UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Sob o domínio da cor:

Análise dos filmes *Pierrot le fou* e *Le bonheur*

LAURA CARVALHO HÉRCULES

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SOB O DOMÍNIO DA COR:

Análise dos filmes *Pierrot le fou* e *Le bonheur*

LAURA CARVALHO HÉRCULES

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientadora: Profª Drª Esther Império Hamburger

São Paulo

2013

Folha de aprovação

Laura Carvalho Hércules

SOB O DOMÍNIO DA COR: Análise dos filmes *Pierrot le fou* e *Le bonheur*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____ Assinatura: _____

DATA

Agradecimentos

À Prof. Esther Hamburger, por ter me acolhido como orientanda e pelas valiosas sugestões para o desenvolvimento deste projeto de pesquisa. Aos membros da banca de qualificação pelas considerações que muito contribuíram para o remodelamento da dissertação. Aos professores integrantes da banca final de mestrado.

À fundamental parceria estabelecida com os amigos ao longo desse processo, cujas discussões, debates, conversas e desabafos reverberaram nas considerações aqui presentes. Em especial, destaco a importância de minha irmã Thaís Carvalho Hércules, parceira hoje e sempre; Anahí Borges, Gustavo Maximiliano, Alberto Milani, Thalita Quachio pela amizade, carinho e paciência; Márcia Tibério pelos inúmeros incentivos e pela torcida sempre positiva pelas minhas conquistas; Amanda Ferreira, quem me apresentou o valioso *Le bonheur*; Tainah Negreiros, com quem tive o prazer de compartilhar considerações sobre a obra de Agnès Varda e sobre a importância do feminismo.

Agradeço também aqueles que foram solícitos com este projeto, fornecendo-me importantes materiais de pesquisa: o professor Cristian Borges, Lenice Barbosa e o querido Carlos Augusto Calil.

Agradeço também Cesar Zamberlan pela cuidadosa revisão dos textos e pela gentileza de ter se prestado a esse trabalho tão especial.

Obrigada, meus pais e tias, por terem incentivado o meu amor pelas artes. Agradeço ainda aqueles que se foram e que continuam presentes.

Obrigada, aqueles que me protegem.

Resumo

O estudo da cor no cinema tem alcançado relevantes dimensões de pesquisa ao longo da primeira década dos anos 2000. Diversas publicações mapearam os mais amplos temas em que a cor é posta na análise fílmica. Desta maneira, é possível revisitar algumas obras do passado e partir para novas interpretações e olhares. Sob o domínio da cor é que proponho a análise dos filmes *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard) e *Le bonheur* (Agnès Varda). Na investigação do sistema cromático desses cineastas, é possível avaliar questões interdisciplinares como a representação da França dos anos 60 e as relações de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Cor no cinema; *Pierrot le fou* (filme); Jean-Luc Godard; *Le bonheur* (filme); Agnès Varda.

Abstract

The study of color in the cinema has reached relevant research dimensions throughout the first decade of the 00's. Several publications have mapped the broadest theme in which color is put in film analysis. Therefore, it is possible to revisit some past works and move on to new looks and interpretations. Under the domain of the color, I propose the film analysis of *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard) and *Le bonheur* (Agnès Varda). In the investigation of the chromatic system of these moviemakers, it is possible to evaluate interdisciplinary questions like the representation of France in the 60's and gender relations.

KEY WORDS: Color in film; *Pierrot le fou* (film); Jean-Luc Godard; *Le bonheur* (film); Agnès Varda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

1. BREVE HISTÓRIA DA COR NO CINEMA 23

2. *PIERROT LE FOU* OU O CAMINHO MODERNO DA COR 45

3. A *CINÉCRITURE* DE AGNÈS VARDA 76

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 105

ANEXO I 110

ANEXO II 133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 148

INTRODUÇÃO

Embora a cor seja um elemento visual intrínseco às imagens em movimento desde as primeiras realizações cinematográficas do período silencioso, o uso da cor foi pouco abordado. Recentemente, a partir de diferentes perspectivas teóricas, diversos estudos reconhecem a especificidade da cor no cinema, e a variedade de abordagens sugere um campo multifacetado e de horizonte interdisciplinar. Pesquisas sobre a cor no cinema passaram a tomar maior dimensão a partir dos anos 2000, muitas delas interessadas em mapear trabalhos anteriores na tentativa de expor e discutir um material pouco acessado.

Em uma perspectiva formativista, trabalhos recentes, como o de Raphaëlle de Beauregard[1], professora da Université de Toulouse II, recuperam esparsos estudos dos anos 90, como *La couleur au cinéma*[2] de Jacques Aumont. Nessa vertente francesa, a cor aparece subsumida na problemática da relação do cinema com a pintura. É nesta chave que, além de Jacques Aumont[3], Jean-Louis Leutrat[4] e Philippe Dubois[5], que foram colegas de Aumont na Universidade da Sorbonne Nouvelle Paris III, tratam do assunto. Há também o recente trabalho de Alain Bonfand[6], da Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris. Essas pesquisas avaliam, dentre outros temas, o diálogo persistente de Jean-Luc Godard com a pintura, em alguns casos, especialmente *Pierrot le fou* (1965), filme estudado no Capítulo II desta dissertação. No mais, uma extensa bibliografia francesa dedica-se ao tema cinema e pintura, mas sem destacar a cor.

---

[1] Raphaëlle Costa de Beauregard (org). *Cinéma et couleur*. Paris: Michel Houdiard, 2009.
[2] Jacques Aumont (org), *La couleur au cinéma*. Paris : Cinemathèque Française/Mazzotta, 1995.
[3] Jacques Aumont, *Matière d´images*. Paris: Images Modernes, 2005. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
[4] Jean-Louis Leutrat, "Excentre" in *Kaleidoscope, analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.81-118.
[5] Phillipe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
[6] Alain Bonfand, *Le cinéma saturé: essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*. Paris: J. Vrin, 2007.

Fora do escopo francês, o livro da italiana Angela Dalle Vacche[7], professora do Instituto de Tecnologia da Georgia, também aborda a inserção da cor no cinema via pintura, sendo uma referência também utilizada na avaliação de *Pierrot le fou*. Vacche tem uma importante contribuição no campo de estudos da cor. Ela é co-organizadora com Brian Price[8] (Universidade de Toronto) de uma antologia sobre cor que situa historicamente e dentro da teoria do cinema diversas abordagens do problema. O livro traz ensaios de Natalie Kalmus[9] e Steave Neale[10] sobre o Technicolor, Dudley Andrew[11] sobre a introdução da cor no cinema europeu, Richard Allen[12] a respeito das cores em Hitchcock e Edward Branigan[13] na análise do sistema cromático de Godard. Esses ensaios estão mencionados ao longo da dissertação e constituem um *corpus* bibliográfico importante no desenvolvimento deste presente estudo. A publicação de Price e Vacche situa estudos de caso que, geralmente, dissociam a análise da cor de outros contextos e de linhas de pensamento dentro da teoria do cinema, problema verificado não apenas no livro organizado por Beauregard, como também no trabalho de Steven Peacock[14], da Universidade de Hertfordshire.

O panorama anglo-saxão é aquele que, curiosamente, concentra as melhores contribuições sobre a cor no cinema, um tema tido comumente como francês. Seguindo uma abordagem mais histórica, Richard Misek[15] (Universidade de Bristol) investiga a trajetória da cor no cinema desde as produções do período silencioso até uma avaliação do impacto das novas tecnologias no cinema contemporâneo, inclusive no Cinema Expandido. Seu trabalho passa também por uma abordagem do caso específico dos Estados Unidos e os problemas que cercam o sistema Technicolor, além de uma análise da cor no cinema moderno europeu, cujas considerações também estão abordadas nos próximos capítulos. Seguindo uma linha também historiográfica, Scott Higgins[16]

---

[7] Angela Dalle Vacche, *Cinema and painting: how art is used in cinema*. Austin: University of Texas Press, 1996.
[8] Brian Price e Angela Dalle Vacche (org). *Color: the film reader*. Nova York: Routledge, 2006.
[9] Natalie Kalmus, "Colour consciousness" *apud* Price e Vacche, *Op. cit*, p.24-29.
[10] Steve Neale, "Technicolor" *apud* Price e Vacche, *Op. cit.*, p.13-23.
[11] Dudley Andrew, "The Post-war struggle for colour" *apud* Price e Vacche, *Op. cit.*, p.40-49.
[12] Richard Allen, "Hitchcock´s color design" *apud* Price e Vacche, *Op. cit.*, p.131-144.
[13] Edward Branigan, "The articulation of color in a filmic system: *Deux ou trios choses que je sais d´elle*" *apud* Price e Vacche, *Op. cit.*, p.170-182.
[14] Steven Peacock. *Colour*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2010.
[15] Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.
[16] Scott Higgins, "Demonstrating three-colour Technicolor: early three-colour aesthetics and design" in *Film History*. Bloomington: v.12, n.04, 2000, p.358-383. *Harnessing, the Technicolor rainbow*. Austin: University of Texas Press, 2002. "Color accents and spatial itineraries - Dossier

(Universidade de Wesleyan) é hoje uma das autoridades sobre o Technicolor, seus estudos mapeiam não apenas as vicissitudes históricas da corporação, mas também uma análise dos impactos estéticos que essa nova tecnologia promoveu em Hollywood dos anos 30 a 60 e como ela reverbera no cinema norte-americano contemporâneo. De uma perspectiva igualmente históriográfica, Orsola Silvestrini[17] analisa o emprego das tecnologias nacionais como forma de frear o domínio do Technicolor no cinema europeu; a autora destaca o Ferraniacolor na produção cinematográfica italiana da década de 50.

Paul Coates[18], da Universidade de Western Ontário, estabelece modelos de comparação entre filmes de períodos diferentes e com abordagens próximas da cor, negando a orientação historiográfica como recorte, seu trabalho também não se situa como estudo de caso. As conexões estabelecidas pelo autor entre obras de orientações estéticas específicas exigem a necessidade da contextualização e, como acréscimo, a atitude comparativa entre os filmes. Por outro lado, ainda no âmbito anglo-saxão, os estudos de caso são a tônica de duas publicações, de Wendy Everett[19] (Universidade de Bath) e Sarah Street[20] (colega de Misek na Universidade de Bristol), responsável pela organização da conferência "Colour and the moving image"[21], evento do qual participei. As pesquisadoras, ligadas aos Estudos Culturais, organizaram esses livros de modo a estabelecer associações da cor com questões de identidade nacional, estudos de gênero, ideologia racial.

Essas abordagens híbridas presentes nos estudos contemporâneos acima descritos, apesar de díspares em suas perspectivas e metodologias, confirmam não apenas a paulatina inserção do tema nos estudos cinematográficos como também reforçam a relevância da análise da cor como elemento fílmico, tal como o som, a fotografia, *mise-en-scène* etc. As pesquisas, longe de negarem o papel de publicações anteriores, reavaliam o legado da cor em filmes do período clássico e moderno, da

---

media space in perspective" in *The Velvet Light Trap*. Austin: University of Texas Press, n.62, outono 2008, p.68-70.

[17] Orsola Silvestrini, "Dead ends of colour in Italian cinema" in Carinna Parraman (org). *Colour coded*. Bradford: Society of Dyers and Colourists, 2010, p.76-84.

[18] Paul Coates, *Cinema and colour, the saturated image*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2010.

[19] Wendy Everett (org), *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007.

[20] Sarah Street (org), "The colour dossier" in *Screen*. Oxford: v.51, n.04, p.379-409, inverno 2010.

[21] Conferência "Colour and the moving image: history, theory, aestethics, archive" ocorrida na Universidade de Bristol, sob a coordenação da docente Sarah Street. Bristol, Inglaterra, 10 a 12 de julho de 2009.

mesma forma que dedicam-se também às produções contemporâneas. Em todo caso, não há sintomas na maior parte desses trabalhos da afirmação de uma tábula rasa sobre o tema, a necessidade ahistórica de descartar estudos do passado. Pelo contrário, em especial em Price e Vacche, Higgins, Misek e Coates, textos célebres sobre a cor no cinema são retomados e avaliados sob a luz das discussões correntes e sob perspectivas históricas específicas. Esses autores retomam os ensaios de referência de Natalie Kalmus[22] e Sergei Eisenstein[23], sobre a cor no cinema industrial no caso da primeira, e no cinema revolucionário no caso do segundo, como textos conflitantes.

