

**O HIBRIDISMO CROMÁTICO NO CINEMA: ENTRE A DELIMITAÇÃO DE  
ESPAÇOS NARRATIVOS E TEMPORAIS E A CRIAÇÃO DE NOVOS  
MUNDOS · Jaime Neves<sup>1</sup>**

**Resumo:** A utilização simultânea do preto e branco e da cor numa mesma obra cinematográfica, apresenta-se como recurso fílmico relativamente frequente ao longo da História do Cinema. Exceto se confrontados com um mero exercício de criativa pontuação estética, é possível afirmar que, aquilo que poderemos definir como hibridismo cromático num filme, assenta, fundamentalmente, na procura de uma mais clara demarcação de distintos espaços narrativos e temporais e na procura da criação de novos mundos distantes do “real” ou dele muito próximos. Uma catalogação diferenciadora de estados díspares assente também numa muito clara dualidade de oposições entre a fantasia e a realidade, a factualidade e o sonho, o passado e o presente, a melancolia e a euforia, o pessimismo e o otimismo. Um hibridismo cromático diferenciador de mundos, ambientes e consciências narrativas díspares, muito testado em filmografias de realizadores tão distintos como Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky, Victor Fleming, Francis Ford Coppola, Win Wenders ou Christopher Nolan entre inúmeros outros.

**Palavras-chave:** hibridismo cromático, cor, preto e branco.

**Contacto:** jsoneves@yahoo.com

O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode reflectir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. (Munsterberg 1991, 38-39).

Depois de vários anos de experiências, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram em 1895 o cinematógrafo e marcaram assim o início de uma nova era no campo da arte. Nascia o cinema. A preto e branco, as imagens até aqui estáticas ganhavam agora uma nova vida com a ilusão do movimento e passariam a exercer uma força atrativa nos espectadores que as observavam.

---

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

Os primeiros anos do cinema foram anos de fortes limitações de ordem técnica apesar do esforço criativo de muitos pioneiros que ambicionavam um cinema sonoro e a cores.

Em 1928, a *Warner Brothers*, depois da experiência sonora bem-sucedida, um ano antes, com o filme *Jazz Singer* de Alan Crosland conclui a revolução sonora com o filme *The Lights of New York* - o primeiro filme com som totalmente sincronizado. E em 1935 surge o tão aguardado *Becky Sharp*, realizado pelo americano Rouben Mamoulian – o primeiro filme a cores. A monopolizadora monocromia que até então imperava e constituía a grande frustração dos pioneiros do cinema terminava. Com a introdução do processo *Technicolor System 4* na rodagem do filme *Becky Sharp* o cinema atinge um novo patamar, ou se quisermos, liberta-se da imposição técnica (preto e branco) e passa a poder contar com o contributo da cor no ato de fazer cinema.

A indústria cinematográfica vaticinava que o cinema a cores aniquilaria o cinema a preto e branco tal como o sonoro praticamente aniquilou o cinema mudo. Apesar de uma evidente generalização do uso da cor, sobretudo a partir da década de 50, a verdade é que o cinema continuaria até ao presente, a existir a preto e branco e/ou a cores ainda que sempre (naturalmente excluindo raríssimas e residuais exceções) com som. A possibilidade cromática que chegara ao cinema permitia alcançar novos patamares estéticos que poderiam ser ainda potenciados quando conjugados com uma rigorosa e ponderada utilização simultânea do preto e branco. Os filmes poderiam ser a cores, a preto e branco e ainda, simultaneamente, a cores e preto e branco.

