realistas, com o azul aplicado ao céu e o verde à vegetação. Outras vezes, o que se constata é que não é simples perceber as motivações na utilização de determinadas cores, em determinadas situações, dado o carácter muitas vezes altamente díspar da cor utilizada na película com a observada na vida real. A aparente ausência de um rígido critério na utilização das cores no processo de colorização apenas pode ser confrontada com uma, por vezes aparente, sintonia na utilização de determinadas cores que, com frequência, são associadas a determinadas situações, assim, em *O Cinema Como Arte*, Ralph Stephenson e Jean Debrix tentam fazer o diagnóstico da situação defendendo a existência de um reportório semântico para a utilização das cores dos tingimentos: “azul para cenas nocturnas, dias de verão e idílios amorosos; verde para locações em campos e mares; vermelho para cenas de incêndios e assassinatos; lilás para ambientações nocturnas e de agonia romântica, etc.” (Stephenson & Debrix 1969, 152). Nas primeiras décadas do cinema a procura de códigos fixos na utilização da cor no processo de colorização é uma tarefa que se apresenta infrutífera. “A chave é perceber que não havia um código fixo. Havia intertextualidade, sem dúvida, uma memória de cores de outros filmes, e esta é talvez uma direcção melhor para pesquisa do que tentar achar códigos fixos.” (Hertogs & Klerk 1996, 66, tradução nossa).

Logo após as primeiras experiências cinematográficas dos irmãos Lumière, de Thomas Alva Edison ou de Georges Méliès a introdução da cor nas imagens em movimento passou a ser algo ambicionado. Em 1895, *Anna Belle Serpentine Dance* foi o primeiro filme da história do cinema a ser colorido por Thomas Alva Edison. Os irmãos Lumière também experimentaram a colorização, ao que se crê, com a colorização manual de *The Serpentine Dance*. Também já no dobrar do século XX, George Méliès na sua busca incessante por um cinema espectáculo, haveria de colorizar vários filmes com destaque para aquele que poderá ser considerado o mais mediático *Le voyage dans la lune* (1902).

A colorização manual, por esta altura, consistia na aplicação manual de cor, *frame a frame*, utilizando minúsculos pincéis, lentes de aumento e estencéis. Cada cópia do filme tinha de ser pintada por um grupo de trabalhadores e cada um era responsável por aplicar uma cor na cópia toda. Estes processos, verdadeiramente morosos, tendiam a realçar os aspectos abstractos dos filmes, ajudando a criar atmosferas fantásticas e bidimensionais.

Em 1935, com a introdução do processo *Technicolor System 4* na rotação do filme *Becky Sharp* realizado por Rouben Mamoulian, o cinema atinge um novo patamar, ou se quisermos, liberta-se da imposição técnica e passa a poder contar com o contributo da cor no acto de fazer cinema. “O *Technicolor* pintou, para milhões de fãs, um novo mundo – o mundo como ele é, em todas as suas cores naturais.” (Basten 2005, 28, tradução nossa).

Como vimos, se até 1935 a colorização se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador (se ainda vivo), despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (na versão original a preto e branco) e procura alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Falar de colorização de filmes (a partir daqui sempre no contexto da produção pós-1935) é falar de Ted Turner um dos maiores entusiastas da colorização. Ted Turner, magnata norte-americano da indústria dos media, fundador do canal de televisão por cabo *CNN – Cable News Network* e sócio do grupo *Time Warner*, iniciou na década de 80 do século XX uma verdadeira caça aos clássicos filmes a preto e branco, colorizando de forma massiva uma grande maioria dos filmes por si detidos, procurando satisfazer a sua ânsia por maiores lucros a obter, sobretudo, na negociação de direitos de exibição em canais televisivos. Ted Turner começou por usar o seu canal de televisão, *TNT – Turner Network Television*, como chamariz e promoção dos filmes entretanto por si mandados colorizar. A sua afeição colorizadora só abrandou na década seguinte, nos anos 90, quando, devido aos altos custos envolvidos no processo de colorização, Ted Turner decidiu abandonar a missão de colorizar todo o seu portefólio de filmes a preto e branco.