Mesmo que a reavaliação de publicações não seja a tônica de algumas das pesquisas descritas, elas continuam debates inaugurados em década anteriores. Este é o caso da linha seguida por Street, em que a avaliação do aparato cinematográfico é tomada por discussões ideológicas. Neste debate figura também o texto de Brian Winston[24], de 1985, quando os Estudos Culturais se firmavam como corrente dominante na avaliação das artes e renderam conclusões hoje equivocadas. Winston alega que o dispositivo tecnológico no cinema obedece a parâmetros raciais de constituição, o Technicolor é reavaliado do ponto de vista do legado caucasiano na formulação da cor no cinema, que claramente, para o autor, descarta um desenvolvimento tecnológico que visa registrar a pele negra. Winston faz coro aos diversos estudos que se multiplicaram sobre cinema, discriminação racial e lutas pelos mecanismos de produção.

Igualmente críticos ao Technicolor, os artigos de Edward Biberman[25], pintor americano, e B. J. Duarte[26], fotógrafo e cineasta brasileiro, das décadas de 40 e 60 respectivamente, avaliam o legado de Kalmus quando ainda a hegemonia do Technicolor era presenciada na indústria cinematográfica. Os textos criticam a maneira como o Technicolor e seus representantes criativos, apresentados como controladores da cor no cinema, concebiam o espaço cinematográfico em termos de cor e criavam uma codificação estética rigorosa, e não menos de mau gosto para Biberman e Duarte. O pintor americano ressalta que o Technicolor apresentou resultados sobre as cores que

[22] Kalmus, *Op. cit*.
[23] Sergei Eisenstein, "Cor e significado" in *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.77-103.
[24] Brian Winston, "A whole technology of dyeing: a note on ideology and the apparatus of the chromatic moving image" in *Daedalus*. Cambridge: vol.114, n.04, p.105-123, 1985.
[25] Edward. "… In glorious Technicolor" in *Hollywood Quarterly*. Los Angeles: v.2, n.1, out. 1946, p.50-56.
[26] B. J. "A função dramática da cor no cinema" in *Separata de Anhembi*. São Paulo: n.137, v. XLVI, abr. 1962, p.03-23.

grosseiramente descaracterizavam não apenas a cenografia e espaços cinematográficos, como também a maquiagem no rosto dos atores: o *blush* rosado virava um saturado ponto magenta. O centro de seu argumento está em situar as alterações cromáticas no corpo dos protagonistas, implicando elementos da direção de arte. Sua análise confunde o trabalho do diretor de arte com o do *color consultant*, esquecendo-se de atribuir a ambos funções específicas. Para Biberman, o diretor de arte era o responsável pelas determinações das cores no filme, um equívoco que levou a considerações precipitadas. O autor brasileiro propõe uma avaliação mais conceitual e agrega ao debate estético do Technicolor a crítica a uma cultura visual voltada ao kitsch. Duarte ainda vilipendia a figura de Kalmus.

Essas publicações da primeira década desse século, empenhadas em mapear estudos pregressos sobre a cor no cinema, não abarcam toda a bibliografia sobre o assunto. Ensaios de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier[27], famosa teórica do cinema, William Johnson[28] e Riné Richetin[29], críticos atuantes nas revistas *Film Quarterly* e *Cahiers du Cinéma*, respectivamente, constituem importantes contribuições sobre a cor no cinema. Eles têm em comum o reconhecimento das poéticas modernas como genuinamente "cromofílicas"[30] em plena época de ebulição dos cinemas novos na Europa. O diagnóstico contemporâneo desses autores frente às produções do cinema moderno atesta o destaque da cor como elemento fílmico, mesmo reconhecida a primazia instituída pelo Technicolor. Os três afirmam uma liberdade de criação cromática no cinema moderno distante dos paradigmas genéricos instituídos pelo cinema clássico. De mesma orientação está a crítica anterior de Eric Rohmer sobre a irrupção das cores no cinema europeu dos anos 50, mas sua análise estabelece mediações da novidade estética com os trabalhos desenvolvidos por pintores do século XX[31].

•••

[27] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain" in *Études Cinématographiques*. Paris: n.21, p.51-63, outono 1965.
[28] William Johnson, "Coming to terms with color" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 20, n.01, p.2-22, outono 1966.
[29] René Richetin, "Notes sur la couleur au cinéma" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.182, p.60-67, set. 1966.
[30] Termo emprestado do famoso ensaio de David Batchelor. *Cromofobia*. São Paulo: Senac, 2007.
[31] Eric Rohmer, "De los gustos y los colores" (1953) in *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000, p.100-103.

A apresentação das referências bibliográficas que balizam essa pesquisa surgiu para situar uma problemática que vem ganhando impulso no campo dos Estudos de Cinema e que orienta a análise dos filmes comparados nesta dissertação. A bibliografia foi utilizada de maneira ampla, abarcando perspectivas teóricas diferentes. Formativistas e Culturalistas contribuíram de maneiras específicas para a análise fílmica que se pretende rigorosa e atenta à especificidade da dimensão privilegiada pelo trabalho. Cabe ressaltar que a relação entre cor e relações de gênero surgiu do trabalho analítico, feito a partir da decupagem detalhada de cada um dos filmes. Esta relação é apontada por alguns estudos, em geral associados aos estudos culturais. O desafio desta dissertação foi o de calçar a análise na forma fílmica, em oposição a alguns estudos aqui considerados. Relações sociais se expressam na imanência fílmica de maneiras não necessariamente dadas em pesquisas que desconsideram os arranjos específicos de sons e imagens. Esses estudos geralmente colocam-se a favor da ênfase em dados sobre contextos de produção e circulação de imagens, ou seja, contextos extrafílmicos. Sem desconhecer as tensões recorrentes entre trabalhos com filiações teóricas diferentes, a dissertação procurou escapar de jogos de oposição de soma zero a partir de abordagem rigorosamente calcada nos filmes.

A análise que se segue, dos filmes *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard e *Le bonheur* (1965) de Agnès Varda, recorre aos estudos acima mencionados, não sem questioná-los. Cada filme por sua vez mobiliza uma bibliografia específica, esta também muitas vezes marcada por um hibridismo, como se verá a seguir. A perspectiva dessa dissertação está em situar a cor como elemento fílmico capaz de revelar significados e sensações não prescritos no âmbito da narrativa. A cor revela-se nesses dois filmes franceses como um complexo código visual - estético e conceitual - importante na análise fílmica e enredada em um conjunto de elementos fílmicos (tais como o roteiro, a montagem, a direção de arte, o figurino, a fotografia[32]) e extrafílmicos (que podem englobar discussões sobre identidade nacional, relações de gênero, etnia, classe social, tecnologia e novas mídias, assim como outros horizontes).

Sem tomá-la como um dado supérfluo ou anódino da imagem, a cor se coloca como um problema estético a ser assimilado como elemento estrutural da imagem e um fenômeno cultural. Os dois filmes permitem essa perspectiva de leitura, pois articulam-se com códigos culturais, ou seja, elementos extrafílmicos, de modo a desconstruí-los e

[32] Ropars-Wuilleumier, *Op. cit*.

tomar o discurso das cores como um elemento gerido dentro do filme, e não externo a ele. Assim, a análise da cor no cinema demanda o reconhecimento de uma especificidade, ela está inserida no contexto da narrativa e não apenas de valores culturais social e historicamente consolidados e dados de antemão, premissa igualmente defendida por Eisenstein em seu ensaio. A cor em um filme pode estar em concordância ou em dissonância com esses outros elementos, sua relação com eles é significante.

Esta dissertação propõe a análise de dois filmes formalmente diferentes da Nouvelle Vague como forma de verificar como dois cineastas de temperamentos, perspectivas e estilos distintos trabalham a cor para discutir um tema que se apresenta comum a ambos quando tomados em conjunto: a decadência das relações conjugais burguesas na França dos anos 60. O foco é ater-se aos filmes, aos códigos visuais particulares criados pelos cineastas para verificar se os autores utilizam harmonias ou dissonâncias cromáticas na constituição visual de seus enredos, e como esses códigos visuais dialogam com cinematografias desenvolvidas no mesmo contexto. As questões levantadas indagam sobre a inserção da cor na análise fílmica, como ela media uma relação entre narrativa e estética cinematográfica.

Uma atitude retrospectiva revela-se necessária. O entendimento da cor em *Pierrot le fou* e *Le bonheur* está imbricada no contexto da cor no cinema moderno e nas frentes estéticas que foram definidas para destituir a primazia cromática instituída pelo cinema clássico, na Europa e nos Estados Unidos. Uma avaliação do legado do Technicolor é importante de modo a não prescrever nessas duas obras uma análise destituída de senso histórico, apesar de seu horizonte se firmar na análise imanente dos filmes. Assim, o Capítulo I dedica-se à avaliação histórica do Technicolor e o legado desse sistema na cinematografia europeia. A gênese do Technicolor e seu desenvolvimento no âmbito da indústria cinematográfica norte-americana estão investidos de diversas discordâncias financeiras e estéticas, fazendo desse período um momento a parte da cor na história do cinema. As intrigas levantadas tem como princípio o controle da cor nas mais diversas frentes, da pré à pós-produção. Existe uma figura protagonista desses conflitos, a não menos curiosa e interessante personalidade de Natalie Kalmus.

A engenharia cinematográfica liga-se diretamente aos recursos econômicos disponibilizados para o desenvolvimento de novas tecnologias no cinema. Por que uma nova tecnologia como o Technicolor foi indigna de apreço na indústria cinematográfica norte-americana e, por extensão, europeia? A resposta está esclarecida nas pesquisas que procuraram mapear as formas de atuação do Technicolor: econômica, estética, político-nacional. Primeiro, e de mais imediato, pelos altos custos exigidos pela nova tecnologia e que mantiveram-se elevados mesmo depois da consolidação do Technicolor como sistema de colorização hegemônico nos Estados Unidos. Segundo porque o Technicolor exigia a fidelidade aos seus preceitos estéticos, sendo esses vistoriados por uma grupo restrito de *color advisers*, dentro os quais destaca-se a figura soberana de Natalie Kalmus. Por fim, pela afirmação de cineastas europeus de que o Technicolor era uma composição cromática de códigos estritamente norte-americanos e que pouco dialogava com a sensibilidade europeia sobre as cores.

Tendo isso em vista, Dudley Andrew[33] defende em seu ensaio deflagrador que a tecnologia aplicada ao cinema está igualmente circunscrita em mecanismos não apenas econômicos, históricos ou estéticos, mas também ideológicos e nacionais. Essa assertiva soa hoje um pouco óbvia, mas foi importante nos estudos posteriores sobre o Technicolor, pois permitiu uma avaliação mais específica sobre o contexto da Europa e justificou a resistência de muitos cineastas europeus à cor. Os diversos estudos sobre cor e cinema dedicam-se, na maior parte das vezes, na avaliação do legado do Technicolor às cinematografias nacionais, quando não mesmo às análises das vicissitudes históricas que cercam o desenvolvimento dessa tecnologia. Boa parte dessas pesquisas estará presente no Capítulo I, com especial atenção às considerações propostas por Scott Higgins, Richard Misek, Steave Neale, Paul Coates, o já referido trabalho de Andrew, o artigo de Natalie Kalmus e as reações a ele: os textos de Edward Biberman e B. J. Duarte.

O Capítulo II dedica-se à investigação do sistema cromático instituído por Jean-Luc Godard em *Pierrot le fou*. Sua obra, amplamente estudada e mapeada nas mais diversas diretrizes de análise, merece uma reconsideração, justamente por associar a cor aos mais diversos horizontes: plástico, ideológico, estético, societal. As publicações recentes sobre a cor podem agregar novos debates acerca dos elementos visuais do filme. As referências às cores da bandeira francesa, bem como as primárias, elogiam um gosto

[33] Andrew, *Op. cit*.

moderno da cor na pintura. No amplo cabedal de referências de Godard, há tradições iconográficas em jogo, o Fauvismo e a Pop Art, e pintores com projetos artísticos distintos, como Pablo Picasso e Auguste Renoir. Com uma paleta de cores racional e sistemática, o cineasta está interessado em evidenciar a disparidade entre os protagonistas Marianne (Anna Karina) e Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) e o projeto fracassado de felicidade conjugal. As cores aparecem na narrativa de modo a confirmar pressupostos fornecidos pelo filme e ainda estabelecer um comentário não verbal sobre a trajetória em declínio do casal na França contemporânea.