No cinema, o *flashback* é o ato de convocar o espectador para o universo de lembranças do personagem. Este é um comum recurso no âmbito da narrativa, produzido através da montagem, e que procura inteirar o espectador de algo, em princípio relevante, para o entendimento global da obra. Através do *flashback* a narrativa é apresentada numa ordem de planos diferente da linearidade temporal da história. Volta-se atrás ao passado e regressa-se ao presente conduzindo o espectador numa dualidade temporal, fornecendo-lhe gradualmente mais e mais informações relativas ao passado e à memória do personagem. Pelo *flashback* a atenção do espectador é direccionada pela imposição da montagem, mesmo

contra a sua vontade, como se de um *insert* de pormenor se tratasse. É o ato de convocação, por intermédio de imagens, para um passado em desalinho com a linearidade temporal da narrativa fílmica. O passado, o presente e o futuro, por intermédio do *flashback*, deixam de estar cronologicamente justapostos. “Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica.” (Bergson 2004, 110, tradução nossa). São as imagens-lembrança, assim designadas por Bergson, em oposição temporal às imagens do tempo atual. “São bifurcações do tempo que dão ao *flashback* uma necessidade, e às imagens uma autenticidade, um peso de passado sem o qual elas manter-se-iam convencionais” (Deleuze 2006, 73). Bifurcações que na ausência de letreiros com a inscrição “Atenção! Lembrança” (Deleuze 2006, 70) necessitam de medidas de intervenção que indiquem os momentos das imagens-lembrança (passado) e os momentos transitivos de e para as imagens do tempo presente. Medidas de intervenção que conduzam a uma delimitação temporal e que, em larga escala, se apresentam por intermédio de símbolos que produzem um efeito de lembrança e um regresso ao passado, sejam efeitos sonoros, efeitos visuais (imagem trémula ou com evidente manipulação cromática), efeitos de transição (por exemplo virar de página ou *dissolve*), elementos de encenação (diferente guarda-roupa, cenário ou iluminação) ou pelo recorrente recurso ao preto e branco.

Em 2009, o dinamarquês Lars Von Trier realizou *Anticristo*, uma longa-metragem envolta em polémica pelo tema abordado, pelo título escolhido e pela apresentação de cenas de extrema violência, onde é narrada a história de um casal (Willem Dafoe e Charlotte Gainsbourg) devastado pela morte do seu único filho. O filme inicia-se com uma sequência a preto e branco do acontecimento passado (a morte do filho após queda de uma janela), prossegue pelo tempo presente em desenvolvimento narrativo e a cores e, pontualmente, volta ao tempo passado pela evocação das memórias da personagem.

Em *América Proibida* (1998) de Tony Kaye, onde questões de ordem racial são friamente abordadas e conduzidas pelo relacionamento de dois irmãos,

estamos na presença de uma narrativa e montagem paralela onde o preto e branco e a cor convivem alternadamente ao longo de todo o filme evocando, no entanto, tempos díspares. O preto e branco remete sempre o espectador para o tempo passado e a cor para o tempo presente.

A utilização do preto e branco como símbolo produtor de efeito de lembrança é um recurso largamente utilizado ao longo da História do Cinema. No caso de *Anticristo* e mesmo de *América Proibida*, o facto dos filmes se iniciarem a preto e branco sem, obviamente, nenhuma prévia referência cromática, induz o espectador a, inicialmente, aceitar o tempo como presente. Só posteriormente, com o surgimento da cor, o espectador é contextualizado temporalmente e o preto e branco passa, a partir desse momento, a adotar uma função de imagem-memória ou, se quisermos de *flashback*.

Maioritariamente, o preto e branco remete o espectador para o tempo passado. Tal acontece muito pela inconsciente e imediata associação do preto e branco aos primórdios do cinema e ao registo fotográfico de acontecimentos remotos. No entanto, a verdade é que, pontualmente e, em perfeito desalinho com o aqui escrito, alguns filmes invertem o significado dos símbolos produtores do efeito de lembrança e, nestes casos esporádicos, o preto e branco passa a representar o presente e a cor o passado. Em 2009, Francis Ford Coppola escreveu e realizou *Tetro*, uma longa-metragem rodada em Buenos Aires e onde é apresentada a relação e os traumas familiares de dois irmãos norte-americanos. Muito próximo do registo de *film noir*, quer pela composição dos quadros, quer pelo constante jogo de luzes, *Tetro* tem a particularidade de apresentar o tempo presente a preto e branco e o tempo passado a cores com o reforço estilístico de apresentar, de igual forma, um tamanho de quadro mais reduzido e mais quadrado nas situações coloridas (1,85:1) do que nas situações a preto e branco (scope).