Yankee Doodle Dandy filme musical e biográfico, realizado em 1942 por Michael Curtiz e produzido pela *Warner Bros. Pictures, Inc.* foi o primeiro (em 1982) de uma longa lista de filmes que Ted Turner redistribuiu (com a chancela *Metro-Goldwyn-Mayer*) em versão colorizada por computador. O ímpeto colorizador impulsionado por Ted Turner teve de tal forma impacto que de acordo com artigo escrito pelo jornalista Frank Green e publicado no jornal *The San Diego Union-Tribune*, numa primeira fase, estima-se em “cerca de quatrocentos” (Green 2006) o número de filmes clássicos a preto e branco colorizados. Uma vaga colorizadora que abrangia clássicos como *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz (colorizado em 1988)

ou *Fort Apache* (1948), de John Ford (colorizado em 1989) e muitos, muitos outros de vários realizadores e vários géneros. Quando certo dia perguntaram a Ted Turner porque havia escolhido colorizar *Casablanca* este respondeu “Não fiz porque queria. Tudo o que tento fazer é proteger os meus investimentos.” (Edgerton 2000, 24, tradução nossa). Um ímpeto colorizador com o intuito do lucro que, apesar de, como vimos, fortemente impulsionado por Ted Turner teve muitos outros protagonistas que igualmente procuraram na colorização uma fonte acrescida de lucro. A partir dos anos 80 foram surgindo, sobretudo nos Estados Unidos da América, empresas que se especializaram, ou criaram departamentos direccionados para a colorização de filmes clássicos tais como a *Hal Roach Studios*, a *West Wing Studios*, ou a *Republic Pictures*. Estas fazem parte de uma longa lista a que se juntam outros nomes como a *CST Entertainment Imaging*, a *American Film Technologies*, a *RHI Entertainment*, a *VCI Entertainment*, a *Annahold BV*, a *Cerulean Fxs*, a *Anchor Bay Entertainment*, a *Grading Dimension Pictures*, a *Dynacs Digital Studios* ou a *Legend Films*.

Naturalmente que um tal entusiasmo pela colorização de filmes haveria de levantar uma série de pertinentes questões relacionadas com os direitos autorais e haveria igualmente de dividir (e ainda hoje divide) de forma radical uma grande parte dos intervenientes no processo cinematográfico. Se por um lado, Ted Turner, como vimos, liderou aquilo que poderemos chamar de movimento colorizador, por outro lado, o actor James Stewart, liderou um movimento oposto que visava defender os filmes clássicos da mercantilista colorização, ou se quisermos dizer de outra forma, fazer valer os direitos autorais, defendendo as obras cinematográficas de intervenções (leia-se adulterações) perpetradas por terceiros. Ainda na década de 80, James Stewart, já quase surdo, liderou uma verdadeira campanha contra os estúdios para tentar impedir a colorização de filmes a preto e branco, defendendo a propriedade intelectual e o respeito por todos aqueles que trabalharam nos seus filmes intencionalmente a preto e branco. Uma campanha contra a colorização que foi, igualmente, levada a cabo pelo realizador Frank Capra que se declarou chocado, e terá mesmo adoecido, ao tomar contacto com a colorização do seu filme *It's a Wonderful Life* (1946). Frank Capra procurando defender o seu filme da cor levou o caso à justiça americana reivindicando o direito de não adulteração, sem seu consentimento, da sua obra, da sua originalidade fotográfica e sua herança cultural.

Uma intensa luta pela originalidade da obra que, para além de James Stewart e Frank Capra juntou ao longo da história do cinema vários nomes como John Huston,

Orson Wells, Fred Zinnemann, Bette Davis, Gregory Peck, Liza Minelli, Lauren Bacall, Woody Allen, Martin Scorsese e Steven Spielberg entre muitos, muitos outros.