O diálogo proposto por Godard é intertextual, a variedade de referências que ele suscita – literárias, iconográficas, metalingüísticas, societais e de outras naturezas – indicam a constelação de questões problematizadas pelo filme, essas avaliadas em obras específicas dedicadas ao cineasta e seu legado na Nouvelle Vague: Alain Bergala[34], Jean Douchet[35], Marc Cerisuelo[36], Youssef Ishaghpour[37] e Jean-Pierre Esquenazi[38]. No campo preciso da cor, desafio deste trabalho, Godard representa a paisagem da França contemporânea através do meticuloso e sistemático uso de uma paleta restrita, uma imagem plenamente estilizada que serve ao seu reconhecimento pessoal e criativo "do espaço moderno em transformação"[39]. A cor, em sua aparente singeleza, tida no filme como enganosamente alegre, media interlocuções com outros elementos visuais e fílmicos, tais como o roteiro, a fotografia, a montagem, a direção de arte, o figurino, gerando ora concordâncias, ora discordâncias. Mapear, decupar e investigar os diálogos desenvolvidos pela cor em *Pierrot le fou* representa, por si só, uma tarefa extensiva.

Dos muitos estudos que mencionam a cor em Godard, é possível destacar os trabalhos de Leutrat, Aumont, Dubois, Bonfand e Vacche. A análise da cor, no entanto, fica subjugada à pintura. Inegavelmente Godard não deixa de evocar em seus filmes diversas tradições artísticas. O legado da pintura se apresenta em obras do início da carreira do cineasta até os filmes dos anos 80, conhecidos como "trilogia do sublime"

---

[34] Alain Bergala, *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006. *Nadie como Godard*. Madrid: Albatroz, 2002.
[35] Jean Douchet, *Nouvelle Vague*. Paris: Cinématheque Française/Hazan, 1998.
[36] Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Quatre-Vents, 1989.
[37] Youssef, Ishghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
[38] Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.
[39] Richard Neupert, *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002, p.235.

(*Carmen*, *Je vous salue Marie* e *Passion*). As reproduções de quadros de Pablo Picasso, Henri Matisse e Auguste Renoir apresentadas nos cenários que constituem *Pierrot* são pequenas séries que estabelecem um diálogo entre si e promovem aquilo que Jean-Louis Leutrat chamou de relações de identidade entre "as personagens e as representações (iconográficas) que as acompanham"[40]. Num alcance mais profundo, o retrato iconográfico expõe a subjetividade em crise: na "era dos homens duplos"[41], a pintura assume o lugar da personagem. A pintura serve ao filme mais como uma estratégia temática, através da comparação entre personagem fílmica e personagem iconográfica, do que o encadeamento formal entre quadro, filme e cor.

Ao longo do período "Les années Karina", Godard sistematiza o uso dos tons em dois grupos distintos que se alternam de acordo com os filmes: um das cores primárias-pigmento[42] (azul, amarelo e vermelho) e o outro das cores da bandeira francesa (azul, branco e vermelho). O primeiro se aproxima das cores privilegiadas por um amplo grupo de pintores e artistas gráficos do século XX - como Paul Klee, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Mark Rothko, além da Pop Art – do pensamento de origem neoplasticista e da Bauhaus, e também dos mecanismos de construção visual afirmados pela publicidade e pelo design gráfico a partir dos anos 60[43].

Essa década marcou a maneira de como as cores tomaram dimensão na vida, em esferas antes não permitidas. No campo das artes, a tinta em tubo, material tão caro à pintura, cede lugar às tintas industriais, mais baratas comercialmente e capazes de revestir áreas maiores, expandidas, que fogem aos limites físicos impostos pela pintura moderna[44], em crise há décadas. Embora Godard remeta ao Pop quando utiliza as cores primárias, pois é a paleta presente nas serigrafias de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, dentre outros artistas, o azul, amarelo e vermelho se aproximam, em mesma medida, de um diálogo com a publicidade, também estabelecido pelos artistas Pop; os anos 60 foram aqueles que marcaram a presença extensiva da cor na propaganda e no design. As cores primárias aludem à contemporaneidade do filme, à atenção do cineasta pelas formas de expressão visual fora da pintura que circundam a década de 60, em especial

[40] Jean-Louis Leutrat, *Op. cit.*, p.85.
[41] Frase dita por Ferdinand.
[42] Existe na teoria das cores uma distinção entre as cores primárias: cor-pigmento (azul, vermelho e amarelo), utilizadas pelos pintores; e a cor-luz, cujas primárias correspondem ao sistema RGB (vermelho, verde e azul).
[43] Leatrice Eiseman e Keith Recker, *Pantone, the 20th century in color*. São Francisco: Chronicle Books, 2011. Misek, *Op.cit.*
[44] John Gage, *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

numa França em crise, desmoralizada na Guerra da Argélia e cujos olhos estão focados nas relações de consumo e no crescimento econômico[45].

O segundo grupo de cores, o que alude às cores da bandeira francesa, que coincidem com as cores das bandeiras norte-americana e inglesa, está em franco diálogo sobre a permutabilidade nacional das cores. Segundo Edward Branigan[46], em ambos os padrões cromáticos de composição há um sistema disciplinado, rigoroso, que exclui as cores intermediárias. Ao anular os tons que se encontram no intervalo entre um matiz e outro, esse sistema valoriza tensões baseadas em relações de diferença. De um lado, a cor que retrocede no espaço, o azul, e a outra que avança, como o vermelho ou o amarelo. *Pierrot* atesta esta tensão estabelecida entre os matizes, em especial o azul e o vermelho, fazendo da cor um mediador entre narrativa e estética fílmicas.

Godard reconhece o diferencial da composição cromática de *Pierrot le fou* em relação aos seus filmes anteriores em cores, *Une femme est une femme* (1962) e *Le mépris* (1963), obras avaliadas pelo artista Paul Sharits[47]. O cineasta afirma que *Pierrot le fou* estabelece novas interações sobre as cores quando comparado aos outros dois[48], pois é tributário ao trabalho de Antonioni em *Deserto rosso* (1964), filme brevemente analisado nesta dissertação e cujas considerações propostas devem-se aos estudos de Angela Dalle Vacche[49], Gilda de Mello e Souza[50] e Yanet Aguilera Matos[51].

Da constelação de questões mediadas em *Pierrot*, as relações de gênero demarcam um espaço importante na avaliação das cores. Estudos da literatura feminista no cinema estão nesse e no Capítulo III. Susan Sontag[52], em tom elogioso, afirma a possibilidade das cores em *Pierrot le fou* reiterarem a disparidade de gênero entre

---

[45] Jean-Pierre Esquenazi. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.

[46] O estudo de Branigan sobre a cor em Godard está no ensaio "The articulation of color in a filmic system: *Deux ou trois choses que je sais d´elle*", p.170-182, integrante do livro organizado por Price e Vacche.

[47] Paul Sharits, "Red, blue, Godard" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 19, n.04, p.24-26, verão 1966.

[48] Jean-Luc Godard, "La nuit, l´éclipse, l´aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.160, p.08-17, nov. 1964.

[49] Vacche, *Op. cit*,1996.

[50] Gilda de Mello e Souza, "Variações sobre Michelangelo Antonioni" in *A idéia e o figurado*. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005, p.145-170.

[51] Yanet Aguilera Matos, *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*. Tese de doutorado, MATOS, Olgária (orientadora). São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

[52]Susan Sontag, "Godard" in *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.143-182.

Marianne e Ferdinand. Laura Mulvey[53], cineasta e crítica feminista pioneira, critica a caracterização das personagens femininas em Godard, para ela, ligadas às visões do Romantismo e do cinema *noir*. Annie Goldmann[54], socióloga da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, reafirma o legado do *noir* na cinematografia do primeiro Godard e estabelece comparações entre Marianne e Patricia (de *À boutte de souffle*, 1959), propondo um diagnóstico mais brando e menos crítico quando comparado às análises de Mulvey.

Cores luminosas e saturadas, base e matriz desse projeto godardiano, alinhavam difusos elementos visuais e dialogam com a amplitude de questões presentes no filme. A narrativa de *Pierrot*, aparentemente confusa por seguir a lógica de consciência do protagonista e dispersa em sua coerência estrutural, revela-se em camadas, em que objetos, cores, formas, palavras, volumes, personagens e paisagens se sucedem, revelados em planos de leituras. O cineasta cria, assim, um heteróclito inventário das formas de expressão visual da época e nele imprime seu diagnóstico sobre a decrépita trajetória "do último casal romântico".

O trabalho de Godard sobre as cores resvala na pintura, ao mesmo tempo em que escapa dos seus domínios. A cor no filme é traduzida através de recursos como o distanciamento e o esvaziamento emocional, ao contrário dos recursos utilizados pela arte moderna, a grande homenageada em *Pierrot le fou* através dos quadros citados ao longo do filme[55]. Godard entende que a cor é um elemento visual que se impõe ao texto, cria rupturas e concordâncias com os dados fornecidos pela narrativa. *A cor parte da pintura, mas adquire autonomia fílmica.* A irreverente síntese que o cineasta estabelece procura situar a cor na diegese do filme, tendo em vista um debate sobre a França contemporânea de 1965.

O Capítulo III aborda o filme *Le bonheur* e sua constituição visual. Agnès Varda, cineasta declaradamente feminista, retoma a composição impressionista e suas cores para debater as relações de gênero num filme aparentemente feliz. De fortuna crítica

---

[53] Laura Mulvey, "The hole and the zero: Godard´s visions of femininity" in *Fetishism and curiosity*. Londres/Bloomington: BFI/Indiana University Press, 1996, p.77-94. Colin MacCabe e Laura Mulvey, "Images of women, images of sexuality" in *Godard: images, sounds, politics*. Londres: Macmillan Press, 1980, p.78-104.

[54] Annie Goldmann, "El heroe godardiano y el mundo" in *Cine y sociedade moderna*. Madrid: Fundamentos, 1972, p.65-141.

[55] Jacques Aumont, *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

mais reduzida quando comparada a Godard, a bibliografia sobre Varda privilegia as maneiras pelas quais a diretora discute as relações de gênero em sua obra[56]. Essa literatura, no entanto, pouco aborda a dimensão estética proposta pela cineasta. As citações ao impressionismo e a envergadura militante do filme estão, curiosamente, defendidos em depoimentos, entrevistas da cineasta[57] e na avaliação pessoal de sua obra[58]. Esses fragmentos, incorporados à dissertação, servem como indicativo pessoal da cineasta sobre seus procedimentos estéticos em *Le bonheur*, mas definem-se como insuficientes na avaliação da cor na análise fílmica.

Claire Johnston[59] questiona o feminismo de Varda, que seria falso e validado por construções socialmente aceitas, em especial em *Le bonheur*. Sandy Flitterman-Lewis[60], professora na Universidade de Rudges, rebate a crítica de Johnston e faz um elaborado estudo da cinematografia vardaniana, estabelecendo na análise de filmes como *Le bonheur*, *Cléo de 5 à 7* (1962) e *Sans toi ni loi* (1985), uma avaliação do legado estético e militante da cineasta. Por esta perspectiva, estes filmes são considerados por Lewis e Richard Neupert[61] (Universidade da Georgia) estruturalmente mais complexos que *Le bonheur*. Para eles, *Le bonheur* aparece na cinematografia de Varda como um filme menor, a própria cineasta o considerou como uma obra de transição, feita entre um filme de alcance internacional, *Cléo*, e à espera de outro que também consolidasse seu reconhecimento como cineasta[62]. A fortuna crítica parece insuficiente na reflexão dos

---

[56] Dennis De Nitto e William Herman, "*Le bonheur*" in *Film and the critical eye*. Nova York: Macmillan Publishing Co., 1975, p.508-512. Charles Ford, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denoel et Gouthier, 1972. Ruth Hottell, "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda´s *Le bonheur* and *L´une chante, l´autre pas*" in *Cinema Journal*. Austin: v.38, n.02, p.52-71, inverno 1999. Sandy. *To desire differently:feminism and the French cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1996.

[57] Jean Decock e Agnès Varda, "Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes*" in *The French Review*. Carbondale: v.66, n.06, p.947-958, maio 1993. Jean Narboni, Varda et al., "*L´une chante, l´autre pas*, entretien avec Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.276, p.21-26, mai. 1977. Barbara Quart e Varda, "Agnès Varda: a conversation" in *Film Quarterly*. Califórnia: n.40, v.02, p.03-10, inverno 1986/1987. Agnès Varda, "Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.164, p.49-50, mar. 1965.

[58] Varda, *Varda par Varda*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.

[59] Claire Johnston, "Le cinéma de femmes comme contre-cinéma" in *CinémAction*. Condé-sur-Noire: n.67, p.157-162, 2º trimestre 1993. Versão oiriginal em inglês publicada em 1975 na revista *Screen*.

[60] Sandy Flitterman-Lewis, *To desire differently:feminism and the French cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1996.