Em *Tetro* não se evidencia porém muito claro o propósito do realizador em associar a cor ao passado e o preto e branco ao presente, pelo que, poderemos estar perante um mero exercício de estilo ou de provocação cinéfila que se materializa numa maneira metafórica de expressar as cores, no presente, através da utilização do preto e branco.

*Memento* (2000) de Christopher Nolan é uma verdadeira lição de como gerir o fator tempo numa narrativa fílmica. *Memento* apresenta uma muito complexa relação mútua e reciprocamente construtiva do passado, do presente e do futuro. Ao longo do filme o passado vai sendo constantemente reinterpretado pelo tempo presente conduzindo a sempre novas projeções do futuro num verdadeiro jogo de horizontes temporais díspares. *Memento* narra a história de Leonard (Guy Pearce), um investigador de seguros com um grave problema de memória devido a um traumatismo aquando do assassinato da sua mulher. Obcecado por vingança, a vida de Leonard resume-se no tempo presente, a uma procura pelo assassino através de uma construção em retrocesso de uma lógica sequência causal. Um verdadeiro quebra-cabeças para o espectador que, no entanto, com a ajuda do preto e branco e da cor na delimitação das narrativas consegue, com alguma atenção e perspicácia, identificar uma lógica cronológica através das sequências a preto e branco e uma ordem reversa através das sequências a cores.

A utilização do preto e branco e da cor em simultâneo num mesmo filme pauta-se, como vimos, pela necessidade de diferenciar temporalmente as várias narrativas do filme quer por via do *flashback*, quer por via de uma montagem paralela de acontecimentos temporalmente distintos, mas que acabam por se complementar. Um recurso ao preto e branco geralmente, e salvo exceções, para indiciar o tempo passado e à cor o tempo presente.

Em *O Feiticeiro de Oz* (1939) de Victor Fleming, a cor remete-nos para um mundo de magia. Já não se trata de diferenciar uma narrativa temporal, mas sim um espaço fílmico. No exato momento em que a personagem Dorothy (Judy Garland) atravessa a porta da sua casa, abandona um mundo triste, apresentado a preto e branco e embarca num novo universo alegre, mágico e a cores.

Em sentido claramente inverso, em *Pleasantville – A Vida a Preto e Branco* (1998) de Gary Ross, é a utilização do preto e branco e não da cor que remete o espectador para um “novo mundo”. Um mundo que não é “real”, porque esse é desde logo apresentado a cores, mas um mundo ideal, imagético e ficcional apresentado a preto e branco. *Pleasantville – A Vida a Preto em Branco* apresenta-nos a vida de dois gémeos com características bem distintas que um

dia, como que por magia, são sugados pela televisão e tornam-se personagens reais da série a preto e branco *Pleasantville*. Abandonam o mundo da cor e passam a integrar o mundo do preto e branco, o mundo de *Pleasantville*. Também neste exemplo o preto e branco está associado à criação de novos mundos, numa clara motivação de distanciamento do mundo “real” e ao fornecer uma possibilidade de interferência formal entre os dois.

O hibridismo cromático diferenciador de mundos, ambientes e consciências narrativas díspares foi muito testado em filmografias de inúmeros realizadores como, por exemplo, Carl Dreyer ou Michelangelo Antonioni e está também muito presente na obra do russo Andrei Tarkovsky para quem, para além do mais, a cor era fator de desagrado, falsidade e até mesmo ofensiva para o espectador porque “entra em conflito com a expressividade da imagem.” (Tarkovsky 1998, 166). Afirmou mesmo que “é preciso tentar neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público.” (Tarkovsky 1998, 166).