Para Andy Friedenber, fundador e director da *Cinema Society of San Diego* nos Estados Unidos, “filmes antigos são obras de arte” (Green 2006, tradução nossa). Intervir numa obra de arte sem o consentimento do seu autor é altamente condenável. Concretiza afirmando: “é como se alguém tivesse olhado para a Mona Lisa e dissesse ‘vamos adicionar uma linha azul’” (Green 2006, tradução nossa). Para Margaret Bodde, directora executiva da *Film Foundation*, uma subsidiária com sede em Nova York do *Directors Guild of America*, a questão invasiva e violadora dos direitos autorais “coloca-se apenas quando o realizador já não está disponível para ser consultado” (Green 2006, tradução nossa). Margaret Bodde e a *Film Foundation* apenas aceitam a colorização de filmes caso o seu realizador, após consultado, tenha permitido tal intervenção na sua obra. Uma perspectiva bem mais democrática e respeitadora dos direitos autorais que muito contrasta com a realidade vigente desde os anos 80 do século passado, com Ted Turner e seus sucessores a colorizar filmes a livre arbítrio sem consentimento dos seus realizadores. Para o português Lauro António, realizador e ex-programador de cinema do canal de televisão *TVI*, “o ideal, é mesmo ver os filmes rodados a preto e branco na sua versão original (...) O problema da colorização é sobretudo industrial (...) os canais de televisão mundiais não compram filmes a preto e branco com a mesma facilidade que o fazem a cores.” (António 1998, 181-182).

A lista de filmes com múltiplas colorizações é longa e dela fazem parte, entre muitas outras, obras como: *Africa Screams* (1949) de Charles Barton que foi colorizado em 1988 e em 2005 e *Babes in Toyland* (1934) de Gus Meins e Charley Rogers que foi colorizado em 1991 e em 2008. *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra conta com três versões colorizadas: de 1986, de 1989 e a versão de 2007. Já o filme *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero tem a particularidade de possuir quatro versões colorizadas nos anos de 1986, 1993, 1997 e 2004. Apesar de possuir quatro diferentes colorizações, *Night of Living Dead*, não chega nunca a possuir cores minimamente próximas da realidade. Na maioria das versões os actores apresentam um tom de pele muito dourado e todos os cenários apresentam um aspecto colorido muito artificial que acabam por afastar o filme de um ambiente que se pretendia assustador. Por se tratar de um filme de culto para amantes do terror, as

distintas versões colorizadas de *Night of Living Dead* têm despertado sentimentos de grande repúdio junto dos amantes da obra original, a preto e branco, de George A. Romero.

Colorizar um filme não é só adulterá-lo. Colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem portanto cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única.

Para muitos, procurando distanciar a colorização de intuítos mercantilistas, o acto de atribuir cores a imagens a preto e branco é um acto que visa conferir reforço a uma certa impressão de realidade. Nada mais falso. A reprodução fiel das cores numa imagem a preto e branco não é possível. Poderão ser reproduzidas cores mas sempre por aproximação.

Com intuítos modernistas, ambicionando uma adaptação ao gosto e à moda, em princípio predominantes no tempo presente, e procurando estimular a curiosidade do espectador muitos filmes colorizados, sobretudo nas suas edições em DVD, são ornamentados no material promocional com inscrições como “Edição especial a cores”, “Edição remasterizada”, “Nova versão a cores” ou “Versão restaurada”, sendo que, neste último caso o restauro se concretiza unicamente numa efectiva colorização a partir da versão original.

Será adequado considerar a colorização de um filme a preto e branco como um restauro? Restaurar é, ou poderá ser, alterar? O acto de colorização pode revestir-se de características que o aproximem do acto de falsificar? E será aceitável alterar uma obra filmica, no caso colorizando-a, com o argumento de a tornar mais apelativa e mais ao agrado da maioria?

Ainda no contexto da pintura, vejamos o que escreveu o restaurador espanhol Rafael Alonso em artigo publicado a 8 de Junho de 1999 no jornal *El Mundo*: “o restauro de uma pintura não é uma acção subjectiva e caprichosa do restaurador que modifica o quadro a seu gosto. Também pouco serve a opinião estética e subjectiva dos que ao ver o resultado dizem: ‘antes eu gostava mais’. As obras de arte são como são, como as concebeu o seu autor num momento preciso da História.” (*apud* Muñoz Viñas 2003, 84, tradução nossa).

Alargando a abrangência da afirmação de Rafael Alonso para o universo do cinema, podemos concretizar que dificilmente a colorização de um filme a preto e branco pode ser considerada um restauro, até porque, seguindo o paralelismo e a mesma linha de raciocínio, de acordo com o restaurador de obras de arte Cesare Brandi: “o restauro deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isso seja possível sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem eliminar o trajecto da obra de arte através do tempo.” (*apud* Muñoz Viñas 2003, 148, tradução nossa).