[61] Richard Neupert, *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

[62] Varda, *Op. cit.*, 1994.

mecanismos visuais gerenciados por Varda para questionar o estatuto da mulher numa estrutura social aparentemente positiva, sem conflitos ou tensões.

O quarentenário e cinquentenário da Nouvelle Vague deram ensejo à publicação de diversos livros que reveem o movimento à luz do tempo que se passou. As novas abordagens atestam o caráter de movimento artístico da Nouvelle Vague[63]; levantam questões econômicas que se associam às estéticas[64]; chamam a atenção para conexões e tensões entre a Nouvelle Vague e os movimentos libertários dos anos 60[65]; privilegiam as relações entre filmes e ideologias e/ou movimentos, o que no caso de Agnès Varda significa a valorização do caráter feminista da obra[66]. Lewis e Neupert estão em destaque na fortuna crítica da obra da realizadora por situá-la no contexto do grupo Rive Gauche do qual ela fazia parte, ao lado de Chris Marker, Alain Resnais e Jacques Demy. Ao lado de Varda, seus companheiros de grupo vem merecendo maior atenção na medida em que se recuperam os diversos fios que relacionavam os muitos fazedores de cinema em atividade nos anos 60.

A literatura anglo-saxã dedica-se com mais afinco e curiosidade à cinematografia vardaniana se comparada aos estudos franceses, ainda omissos em relação não apenas à cineasta como também ao grupo Rive Gauche. Essa necessidade de reavaliação do legado de Varda acompanha também mostras de filmes realizadas em Portugal (1993) e no Brasil (2006), que geraram mais publicações e debates[67], assim como um colóquio organizado pela Universidade de Rennes[68] em 2007, que originou uma publicação na qual estão presentes considerações de Lewis e Neupert, este em específico sobre as cores *em Le bonheur*[69]. O trabalho do autor se concentra em descrever os procedimentos cromáticos utilizados por Varda no filme, em uma apresentação mais formal e que não aponta para interpretações sobre os alcances simbólicos da cor na narrativa.

Nem Lewis nem Neupert se dedicaram a investigar as conexões simbólicas criadas pela cor como forma de questionamento das relações familiares apresentadas pelo filme. O desafio do capítulo é integrar a temática do filme à dinâmica das cores que a

---

[63] Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Éditions Nathan, 1997.
[64] Neupert, *Op. cit.*, 2002.
[65] Peter Graham e Ginette Vincedeau (org),*The French New Wave: critical landmarks*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2009.
[66] Flitterman-Lewis, *Op. cit*.
[67] *Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2006. *Agnès Varda: os filmes e as fotografias*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.
[68] Antony Fiante et al (org). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: PUR, 2009.
[69] "La couleur et le style visuel dans Le bonheur" in Fiante (org), *Op. cit.*, p.79-87.

expressa de maneira contundente. Defendo que o estudo do uso da cor em *Le bonheur* permite perceber em suas estruturas visuais mais íntimas, como a cor, uma assertiva complexa, mas não imediata, dentro da perspectiva feminista. A falta de pesquisas sobre o filme está em consonância com a falta de estudos que associem a cor a um horizonte mais amplo.

Como Godard em *Pierrot le Fou,* Varda associa a cor à problematização das relações de gênero, embora o cineasta não se filie aos horizontes feministas. Godard propõe um jogo intelectual; a realizadora belga propõe uma paleta que aparentemente se apresenta como aleatória ou distante de um sistema. Varda realiza obras que recusam veicular a representação ou expressão da feminilidade sem tensões; seu empenho como cineasta está em problematizar as representações dominantes sobre o feminino, exercício verificado em *Le bonheur*. O recurso à paleta de cores e a cenários que evocam paisagens impressionistas questiona o sentido de felicidade numa família burguesa patriarcal.

Proponho avaliar o filme à luz da *cinécriture* vardaniana, termo que a cineasta utilizou para explicar seu método de integração entre estética, forma fílmica e narrativa, e em um diálogo aberto com o termo *camera-stylo* de Alexandre Astruc[70]. Ou seja, aliar no mesmo campo de análise as dimensões da pintura e da crítica feminista através da cor. Isso não descarta as possíveis incongruências ou incoerências do filme, apenas coloca a cor como matriz visual para refletir sobre domínios tão amplos como a pintura e a militância feminista. Utilizei quase toda fortuna crítica encontrada, visto que essa se revela ainda insatisfatória, e agreguei a ela bibliografias de fontes diversas. Para compreender o mecanismo visual que alude ao impressionismo, recorri a pesquisas das artes visuais que situam a estética e a forma impressionista no seu tempo histórico[71] e, assim, procurei uma ligação que relaciona as cores selecionadas pela cineasta com aquelas utilizadas pelos pintores.

---

[70] Alexandre Astruc, "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo" in Peter Graham e Ginette Vincedeau (org), *Op. cit.*, p.31-37.

[71] T. J. Clark, *Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Meyer Schapiro, *Impressionismo, reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

No campo dos estudos sobre a cor no cinema, uma assertiva parece primordial. Brian Price na introdução do livro *Color* defende que as cores revelam significados não explicitados pelo texto. A partir dessa premissa, é possível verificar em *Le bonheur* que o recurso ao impressionismo não é inocente, o discurso visual pautado pelas cores desconstrói o discurso verbal.

1

BREVE HISTÓRIA DA COR NO CINEMA

O glorioso Technicolor

Adjetivos hostis caracterizaram a maneira como o Technicolor foi recebido, entre as décadas de 30 a 60, por um conjunto de profissionais e artistas do meio cinematográfico: produtores, diretores, diretores de arte, figurinistas, críticos. A reação adversa ao Technicolor - entendido no âmbito dessa pesquisa não apenas como uma corporação, mas também como uma proposição estética – ultrapassou as fronteiras da indústria cinematográfica norte-americana, fazendo ecos na Europa e, inclusive, no Brasil[72]. Artigos e críticas compartilham esse desdém ao ironizar o slogan de divulgação do Technicolor, definindo-o como "(in)glorious Technicolor"[73]. Com prefixo ou sem o prefixo negativo, ambas formas debocham da grandiosidade do engenho criado por Herbert Kalmus e supervisionado com rigidez por sua ex-mulher, Natalie Kalmus, através de diversos mecanismos de controle da cor no cinema[74].

O Technicolor levou ao menos 15 anos para conquistar a hegemonia como sistema de colorização no cinema norte-americano. Fundado em 1915 por Herbert Kalmus, Samuel Comstock e W. Burton Westcott, colegas de faculdade no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), o Technicolor apareceu em consonância com outras pesquisas no desenvolvimento de sistemas de colorização da película. As rudimentares técnicas das francesas Pathecolor e Chronochrome (da Gaumont) e da inglesa Kinemacolor tiveram sobrevida até meados dos anos 10. Em 1917, o Technicolor

[72] B. J. Duarte, "A função dramática da cor no cinema" in *Separata de Anhembi*. São Paulo: n.137, v. XLVI, abr. 1962, p.03-23.
[73] Edward Biberman, "… In glorious Technicolor" in *Hollywood Quarterly*. Los Angeles: v.2, n.1, out. 1946, p.50-56.
[74] Scott Higgins, *Harnessing, the Technicolor rainbow*. Austin: University of Texas Press, 2002.

desenvolveu a primeira etapa de sua pesquisa, o chamado Technicolor I, baseado na captação aditiva das cores. Ao longo dos anos 20, o Technicolor aperfeiçoou sua pesquisa, promovendo outro sistema aditivo de cores, o Technicolor II. A essa altura, dois dos três sócios fundadores deixaram a corporação para Herbert Kalmus, que
[1] assumiu a administração da empresa. Em 1932, a corporação alcançou um grau de sofisticação tecnológica, promovendo o Technicolor III que hoje conhecemos, o "three-strip process", baseado na relação subtrativa das cores, que atende ao sistema de composição RGB. Basicamente, esse sistema permite a captação da imagem por três filtros de cores (vermelho, verde e azul), que resultam em uma única imagem colorida.

A promoção do Technicolor III na década de 30 coincide com a introdução do som óptico no cinema. Para Steve Neale[75], a estética que associa cor-fantasia-espetáculo nos musicais começou com a aparição de cenas coloridas nos filmes realizados a partir de 1929. A divulgação desse novo processo de cor resultou também numa espécie de batalha entre os estúdios de Hollywood para obtenção de contratos com o grupo Technicolor. A Disney solicitou a Herbert Kalmus o estabelecimento de um convênio que garantia o uso exclusivo e integral do sistema em filmes de animação, de 1932 a 1935[76]. O Technicolor III foi inaugurado com *Silly simphony* (1932) e com uma série de curtas de animação produzidos pelos estúdios Disney. Em 1934, Kalmus rompeu o contrato com a Disney e, como decorrência, diversos filmes em cores foram produzidos por outros estúdios ao longo dos anos 30.

La cucaracha (1934) de Lloyd Corringan, produzido pela Pioneer Pictures e distribuído pela RKO, foi o primeiro filme *live action* em Technicolor, seguido do longa-metragem *Becky sharp* (1935) de Rouben Mamoulian, produzido também pela Pioneer. Como forma de garantir a qualidade da reprodução e uso das cores nos cenários e figurinos, Robert Edmond Jones, famoso designer e cenógrafo da Broadway, assumiu a função de *color designer* de *La cucaracha*. Seu trabalho sobre as cores no curta-metragem partia da premissa de acentuar a ação dramática das cenas, estabelecendo correspondências emocionais da cor com a narrativa[77].

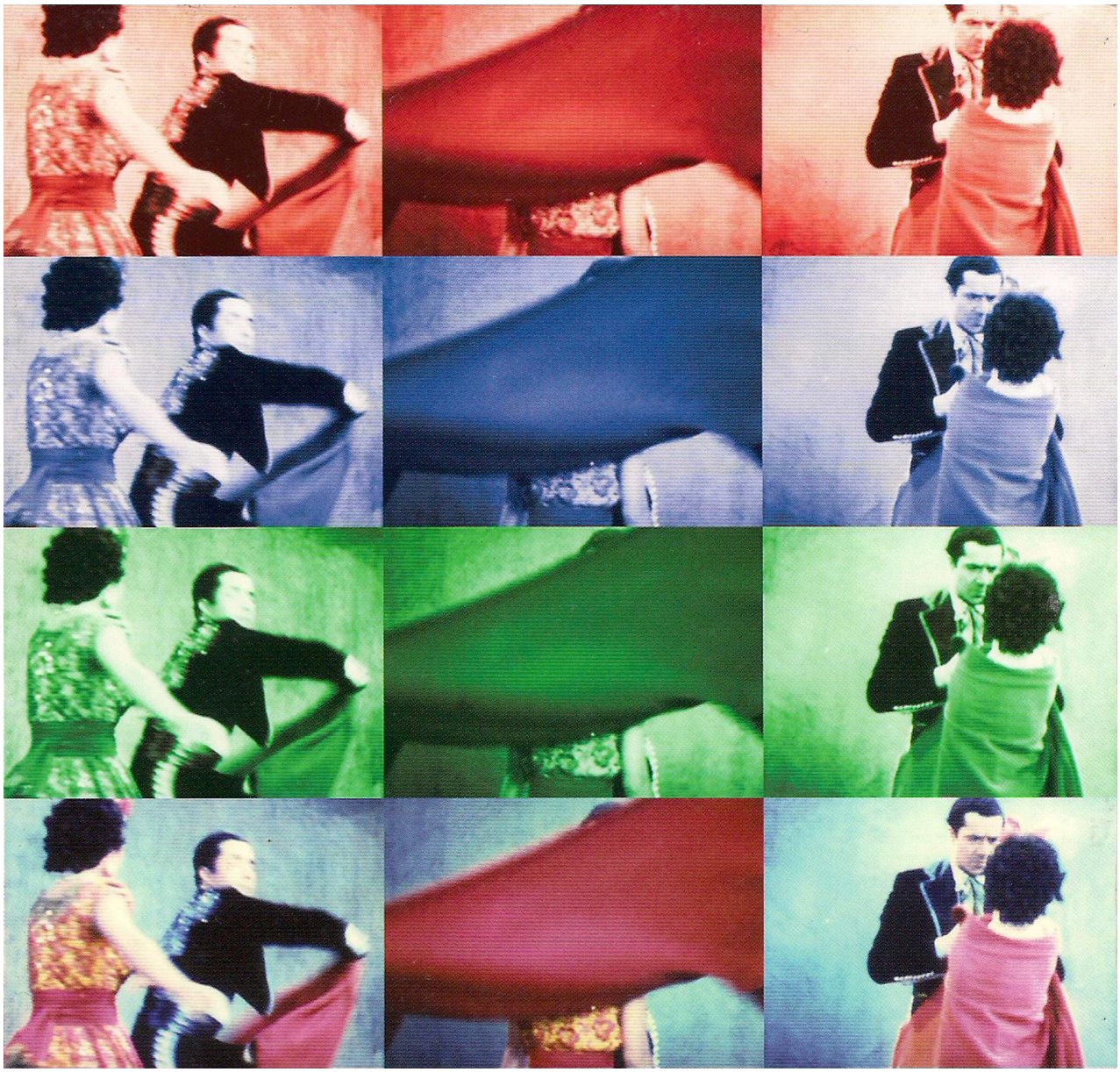
---

[75] Steve Neale, "Technicolor" *apud* Brian Price e Angela Dalle Vacche (org), *Color*. Nova York: Routledge, 2006, p.13-23.
[76] Neale, *Op. cit.*, p.17.
[77] Paul Coates, *Cinema and colour, the saturated images*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2010.