Tarkovsky procurou por inúmeras vezes neutralizar a familiaridade do espectador com a cor, suavizando-a de tal forma que ela acabava quase por se resumir a uma gama de cinzentos mais próximos de uma estética a preto e branco do que de uma estética a cores. Procurou, de igual forma, limitar o seu efeito sublinhando que “Talvez a maneira de neutralizar o efeito produzido pelas cores seja alternar sequências coloridas e monocromáticas, de tal maneira que a impressão criada pelo espectro completo seja espaçada, diminuída.” (Tarkovsky 1998, 166).

Em *Stalker* (1979), Andrei Tarkovsky mistura a cor com o preto e branco procurando acima de tudo a demarcação de mundos. Neste filme o mundo “real” apresenta-se a preto e branco e o mundo do perigo, do desconhecimento, do bizarro e do desconforto apresenta-se a cores. É neste híbrido deambular entre mundos, a preto e branco e a cores, que se desenvolve a narrativa de *Stalker* assente na história de uma suposta queda de meteoritos numa região do planeta que adquire propriedades estranhas e é chamada de *Zona*. Dentro da *Zona*, existe um local onde todos os desejos são realizados, é o chamado *Quarto* onde apenas alguns poucos, os chamados *Stalkers* conseguem entrar e sobreviver lá dentro. Em *Stalker*, a diferenciação de ambientes pela cor e pelo

preto e branco, mais do que colocá-los em confronto ou oposição confere-lhes um clima de notável e instigante tensão criativa.

No cinema, o hibridismo cromático não assenta apenas na construção e demarcação de distintos espaços narrativos temporais ou na criação de novos mundos distantes do “real” ou dele muito próximos. Em determinados casos a utilização diferenciada da cor e do preto e branco tem como claro objetivo a separação de estados e formas de ver de determinados grupos de personagens e que confluem numa narrativa. Em 1987, o realizador alemão Wim Wenders realizou *As Asas do Desejo* acompanhando uma série de anjos, invisíveis aos seres humanos, que deambulam pela dividida cidade de Berlim pós-guerra, ouvindo e assimilando os pensamentos de solidão e depressão dos habitantes. Neste filme, a utilização da cor e do preto e branco é, ao longo do filme, percentualmente muito próxima. A cor regista as vivências dos seres humanos e o preto e branco regista a visão dos anjos que contemplam a cidade e seus habitantes. Wim Wenders confere aos anjos incapacidades olfativas, de paladar e de tato e retira-lhes também a capacidade de perceção cromática enfatizando formalmente a sua falta de sensações físicas pela utilização de expressivas luzes e sombras a preto e branco. No decorrer da narrativa, Damiel (Bruno Ganz), um dos anjos que *As Asas do Desejo* acompanha, apaixona-se por uma trapezista (Solveig Dommartin) e deseja tornar-se um ser humano na ânsia das experiências sensoriais, das alegrias e das tristezas que fazem os dias de cada humano. Com a ajuda do anjo Cassiel (Otto Sander), Damiel concretiza o seu propósito e materializa-se, passando a partir deste momento a ver a cores como qualquer ser humano. A transição do preto e branco para a cor, com a passagem de Damiel do estado de anjo para humano, concretiza-se simbolicamente na fronteira entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental, conferindo também por este facto um significado de cariz político à dialética da cor e do preto e branco num contraponto entre o cinzentismo austero de Berlim Oriental e o pluralismo de cores da democracia ocidental patentes no grafitado muro que na altura dividia a cidade física e emocionalmente.