Como vimos, é evidente o carácter subjectivo da colorização fílmica que contraria em grande escala a perspectiva partilhada por Rafael Alonso que afasta o restauro de qualquer “acção subjectiva e caprichosa do restaurador”. Um colorizador de filmes a preto e branco, pelas suas funções de cariz subjectivo não é, portanto, um restaurador de filmes a preto e branco. Reforcemos esta afirmação elaborando sobre as funções e o objecto de um restaurador. Ana Maria Calvo Manuel, no seu livro *Conservación y Restauración – Materiales, Técnicas Y Procedimientos de la A a la Z*, descreve desta forma a função do restaurador:

“Técnico especializado que se ocupa da conservação e restauro dos objectos, da sua sobrevivência e mais especificamente da intervenção directa sobre os bens culturais. (...) Podem-se especificar as funções e responsabilidades do restaurador do seguinte modo (...) examinar e documentar o estado de conservação e problemas dos objectos; decidir as opções de tratamento para a revisão e aprovação de todos os responsáveis das peças; realizar os tratamentos correspondentes; documentar os tratamentos realizados; recomendar métodos para o cuidado e manutenção futura dos objectos tratados.” (Calvo Manuel 1997, 197)

Pelo explanado por Ana Maria Calvo Manuel, imediatamente ficamos esclarecidos que existe uma efectiva diferença a todos os níveis entre a tarefa de restaurar e a tarefa de colorizar. Obviamente que um filme a preto e branco pode, e deve, ser restaurado enquadrado na definição da autora, mas neste caso, o restauro não se faz nunca pela via de uma colorização, que já vimos não pode ser considerada restauro, mas sim pela via da recuperação e, ou preservação física do suporte fílmico, em princípio, a película (filme negativo) que com o passar dos anos naturalmente acaba por se deteriorar. A actividade de restaurar um filme a preto e branco deverá ser

encarada com o objectivo de restituir ao objecto as suas características originais, provocando com a intervenção o menor número possível de danos, procurando alcançar a maior semelhança com o original e respeitando integralmente a motivação criadora do autor.

É perfeitamente possível colorizar sem restaurar. É possível tintar um filme a preto e branco sem efectuar nenhuma operação de restauro no caso do suporte físico se apresentar em perfeitas condições. Também por esta via conseguimos, então, destrinçar os conceitos de restauro e colorização. A colorização, ao contrário do restauro que visa a recuperação e preservação (que, apesar de tudo, por efeitos colaterais normais a uma intervenção física pode, no entanto, provocar inevitáveis alterações no objecto), fere a obra na sua intenção artística e, pode mesmo, numa primeira e superficial análise, travestir-se de algo muito semelhante ao conceito de falsificação, sobretudo quando a colorização, o que acontece na maioria das vezes, é implementada à revelia do autor da obra.

Concluindo, colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação filmica que germina na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Ainda que não possamos classificar de falsificação, colorizar ou intervir directamente, sobre qualquer que seja a forma, numa obra filmica é adulterar e espoliar a motivação criadora e desvirtua a obra ferindo-a na intencionalidade ao subjugá-la a motivações externas ao processo.

BIBLIOGRAFIA

- António, Lauro. 1998. *A Memória das Sombras*. Porto: Campo das Letras.
- Basten, Fred. 2005. *Glorious Technicolor: The Movies Magic Rainbow*. Camarillo: Technicolor, Inc.
- Edgerton, Gary. 2000. *The Germans Wore Gray, You Wore Blue*. Journal of Popular Film and Television.
- Green, Frank. 2006. "A Newer Look for Older Films". *The San Diego Union-Tribune*. Disponível em: http://www.utsandiego.com/uniontrib/20060727/news_1b27legend.html. Acedido em 7 de Novembro de 2014.
- Gunning, Tom. "Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema". Disponível em: <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html>. Acedido em 22 de Setembro de 2014.
- Hertogs, Daan., e Klerk, Nico. 1996. *Disorderly Order: Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.

- Calvo Manuel, Ana Maria. 1997. *Conservación y Restauración - Materiales, Técnicas y Procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Muñoz Viñas, Salvador. 2003. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Stephenson, Ralph., e Debrix, Jean. 1969. *O Cinema Como Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Usai, Paolo Cherchi. 2000. *Silent Cinema: An Introduction*. Londres: British Film Institute.