Quebrado o regime de exclusividade com a Disney e constatado os resultados satisfatórios com *La cucaracha* e *Becky sharp*, o Technicolor viu sua hegemonia reinar absoluta por 30 anos dentro da indústria cinematográfica norte-americana. David O. Selznick reconheceu no novo sistema tecnológico a possibilidade de angariar maiores bilheterias e investiu pessoalmente em três filmes que hoje são emblemáticos no desenvolvimento da cor no cinema por associá-la às qualidades que lhe foram atribuídas nesse período – espetáculo, fantasia e aventura: A *star is born* (1937) de William Wellman, *The adventures of Tom Sawyer* (1938) de Norman Taurog e *Gone with the wind* (1939) de Victor Fleming. Diversos filmes de curta e longa-metragem da Disney vieram corroborar a estética que correlaciona a interdependência entre a cor saturada e a fantasia: *Snow white and the seven dwarfs* (1937), o primeiro longa-metragem de animação do estúdio; *Fantasia* (1940), filme que associa o musical, cor e temática; *Dumbo* (1941), dentre inúmeros outros que se seguiram.

No entanto, o Technicolor III gerou muitos conflitos, pois ele implicava na ingerência da empresa na realização propriamente dita dos filmes. Havia controles nos mecanismos de produção e gerenciamento econômico e estético da cor que perpetuavam a permanência da corporação no cinema norte-americano, para além do mero fornecimento de suporte fílmico. Uma série de desentendimentos no seio da indústria cinematográfica repercutiu nas declarações hostis que hoje são associadas ao Technicolor. Esses conflitos partem de vários lados da produção cinematográfica, engloba tanto técnicos, quanto produtores e responsáveis pela parte considerada criativa do filme. O controle e a fiscalização exercidos pela dupla Kalmus (Herbert e Natalie) resultaram em desavenças históricas, deixando o Technicolor como um capítulo de especial atenção nos estudos sobre a história do cinema norte-americano e sobre a cor no cinema.

O Technicolor garantia o controle horizontal na produção dos filmes, em serviços prestados pela corporação através de exigências que abrangiam diversos departamentos e setores da indústria: aluguel de câmera e contratação de um cameraman especial que exercia a função de consultor do fotógrafo do estúdio; controle por parte dos *colors consultants* nos departamentos de cenografia, figurino, produção de objetos, maquiagem e fotografia; requerimentos especiais para os equipamentos de luz; controle do processo de revelação dos negativos e pós-produção. Pagas as patentes do Technicolor - que até os anos 30 correspondia a cerca de 30% do orçamento total do



I 1 I Exemplo do "three-strip process" do Technicolor III: frames de *La cucaracha* (1933) sob três filtros de cor (RGB), que resultam na imagem final colorida.

filme, caindo para 10% nos anos 40 - produtores e cineastas deveriam conviver com a ingrata presença do *color consultant* ou *color adviser*, um profissional da corporação Technicolor encarregado de definir como e onde as cores deveriam ser utilizadas no filme, seja nos cenários, nos figurinos, na composição da luz e na pós-produção.

Natalie Kalmus assumiu o comando do Color Advisory Service (ou Color-control Department) para banir os excessos da cor cometidos nos filmes dos anos 20 e 30, em especial depois do trabalho de Edmond Jones em *La cucaracha*. Por sua formação em artes[78] e por sua relação com Herbert Kalmus, ela foi a pessoa considerada mais qualificada para o cargo. Natalie, através de seu artigo "Color consciousness" (1935)[79], criou postulados estéticos sobre a cor no cinema através de rigorosos parâmetros sobre suas formas de utilização, com atenção especial à precisão da cor e estabelecimento de harmonias[80], princípios que serão discutidos mais adiante. Os contratos estabelecidos entre o Technicolor e os estúdios deveriam creditar Natalie Kalmus em todos os filmes como "color supervisor". A partir de 1937, porém, a autoria no gerenciamento da cor ficou dividida entre ela e seus assistentes, ou *associate Technicolor color directors*, Henri Jaffa e Morgan Padelford.

O sistema de controle da cor estava concentrado nessas três figuras, sendo Kalmus quem supervisionava o trabalho de seus dois associados. Pela demanda de trabalho, foi feita uma divisão de acordo com os contratos selados entre o Technicolor e os estúdios, sendo a responsabilidade na supervisão dos filmes da MGM e United Artists de Jaffa; e a Warner de Padelford. Entre ambos, estava a supervisão das produções da Paramount e Fox. Kalmus, como figura proeminente, assina a supervisão técnica. Depois da hegemonia de Natalie até o ano de 1949, Jaffa assumiu o controle da cor em importantes filmes da cinematografia clássica norte-americana, em especial em musicais: *Royal wedding* (1951) de Stanley Donen, *Singin´ in the rain* (1952) de Stanley Donen e Gene Kelly, *Lili* (1953) de Charles Walters; e também em melodramas como *The Eddy Duchin Story* (1956) de George Sidney. Padelford teve carreira menos longeva. Sua

[78] Natalie Kalmus tem uma biografia muito controversa. Relatos de sua presença ingrata é uma constante nos estudos sobre o tema. Por outro lado, a sua formação acadêmica é questionada, o que torna a sua personalidade mais pitoresca e interessante. Segundo Higgins, Kalmus alegou que estudou nas universidades de Zurich, Flórida, Queens e com passagem pela Escola de Artes de Boston. Ver Higgins, 2002, p.39.

[79] Natalie Kalmus, "Color consciousness" *apud* Brian Price e Angela Dalle Vacche (org), *Color*. Nova York: Routledge, 2006, p.24-29.

[80] Higgins, *Op. cit*.

filmografia contempla poucos filmes, sendo o mais conhecido *20000 leagues under the sea* (1954) de Richard Fleischer. Sob a tutela de Kalmus, mais de 350 filmes foram feitos.

O sistema de Kalmus definiu os horizontes estéticos da cor no cinema clássico. Seu artigo "Color consciousness" serve como uma espécie de tratado sobre os alcances simbólicos da cor na narrativa. Ela abre seu texto anunciando que a cor é o último degrau estético na consolidação do realismo no cinema, depois da introdução do som no final dos anos 20. Na sequência, justifica a inserção da cor nas imagens em movimento estabelecendo uma comparação com as Belas Artes, das quais o cinema da época emprestou seu vocabulário cromático – tom, composição e harmonia. Para Scott Higgins[81], o intuito do artigo era promover a cor em esferas econômicas e estéticas: entre os estúdios e a crítica cinematográfica. Para tanto, a comparação com as formas de utilização da cor por pintores importantes da tradição européia seria uma via de afirmação do cinema como arte:

> The principles of color, tone, and composition make painting as fine art. The same principles will make a colored motion picture a work of art. The precision and detail of Holbein and Bougereau, the light effects of Rembrandt, the atmosphere and arrangements of Goya, the color of Vélasquez, the brilliant sunlight of Sorolla, the mysterious shadows of Innes – all these artistic qualities can eventually be incorporated into motion pictures through the medium of color. The design and colors of sets, costumes, drapes, and furnishings must be planned and selected just as an artist would choose the colors from his palette and apply them to the proper portions of his painting (KALMUS, "Color consciousness", p.24).

Ao mesmo tempo, Kalmus defendia os princípios de harmonia e composição através do uso restrito e comedido das cores, em favor de uma estética que se aproxima de uma convenção realista: "a super-abundance of color is unnatural (…) on the other hand, the complete absence of color is unnatural"[82]. Para um uso correto das cores, Kalmus afirmou a necessidade do desenvolvimento do treino do olhar, aquilo que chamou de "color consciousness". E ela, como estudante de Belas Artes, estaria apta a assumir o papel de consciência cromática. Seu método de trabalho consistia na separação das cores por cena, de modo a reforçar qualidades emocionais já previstas no roteiro:

[81] Higgins, *Op. cit*.
[82] Kalmus, *Op. cit.*, p.25.

> We have found that by the understanding use of color we can subtly convey dramatic moods and impressions to the audience, making them more receptive to whatever emotional effect the scenes, action, and dialog may convey. Just every scene has some definite dramatic mood – some definite emotional response which it seeks to arouse within the minds of the audience - so, too, has each scene, each type of action, its definitely indicated color which harmonizes with that emotion (KALMUS, *Op. cit.*, p.26).

Na sequência, Kalmus discorre sobre as qualidades do laranja, vermelho, amarelo, azul, verde e preto, associando-os às correspondências de sentido culturalmente gerenciadas. O cinema norte-americano clássico assumiu a cor associada a um simbolismo codificado, uma necessidade de catalogação dos valores emocionais e morais da cor[83]. O valor do preto no texto de Kalmus, contestado décadas depois por Brian Winston[84] por sua relação com identidades raciais, é, por exemplo, associado aos horizontes da negatividade e da morte, e seus valores estão inscritos, inclusive, em outras modalidades da cultura:

> It (black) has a distinctly negative and destructive aspect. Black instinctively recalls night, fear, darkness, crime. It suggests funerals, mourning. It is impenetrable, comfortless, secretive. It flies at the masthead of the pirate´s ship. Our language is replete with references to this frightful power of black – black art, black despair, black-guard, blackmail, black hand, the black hole of Calcutta, black dead, black list, black-hearted, etc (KALMUS, *Op. cit.*, p.27).

As convenções simbólicas da cor no cinema clássico já estavam presentes desde o período silencioso[85] e foram reforçadas com a hegemonia do Technicolor a partir dos anos 30, criando codificações de caráter supostamente universalizante. No cinema silencioso, dois métodos eram costumeiros na colorização do material fílmico: pintura à mão de cada frame, como é possível verificar nos inúmeros curtas do Primeiro Cinema; ou banhos de imersão, presentes, por exemplo, em *Intolerância* (1916) de D. W. Griffith.

---

[83] Higgins, *Op. cit*.

[84] Brian Winston, "A whole technology of dyeing: a note on ideology and the apparatus of the chromatic moving image" in *Daedalus*. Cambridge: vol.114, n.04, p.105-123, 1985.

[85] Wendy Everett, "Mapping colour: an introduction to the theories and practices of colour" in *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007, p.7-38.

Nesse último sistema, as cores durante o cinema silencioso apresentavam uma codificação de acordo com a evocação emocional da cena ou estados da natureza: vermelho para as cenas de ira ou paixão, azul para as cenas noturnas, amarelo para as diurnas, e verde (curiosamente) para as cenas de mistério. Esse sistema era igualmente pautado por outras correlações, como é possível verificar, no mesmo, *Intolerância*. No filme de Griffith, uma das amantes do Príncipe Belshazzar é representada em sua sensualidade através do roxo. A cor está a serviço da caracterização da personagem, criando relações de aproximação e consonância com a narrativa.

Deste modo, o controle Technicolor visava evitar que a cor se destacasse, o emprego da cor deveria chamar a atenção para informações já presentes e assimiladas
[2] pelo espectador. O uso do vermelho, por exemplo, poderia reafirmar o caráter sensual de uma personagem. Gamas de rosa seriam capazes de ressaltar traços de feminilidade numa figura dócil. O laranja reforçaria o comportamento agressivo de uma personagem ou de uma situação. "Law of emphasis" era uma lei determinante na composição da cor, pois deveria enfatizar personagens ou estados emocionais. Essas codificações criaram padrões estáticos na simbologia da cor no cinema clássico e reivindicavam um caráter literal na associação entre cor e significado.