Em *A Lista de Schindler* (1993), Steven Spielberg apresenta-nos Oskar Schindler, um membro do partido nazi que, por sensível, humano e diferente

dos demais, salvou a vida de mais de mil e cem judeus durante o holocausto. Rodado a preto e branco, *A Lista de Schindler* conta com alguns apontamentos de cor, nomeadamente, o casaco vermelho de uma menina judia que deambula por entre o cenário de massacre e que mais tarde voltamos a identificar algures num amontoado de cadáveres. Também Francis Ford Coppola, em *Rumble Fish* (1983), apresenta-nos um filme a preto e branco com alguns apontamentos de cor. Colorações pontuais que, no caso deste filme, destacam pequenos peixes, chamados de “peixes de guerra” numa clara ligação ao ambiente tenso do filme. Em *Rumble Fish*, somos confrontados com o personagem Rusty James (Matt Dillon), líder de um *gang* na sua cidade que resume a sua vivência diária ao confronto, por vezes amoroso, por vezes conflituoso com a sua namorada Patty (Diane Lane). Rusty James idolatra o seu irmão Motoqueiro (Mickey Rourke), antigo líder do *gang* que no passado, em fuga, abandonou a cidade e que agora regressa modificado e muito longe das suas expectativas criadas. Em *A Lista de Schindler* e em *Rumble Fish* estamos perante aquilo que poderíamos chamar de uma intrusão da cor no preto e branco. Um exercício de intrusão cromática que já havia sido implementado nas primeiras décadas da história do cinema em filmes, por exemplo, como *O Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein onde uma bandeira colorizada de vermelho sobressai do contexto monocromático. Uma pontuação visual a que podemos chamar de fenómeno diegético uma vez que, em rigor, em qualquer um dos três exemplos citados a cor penetra na diegese em preto e branco com as mais variadas funções, sejam elas puramente estilísticas, ou uma procura, como se de um plano de pormenor pela via da cor se tratasse, de evidenciar, pelos mais diversos motivos, um determinado elemento da imagem, seja ele um objeto, uma personagem ou uma parte do ambiente cenográfico.

Em resumo, a utilização simultânea do preto e branco e da cor numa mesma obra cinematográfica tem variadas funções que, exceto se se limitarem a meras pontuações de estilo criativo ou limitações de qualquer outra ordem<sup>2</sup>, passam pela demarcação de várias oposições, sejam elas passado e presente,

---

<sup>2</sup> Ao longo da História do Cinema, alguns filmes apresentaram uma conjugação cromática (cores e preto e branco) não com um propósito definido, mas sim por imperativos relacionados com limitações, por vezes financeiras, no acesso a película a cores de qualidade satisfatória.



realidade e fantasia ou factualidade e sonho. Esta convivência simultânea, num mesmo registo, da cor com o preto e branco é algo vulgarmente observável quando se pretende alcançar determinados objetivos sobretudo de índole narrativo. Como recurso narrativo manipulado e construído no processo de pós-produção, o *flashback* altera a linearidade temporal da narrativa e remete o espectador para uma associação de imagens a recordações de uma determinada personagem. A diferenciação temporal passado/presente é muitas vezes alcançada ou reforçada por via da utilização simultânea da cor com o preto e branco, onde muito mais vulgarmente, mas não exclusivamente, o preto e branco é conotado com um tempo passado e a cor com um tempo presente. De igual forma, a delimitação diferenciadora de distintos ambientes ou universos narrativos, factuais ou oníricos, é concretizada pela utilização simultânea da cor com o preto e branco. O hibridismo cromático, chamemos-lhe assim, propicia uma catalogação diferenciadora de estados díspares onde o preto e branco ou a cor podem distintivamente remeter o espectador para ambientes de tensão latente, universos utópicos ou fantasiosos e vivências distintas. Pela utilização simultânea da cor e do preto e branco na mesma sequência de fotogramas procura-se também distinguir determinado ou determinados elementos do conjunto atribuindo-lhes um carácter diferenciador, evidenciando a sua atuação ou características e pontuando por vezes um estilo criativo.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Bergson, H. 2004. *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à L'Esprit*. Paris: Quadrige.
- Deleuze, G. 2006. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Munsterberg, H. 1991. A Memória e a Imaginação. Em I. Xavier (Org.), *A Experiência do Cinema* (pp. 36-45). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Tarkovsky, A. 1998. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.