•••

A intervenção da dupla Kalmus na aplicação do Technicolor, apesar das críticas, inaugurou a necessidade de se ter uma atenção em relação a cor durante a pré-produção e não apenas na pós-produção, tal como no cinema silencioso. Assim, diretores, produtores, diretores de arte, figurinistas, maquiadores e fotógrafos deveriam considerar o filme em termos de cor e não apenas a partir das variantes de cinza - apesar do preto e branco, a contrapelo, criarem uma estética singular da não cor, pois reside na luz os efeitos da dita "não cor" (a partir dos índices de luminosidade e não de saturação). Com isso, não apenas os mecanismos de poder sobre a cor ficaram explicitados, mas também a possibilidade de integração entre estética fílmica, dispositivo tecnológico, narrativa e esquematização temática da cor[86].

Existe na poética clássica a sugestão de estados emocionais e subjetivos da cor e, ao mesmo tempo, torná-la imperceptível, invisível, vesti-la como um dado natural da

[86] Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

imagem fílmica. Porém, apesar das intenções em contrário, o Technicolor, enquanto dispositivo técnico, promoveu o efeito oposto, reiterou a presença da cor saturada e contrastada, por isso muitos filmes de orientação mais realista preferiram o recurso ao PB[87]. Assim, uma confusão quanto ao vocabulário da cor permaneceu em Hollywood: simultaneamente considerada realista e fantástica, uma espécie de dissonância cognitiva dentro da indústria cinematográfica[88]. Esse problema técnico e estético permitiu que filmes de fantasia e musicais fossem associados imediatamente à cor, enquanto que os filmes de gangsteres, o cinema *noir* e temáticas mais sociais tivessem uma estética filiada ao PB.

Nessa linha constitutiva, *The wizard of Oz* (1939) de Victor Flemming, um dos mais representativos filmes da era Technicolor, produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer sacramentou o espaço estético definido pelo Technicolor e exemplifica a associação plena da cor ao campo da fantasia. Estudos consideram o filme como um exemplo paradigmático na definição da estética do Technicolor, mas há posturas controversas. Para Paul Coates[89], *The wizard of Oz* corresponde a um instante inicial da libertação da cor na história do cinema, a profusão de tons e o alcance técnico dos efeitos especiais situam o filme como um elogio à cor. Para Misek, a obra não é uma sinfonia, mas, sim, uma "cacofonia de cores"[90]. Oposições narrativas determinam as cores no filme, o conflito entre realidade e sonho é associado à pouca cor (o sépia) e à muita cor.

[3] No mundo de Oz impera outra dicotomia, entre o vermelho e o verde. O tornado alavanca as possibilidades do mundo psíquico de Dorothy vir à tona[91], Kansas em sépia é transformada no reino multicolorido de Oz, uma concepção de cor bastante usual. O verde impera nas novas paisagens descobertas por Dorothy e apresenta, à protagonista, dois espaços de poder que ameaçam inicialmente o retorno da garota à sua casa: a Bruxa do Oeste e o Mágico de Oz. O Palácio de Esmeraldas, reduto do mágico, apresenta-se assim, na cenografia pintada do filme, a paisagem que demarca a busca da personagem. Natalie Kalmus foi responsável pela definição do jogo das cores em *The wizard of Oz.* O filme estabeleceu o Technicolor como sistema responsável por resultados que poderiam ser artística e mercadologicamente constatados, o tom

[87] Everett, *Op. cit*.
[88] Misek, *Op. cit*.
[89] Coates, *Op. cit*.
[90] *Op. cit*.
[91] *Op. cit*.

I 2 I Convenções cromáticas: feminino e seus atributos de doçura (rosa) e sexualidade (vermelho). Marilyn Monroe na famosa cena de *Gentlemen prefer blondes* (1953) de Howard Hawks.

I 3 I *The wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming: os sapatinhos vermelhos de Dorothy demarcam a presença da cor, em franca oposição ao verde da Bruxa do Oeste.

saturado afirmou o registro da fantasia industrial dotado de um sensível e controlado trabalho sobre as cores. O filme comprovou que o sistema Technicolor era rentável e que a cor podia se constituir como um atributo visual específico do cinema.

Cor e gênero cinematográfico correspondem a uma vertente dos estudos dentro desse campo de pesquisa. Musical e melodrama rendem diversas possibilidades de análise, em sua maioria focada sobre estudos de caso[92]. Os dois gêneros apresentam curiosas formalizações acerca da cor como dispositivo visual, o primado da fantasia está inscrito em ambos, "the musical giving licence to dream, and melodrama foregrounding the constraints upon dreaming"[93]. Apesar da primazia de Natalie Kalmus no gerenciamento estético da cor, Douglas Sirk e Vincente Minnelli figuram na história do cinema como "color conscious directors"[94], coloco também Alfred Hitchcock dentro desse panteão cromático. O uso da cor no âmbito do cinema clássico confirma a possibilidade de autoria na indústria cinematográfica, tese defendida pelos críticos pertencentes ao grupo *Cahiers du Cinèma* no final dos anos 50, a chamada "política dos autores".

A cor em Minnelli ou Sirk, tal como a música, amplifica a narrativa, mesmo sendo um elemento estético tomado como secundário. Ao mesmo tempo, o trabalho dos dois diretores subverte a relação com o espaço cinematográfico, registrado dentro da estética clássica a partir de baixa saturação e contraste para o fundo, enquanto que em primeiro plano há o predomínio das cores contrastadas e saturadas, em especial focadas nas personagens. Minnelli e Sirk acentuaram as cores em seus contrastes, criaram uma indistinção entre primeiro e segundo planos através de dinâmicas da cor, fazendo com que o espectador perceba o espaço cinematográfico[95], como é possível verificar em *All that heaven allows* (1955) de Sirk.

Como atributo específico sobre as capacidades pessoais de agenciamento da cor na cinematografia de Sirk e Minnelli, o colorido está identificado com as personagens femininas. Estas apresentam-se, segundo Coates, como uma espécie de metonímia do

---

[92] Estudos de caso são a tônica das publicações organizadas por Raphaëlle de Beauregard e Wendy Everett e do livro de Steven Peacock.
[93] Coates, *Op. cit.*, p.123.
[94] Scott Higgins, "Color accents and spatial itineraries - Dossier media space in perspective" in *The Velvet Light Trap*. Austin: University of Texas Press, n.62, outono 2008, p.69.
[95] Higgins, *Op. cit.*, 2008.

mundo através da cor[96], estabelecendo aí uma relação quantitativa e qualitativa nos

[4] atributos simbólicos da cor na narrativa. Lise (Leslie Caron), em *An American in Paris* (1951) de Vincent Minnelli, confirma essa possibilidade de construção. O título do filme anuncia as diferenças nacionais, Jerry é americano e Lise é francesa, da mesma forma que as personagens são retratadas de maneiras diferentes pela sistematização cromática. Lise, colorida, apresenta a verdadeira vida de Paris a Jerry, personagem inscrito nos atributos da não cor (preto, branco, cinza e outros tons rebaixados). A apresentação de Lise para Jerry e para o espectador confirma a premissa pessoal de Minnelli no agenciamento das cores, não apenas o espaço cinematográfico cria a indistinção ou a confusão das tradicionais esquematizações entre figura e fundo, como também associa o feminino a partir do atributo do ultracolorido[97].

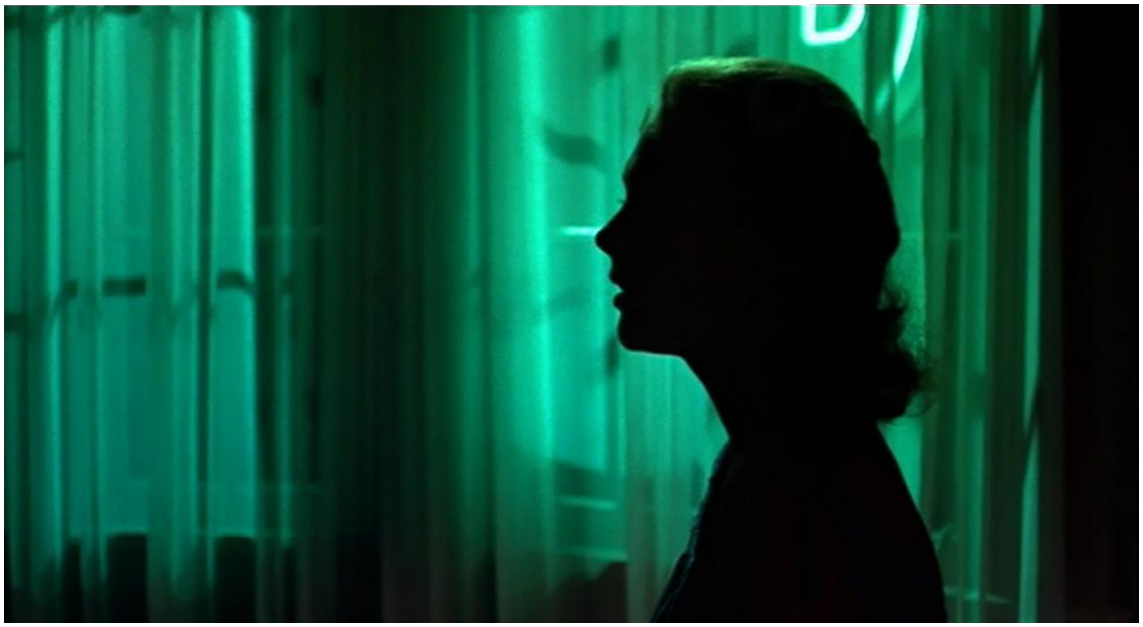
Formulações pessoais acerca da dinâmica das cores na imagem cinematográfica ultrapassam as formalizações estéticas inerentes a cada gênero. Minnelli e Sirk são diretores de gêneros cinematográficos tradicionais que, de uma maneira ou de outra, escaparam aos domínios rigorosos dos *colors advisers*, não sem menos conflitos. Alfred Hitchcock merece igualmente atenção especial, pois, dentre os três, foi aquele que estabeleceu rigorosamente um sistema pessoal no agenciamento das cores em seus filmes, principalmente a partir dos anos 50, através de um método de desenho da cor desde o roteiro até o figurino[98] e com a colaboração de sua figurinista Edith Head. As correlações simbólicas no sistema hitchcockiano obedecem a seus parâmetros pessoais de racionalidade e fantasia, sexualidade e moralidade cristã.

[5] *Vertigo* (1958) é um dos filmes mais emblemáticos quanto à constituição da cor no cinema clássico. Estão patentes os códigos visuais de Hitchcock a partir da cisão bipartite entre cores terrosas (o reino do pecado) e as variantes de cinza (o mundo da racionalidade)[99]. No primeiro terço do filme, quando o plano do colega de Scottie ainda não foi revelado, personagens se vestem na cor cinza, aquela, para Hitchcock, instituída dentro do mundo da racionalidade e do masculino. À medida que seu envolvimento pessoal com Madeleine rompe com os códigos profissionais e com a revelação do plano

[96] Coates, *Op. cit*.
[97] Coates, *Op. cit*.
[98] Richard Allen, "Hitchcock´s color designs" *apud* Brian Price e Angela Dalle Vacche (org), *Color*. Nova York: Routledge, 2006, p.131-144.
[99] Allen, *Op.cit*.

I 4 I Um dos momentos de apresentação de Lise em *An American in Paris* (1951) de Vincent Minnelli. Leslie Caron interpretando uma leitora francesa existencialista em meio ao panorama amarelo do cenário.

I 5 I Sexualidade em verde: Madaleine e Judy (Kim Novak) figuram a fantasia pessoal de Scottie em *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock.



de assassinato, as cores terrosas adquirem primazia nos figurinos de Scottie e Judy, instaurando códigos como a irracionalidade e a paixão. A partir de então, o verde predomina nos cenários e figurinos, mas também em efeitos de luz de maneira a constituir visualmente a fantasia privada de Scottie[100]. Para Steave Neale, o agenciamento pessoal de Hitchcock não apenas invalida as proposições do Technicolcor, segundo o qual o vermelho seria a cor mais adequada para a composição visual das cenas de paixão, como também atesta a matriz cristã de Hitchcock, pois o verde e os tons terrosos são as cores que figuram os cenários de onde Adão e Eva foram expulsos.

Convidado pela Paramount, o cineasta da Bauhaus Oskar Fischinger fez filmes de curta-metragem, abstratos e em cores a partir de 1936. No ano seguinte, a MGM produziu *An Optical Poem* (1937), um curta-metragem que associa cor, abstração e música. As experiências de Fischinger, aos poucos, começaram a tomar rumos em direção à narratividade, como os cenários desenhados para o filme *Fantasia* (1940) da Disney, o que descaracterizou seu trabalho como realizador visual focado na abstração, uma retomada dos valores tradicionais da cor no cinema narrativo. A cor em Hollywood não esteve apenas inscrita dentro dos parâmetros de filmes narrativos. A experiência breve de Fischinger constata que a indústria, em seu mecanismo ambíguo de gerenciamento comercial e experimentação estética, reconheceu a pluralidade da cor e abriu possibilidades de sua inserção em obras abstratas, destituindo a primazia do efeito mimético.

•••

O primado do Technicolor entre os anos 30 a 60 foi demarcado por sucessivas crises, sobretudo, dos anos 40 até seu derrocado fim. Por conta do caráter autoritário no gerenciamento da cor nos filmes, da pré-produção à pós, o Departamento de Justiça dos Estados Unidos, sob a pressão dos grandes estúdios, abriu um processo antitruste contra o Technicolor em 1947. A corporação sofreu modificações em seu modo de gerenciamento administrativo e estético a partir do final dos anos 40, que coincide com o encerramento das atividades de Natalie Kalmus no meio cinematográfico, em 1951. No entanto, a hegemonia do sistema perdurou até final dos anos 50[101].

[100] Coates, *Op. cit*.
[101] Orsola Silvestrini, "Dead ends of colour in Italian cinema" in Carinna Parraman (org). *Colour coded*. Bradford: Society of Dyers and Colourists, 2010, p78-84.

Até 1953, a câmera e os negativos especiais não eram mais exclusividade do Technicolor[102]. A partir disso, a corporação de Herbert Kalmus virou uma cadeia multinacional de exportação tecnológica. Não apenas a abertura do processo judicial foi o promotor dessas mudanças, como também o avanço de pesquisas tecnológicas desenvolvidas dentro e fora dos Estados Unidos possibilitou a criação de alternativas nacionais à inserção da cor no cinema. Nos anos 50, a introdução do sistema Eastmancolor da Kodak, desenvolvido junto à empresa alemã Agfacolor e com uma tecnologia oriunda de pesquisas militares[103], e a popularização da cor na televisão norte-americana deflagraram o processo de quebra do monopólio Technicolor. O sistema Agfacolor foi apropriado pelos soviéticos por conferir aos filmes um padrão de composição cromático considerado mais realista se comparado à agressividade e saturação proporcionadas pelo Technicolor. Da mesma maneira, o Eastmancolor também instaurou um mecanismo de colorização mais ameno, menos contrastado e saturado, sendo muito bem recebido na Europa[104].

A partir dos anos 60, quase a integralidade dos filmes norte-americanos produzidos por Hollywood já era em cores, marcando uma diferença estética entre o cinema e a televisão[105]. A importância de Natalie Kalmus e do Technicolor reside, em meio às discussões e desavenças, na legitimação da cor no cinema[106].

A cor no cinema europeu

No cinema europeu, a utilização da cor esbarra em questões econômicas, ideológicas e artísticas. A resistência ao Technicolor foi motivada não apenas por questões de custos, mas também pela identificação, por parte dos cineastas europeus, do Technicolor como uma técnica que atendia aos conceitos norte-americanos sobre a cor. Os cineastas europeus rejeitavam também o controle dos *color consultants*,

[102] Winston, *Op. cit*.
[103] Misek, *Op. cit*.
[104] Andrew Dudley, "The Post-war struggle for colour" *apud* Brian Price e Angela Dalle Vacche (org), *Color*. Nova York: Routledge, 2006, p.24-29.
[105] Misek, *Op. cit*.
[106] Higgins, *Op. cit*.

profissionais externos ao meio cinematográfico do continente[107]. A utilização da cor na Europa se dá de maneira vinculada ao esforço de criação de sistemas de colorização e estéticas filiadas a sensos específicos de nacionalidade. Por esses motivos, a presença da cor fora do cinema norte-americano até os anos 50 era uma raridade. A década seguinte marcou uma nova definição da cor no cinema europeu, em especial no cinema moderno, sendo inscrita no parâmetro da experimentação.

Produções foram proporcionadas por modelos alternativos ao hegemônico Technicolor, quando mecanismos nacionais se solidificaram, mesmo que brevemente, como o francês Thomsoncolor ou o italiano Ferraniacolor, aceitos por Jacques Tati e Mario Monicelli, respectivamente, ou ainda graças ao largo predomínio do Eastmancolor no cinema europeu. As exceções dentro desse painel são os filmes dos ingleses Laurence Olivier e Michael Powell, realizados em Technicolor, visto que a corporação norte-americana estabeleceu na Inglaterra sua única filial internacional; além de dois filmes de Jean Renoir, *Le carrosse d´or* (1953) e *French Cancan* (1954) e o primeiro filme em cores de Monicelli, *Proibito* (1954), obras com orçamentos maiores quando comparadas às outras listadas abaixo.

O início do uso da cor nos países europeus se deu sob os auspícios – ainda que por período curto – de fabricantes locais. Em novos territórios nacionais, a cor abrangeu produções de protocolos estéticos diferentes, tornando difícil uma equivalência qualitativa entre os trabalhos de Jacques Tati (*Jour de fête*, 1949), Jean Renoir (*The river*, 1951; *Le carrosse d´or*, *French Cancan* e *Le déjeuner sur l´herbe*, 1959), Max Olphüs (*Lola Montès*, 1955), Roger Vadim (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), René Clément (*This angry age*, 1958; *Plein soleil*, 1959) Marcel Camus (*Orfeu*, 1959) na França; Mario Monicelli (*Proibito*; *Cavalleria rusticana*, *La donna più bella del mondo*, 1955 ; *Donatella*, 1956; *Padre e figli*, 1957), Luchino Visconti (*Senso*, 1954) e Roberto Rossellini (*Giovanna d´Arco al rogo*, 1954) na Itália; Laurence Olivier (*Henrique V*, 1944; *Richard III*, 1955) e Michael Powell (*Black narcisus*, 1947 e *Red shoes*, 1948) na Inglaterra.

A entrada da cor no cinema europeu coincide com a emergência da Nouvelle Vague na França e com as experimentações associadas aos novos cinemas. Inicialmente, a cor ficou no domínio dos cineastas convencionais, abertos à incorporação de novas

[107] Andrew, *Op. cit*. Scott Higgins, "Demonstrating three-colour Technicolor: early three-colour aesthetics and design" in *Film History*. Bloomington: v.12, n.04, 2000, p.358-383.

tecnologias (Tati, Renoir, Olphüs), enquanto que os jovens realizadores preferiam a velha tecnologia, o cinema preto e branco[108]. Em todo caso, a cor foi incorporada como elemento criativo no cinema europeu a partir dos anos 50 e 60, a partir do momento em que surgiram alternativas mais baratas ao Technicolor, como o Eastmancolor da Kodak[109], que podia ser utilizado sem nenhum comando externo, preservando a liberdade autoral de definição da cor. Não apenas produções de apelo comercial, como os filmes protagonizados por Totò ou os sucessos comerciais de Brigitte Bardot e Alain Delon, deram boas-vindas à cor; cineastas do circuito considerado mais autoral e fora dos padrões da indústria cinematográfica também admitiram a cor.

Nesse caminho, *Senso* de Luchino Visconti inaugura o uso poético da cor nas produções ditas de arte, estabelecendo parâmetros que se tornaram característicos do diretor: a cor enredada em modelos operísticos[110]. O caso italiano apresenta distintivos visuais que abriram possibilidades de criação estética em ao menos duas frentes: uso pictórico da cor e tentativa de renovar o realismo[111]. A cor no cinema italiano apareceu a um só tempo como uma novidade e uma decorrência do reconhecimento do estatuto artístico do cinema. A crítica italiana da época[112] apontou que a reivindicação do cinema como arte através da pintura era uma recorrência em outras cinematografias nacionais, como pode ser vista na criação dos cenários de *Henrique V* de Laurence Olivier.

As incursões dos cineastas europeus no cinema colorido não implicaram em uma renovação imediata dos parâmetros estéticos estabelecidos pela indústria norte-americana. Jean Renoir, por exemplo, cineasta francês com experiência nos Estados Unidos, assumiu um tratamento clássico em *The river* (1951), filme que reconhece o comando da cor nas paisagens e cotidiano indianos, como afirmou o diretor. Porém, o estabelecimento de harmonias e consonâncias entre figura e fundo promoveram alterações nos cenários, maquiagem e figurino, colocando a cor próxima à "law of emphasis" do cinema norte-americano.

---

[108] Misek, *Op. cit*.
[109] Jean Douchet, *Nouvelle Vague*. Paris: Cinématheque Française/Hazan, 1998.
[110] Jean-Louis Leutrat, "Excentre" in *Kaleidoscope, analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.81-118.
[111] Parraman, p.76.
[112] Parraman, p.77.

Nos anos 60, o cinema europeu incursionou de maneira mais radical na experimentação do uso da cor. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier [113], William Johnson[114] e René Richetin[115] publicaram artigos demarcando a década como um importante marco na introdução da cor no cinema moderno do velho continente. Desta vez, afirmaram os autores, o Technicolor e seu modelo de composição não figuravam mais como referências paradigmáticas. Destituída a primazia da estética clássica da cor como motivação psicológica ou da "law of emphasis"[116], houve a ênfase na liberdade de expressão artística da cor. Louis Malle (*Zazie dans le métro*, 1959; *Viva Maria!*, 1965), Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*, 1961; *Le mépris*, 1963; *Pierrot le fou*, 1965), Alain Resnais (*Muriel*, 1964), Jacques Demy (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), Agnès Varda (*Le bonheur*, 1964), Michelangelo Antonioni (*Deserto rosso*, 1964) e Federico Fellini (*Giulietta degli spiriti*, 1964) apostaram nas cores como elemento estético - ao lado de outros, como a filmagem em locação, a câmera na mão, montagem descontínua, a quebra da quarta parede - e marcaram um cinema reflexivo em termos de composição visual, distante de efeitos miméticos e narrativos das cores.

O caráter retrospectivo do texto de Johnson visa situar a cor como novidade dentro do panorama europeu. Ropars e Richetin reconhecem a virada dos anos 1964 e 1965 como um marco, momento em que a cor abriu novos horizontes na cinematografia de jovens realizadores. Os autores reconhecem a complexidade da dinâmica em que a cor se insere em cada um desses filmes. Se existem desníveis de tratamento da cor no panorama do cinema europeu dos anos 60, isso se deve à maneira como ela foi concebida de acordo com cada projeto fílmico e personalidade artística. Richetin e Ropars apontam que um tratamento complexo da cor seria aquele que aproxima o cineasta do mestre colorista ou do pintor (Godard e Varda), ao passo que o cineasta que se coloca na posição de decorador (Malle) reduz a cor ao caráter de ilustração ou acessório da narrativa. Enquanto Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Jacques Demy buscaram uma liberdade de tratamento da cor fora das artes plásticas, Agnès Varda e Jean-Luc Godard partem inicialmente de referências à arte moderna para

[6 e 7]

[113] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain" in *Études Cinématographiques*. Paris: n.21, p.51-63, outono 1965.
[114] William Johnson, "Coming to terms with color" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 20, n.01, p.2-22, outono 1966.
[115] René Richetin, "Notes sur la couleur au cinéma" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.182, p.60-67, set. 1966.
[116] Misek, *Op. cit*.

I 6 I Sobreposição de planos de cores no início de *Les parapluies de Cherbourg* (1964) de Jacques Demy.

I 7 I Enquadramento cria uma composição abstrata entre o encosto de madeira da cama com o fundo em cores desfocado em *Deserto rosso* (1964) de Michelangelo Antonioni.

conceber a cor no filme, estabelecendo complexos parâmetros de fruição estética e camadas de significado a partir da relação cor, cinema e pintura.

Les parapluies de Cherbourg talvez seja o filme mais conservador dentre os acima elencados. Demy retoma a estética de Minnelli das cores sobrepostas em superfícies pintadas, de modo a identificar no entusiasmado visual um recurso sobre a esfera do prazer, do gosto e do agrado, do amor jovial[117]. O trabalho impecável do diretor de arte Bernard Évein, um dos mais importantes do cinema francês, consolida a estética de Demy na configuração espacial confusa das cores, estabelecendo um modelo seguido pelo cineasta em *Les demoiselles de Rochefort* (1967) e *Peau d´âne* (1970). Varda, ao lado de seu marido Demy, reconhece em *Le bonheur* o recurso da cor ligado à felicidade[118], mas a ironia dá o tom de seu trabalho, e não é uma composição que permite ao espectador confundir suas capacidades cognitivas do ver, tal como em Demy. A cineasta elabora uma visualidade mimética, aparentemente feliz que contradiz as assertivas instituídas pela narrativa. Enquanto Demy elogia o uso pleno da cor saturada sem propensão à simbologia dos matizes, de modo a entender a composição visual como um todo e não circunscrita a sentidos específicos da cor; Varda articula-se num gosto menos propenso ao decorativo da cor e mais pendente à pintura impressionista na reflexão sobre os domínios simbólicos da cor no filme.

Antonioni não utiliza nenhuma alusão específica à pintura. *Deserto Rosso* é um dos mais paradigmáticos filmes do cinema moderno quanto à cor, "quebra a indexalidade dos objetos e as cores com as quais eles estavam associados"[119], abrindo caminhos para um tratamento visual rumo à abstração, pois a cor não está mais inscrita como um objeto específico na cena, mas, sim, como um efeito visual que transborda os limites da sua associação na diegese. Godard de *Pierrot le fou* reconhece em Antonioni o intervalo entre cor e personagem e afirma as possibilidades da cor no cinema a partir de um diálogo com a pintura moderna num tratamento visual próximo ao design.

Giulietta degli spiriti (1964) de Fellini inscreve na cor seu universo pessoal, uma correlação entre humor e sexualidade estabelecida na relação entre Giulieta (Giulieta Massina) e Suzy (Sandra Milo) nos interiores caprichosos, cheios de cores, texturas, materiais e volumes, dando aos cenários uma potente criação sensória-sensual através

[117] Misek, *Op. cit*.
[118] Coates, p.124.
[119] Misek, *Op.cit.*, p.65.

dos materiais e das cores. Os figurinos carregados de acessórios e adereços - como colares, perucas e excêntricas golas - reforçam o poder visual definido por Fellini em seu primeiro filme em cores. Como um todo, *Giulietta degli spiriti* afirma a inserção da cor nos filmografia do cineasta de maneira a instaurar uma poética dos excessos, baseada na sensualidade e nas reminiscências da infância[120].

Uma reação adversa também pode ser encontrada nesse contexto do cinema moderno europeu. O uso da cor com intenção mimética e o tom estridente da paleta do Technicolor levaram cineastas europeus, tais como François Truffaut, Wim Wenders e Rainer Fassbinder, a optar pelo PB no início de suas carreiras. O preto e branco, como defendeu Truffaut, é um atributo considerado por ele realista; a ontologia da imagem cinematográfica, seguindo o conceito bazaniano, vê-se, portanto, ligada a um código visual próximo daqueles que filiaram a não cor aos filmes americanos de orientação mais realista. As motivações de Truffaut tangem questões pertinentes à cinefilia, que reinava soberana nas produções dos iniciantes cineastas da Nouvelle Vague. Para ele, filme clássico era sinônimo de filme preto e branco, como boa parte daqueles que foram definidores na sua formação como crítico e cineasta. Mais tarde, Ingmar Bergman e Andrei Tarkovsky reconheceram o potencial do PB como cor e luz, ao passo que Fassbinder fez da cor uma apropriação do legado de Sirk e utilizou-a de maneira estridente em seus filmes a partir da década de 70.

•••

O emblemático ano de 1965 celebra a vitória da cor no cinema europeu. Quase cinquenta anos depois desse marco, dúvidas persistem na maneira de avaliar os códigos visuais instaurados pelos cineastas. Publicações recentes procuram mapear o uso da cor na historiografia do cinema e sanar possíveis questões não resolvidas pela fortuna crítica dos filmes. *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard e *Le bonheur* de Agnès Varda confirmam a premissa de que os elementos visuais coloridos abrem a análise fílmica para um campo de profunda reflexão sobre os meios de construção do cinema. Nesses filmes, os dois cineastas franceses, ambos ligados à Nouvelle Vague, atestam que a cor pode traduzir conceitos e debates não expostos no plano da narrativa. Godard e Varda, no entanto, mobilizam recursos diversos em sua relação com a pintura. *Pierrot le fou* utiliza

[120] John C. Stubbs, "The Fellini manner: open form and visual excess" in *Cinema Journal*. Vol. 32, No. 4, verão 1993, pp. 49-64.

referências à arte moderna do século XX e *Le bonheur* faz digressões sobre o impressionismo francês. No entanto, ambos afirmam a possibilidade de construção visual através da cor, uma construção que se inicia na pintura, mas que adquire independência em relação a ela. Nos dois casos, *a cor é um dispositivo central* associável a um vasto campo de questões evocadas pelos filmes.

2

PIERROT LE FOU OU O CAMINHO MODERNO DA COR

Dentre os cineastas associados à Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard se diferencia dos demais por incorporar sistematicamente a cor em seu projeto. No panorama do moderno cinema francês, Jacques Demy apostou no papel de decorador para fazer uma alusão direta aos musicais norte-americanos dos anos 50. Eric Rohmer ficou restrito aos parâmetros realistas de composição cromática, com uma paleta próxima dos tons naturais[121]. Agnès Varda deu boas-vindas à cor em *Le bonheur*, filme que será abordado no próximo capítulo da dissertação, mas abandonou-a como esfera simbólica nos filmes posteriores. Godard atribuiu à cor um caráter prioritário no modo de conceber a visualidade fílmica estabelecendo interlocuções com a história da arte, do cinema e da visualidade do século XX. O cineasta persegue a cor com insistência, elogia-a e, ao mesmo tempo, rompe as convenções cromáticas que ele próprio formulou. As reiteradas investidas do realizador em torno da cor partem da sua tentativa de colocá-la pictoricamente e no plano da narrativa, fazendo com que ela alcance múltiplas relações de significados, mais subentendidos que explícitos.

Pierrot le fou (1965) se situa na filmografia de Godard como uma espécie de compêndio das experiências cromáticas anteriores (*Une femme est une femme* e *Le mépris*) e uma preparação para obras que viriam a seguir (*Made in USA*, *Deux ou trois choses que je sais d´elle* e *Weekend*). O filme atesta as múltiplas conquistas estéticas do cineasta desenvolvidas ao longo do período que ele denominou como "Les années Karina" (1960-1967), momento em que a cor e a pintura são um parâmetro importante na reflexão godardiana sobre os alcances da imagem cinematográfica. A apresentação de *Pierrot* à imprensa na época de seu lançamento enfatiza a relação do filme com as obras anteriores, que são postas como mediadoras estéticas para o que veio a seguir: "*Pierrot le fou* c´est: un petit soldad qui découvre avec le mépris qu´il faut vivre sa vie, qu´une femme est une femme, et que dans un monde nouveau, il faut faire band à part

[121] Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

pour ne pas se retrouver à bout de souffle"[122]. Filmes como *Le petit soldad* (1963), *Vivre sa vie* (1962), *Une femme est une femme* (1962), *Bande à part* (1964) e *À bout de souffle* (1960) funcionam, nesse contexto, como uma espécie de estudo preparatório para a originalidade visual de *Pierrot le fou*, obra que Marc Cerisuelo denominou como um filme "Godard-Godard".

O filme sinaliza uma guinada na concepção cromática do realizador quando comparado às obras anteriores. *Pierrot* retoma um debate proposto por *Une femme est une femme*, seu primeiro filme colorido, ao trabalhar novamente com as cores da bandeira francesa e interrompe, mesmo que não totalmente, as referências às cores primárias[123], focadas em *Le mépris*. *Une femme* apresenta um diálogo com a tradição cinefílica de Godard, o privilégio visual recai sobre o tricromatismo da bandeira francesa aliado às convenções dos códigos cromáticos dos musicais e da comédia norte-americanos. *Le mépris*, mais solene em seu debate sobre cor e cinema, destaca o grupo das primárias, evidentes quando pintadas por sobre os rostos das estatuárias clássicas nas paisagens do Mediterrâneo. Os filmes posteriores, por sua vez, estendem as conquistas assinaladas no trabalho de 1965. Cor e a disparidade sexual são a tônica dos três primeiros projetos em cores do cineasta, conduzidos por estéticas e princípios diversos.

Em *Une femme est une femme*, a cor estabelece o vínculo entre o triângulo amoroso composto por Angela (Anna Karina), Émile (Jean-Claude Brialy) e Alfred (Jean-Paul Belmondo). Uma diferença qualitativa em termos de cor cria a cisão entre o espaço da cidade de Paris, com predomínio dos tons de cinza, e o destaque da figura feminina, posta em figurinos e efeitos de luz que remetem às cores do Technicolor. Na casa dos protagonistas, construída em estúdio - uma opção atípica dentro da Nouvelle Vague - a luz e os fundos brancos e homogêneos permitem que os objetos vermelhos, azuis e outros poucos amarelos adquiram relevância visual, produzindo uma imagem estilizada, que evoca a artificialidade dos musicais em cores[124].

Le mépris, o segundo filme colorido de Godard, discute as formas pelas quais o cinema foi apropriado para se tornar mais um integrante da indústria cultural. Diferentemente de *Une femme,* em *Le mépris* Godard usa extensivamente as cores

---

[122] Citado em Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Quatre-Vents, 1989, p.111.

[123] Existe uma distinção na teoria das cores sobre o conceito das cores primárias. Para a cor-luz, as primárias obedecem ao sistema RGB (vermelho, verde e azul); para as cores-pigmento, o grupo das primárias é definido pelo azul, amarelo e vermelho.

[124] Paul Sharits, "Red, blue, Godard" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 19, n.04, p.24-26, verão 1966.

primárias. O filme foi rodado em locação na Ilha de Capri, sul da Itália, nas mesmas paisagens de *Viagem à Itália* (1954) de Roberto Rossellin, artista que figura como uma importante referência para o jovem Godard. No filme do cineasta italiano, Alexander (George Sanders) é quem vai para Capri em busca de envolvimento amoroso, quando se desentende com a mulher (Ingrid Bergman) em Nápoles. Em *Le Mèpris*, Godard retoma o triângulo amoroso como tema, desta vez estabelecido entre Camille (Brigitte Bardot), Paul (Michel Piccoli) e Jeremy Prokosch (Jack Palance). *Le mépris* registra a diferença de tempo assumido pelo masculino e pelo feminino[125], determinando também o comportamento das cores.

As menções à cultura e à história estão representadas pelo cineasta Fritz Lang, pela adaptação da obra *Ulisses* para o cinema e pela estatuária clássica. Do outro lado, o cinema-indústria, representado por roteirista Paul e Prokosch, produtor de cinema. Camille, a mulher-cromática, se coloca em franca oposição não apenas a seu marido, roteirista de cinema e personagem da passividade, como também ao inquieto produtor Prokosch, mobilizado em viabilizar projetos cinematográficos rentáveis. Em meio a este jogo de ação e inação, está a figura plácida e sábia de Fritz Lang.

Em *Pierrot le fou*, Godard se utiliza de conceitos como a cisão entre masculino e feminino através do azul e do vermelho, mas a matriz do seu novo projeto não é nem os musicais de Minnelli de *Une femme est une femme*, nem a cultura marmórea e solene do Mediterrâneo de *Le mépris*. O cineasta cria uma paleta sistemática de acordo com a experiência adquirida com as obras anteriores e complexifica o uso simbólico da cor ao aliar, na mesma perspectiva, um debate sobre a história do cinema, da arte e da constituição visual que marca a cultura do século XX, do Fauvismo à publicidade dos anos 60, em objetos e efeitos visuais incapazes de serem reconhecidos pelos protagonistas do filme. Godard sistematiza e racionaliza o valor simbólico do matiz – o branco, o azul e o vermelho, ora tomados como um conjunto uno de cores, ora seus valores são representados de maneira independente. A patética trajetória da personagem Ferdinand Griffon/Pierrot, ou a "sua descida ao inferno", é conduzida de maneira bem humorada e irônica. Godard se utiliza de diálogos com uma ampla referência às artes visuais e ao status da imagem na sua época, o que atesta a complexidade estrutural do filme.

O cineasta privilegia até certo limite o debate com a Pop Art, porém não deixa de evocar outras formas de expressão visual da cultura contemporânea, postas de modo a

[125] Sharits, *Op. cit*.

refletir sobre o estatuto do cinema enquanto arte e indústria. Das muitas referências que *Pierrot* faz aos mais variados cabedais da cultura anglo-européia, o cineasta passa livremente de Velázquez à iconografia Pop, de Matisse aos quadrinhos Les Pies Nickelés. Susan Sontag afirma que, para Godard, qualquer material é assimilável cinematograficamente.[126] Em *Pierrot,* há menções à alta cultura, Rimbaud e Joyce, a arte canonizada pelos museus. Há ainda referências à baixa cultura, como as reproduções baratas de quadros célebres, de pôsteres de cinema e de cartazes publicitários: um diálogo abertamente Pop. Na interação entre narrativa e elementos visuais do filme, objetos representativos da sociedade de consumo formam uma espécie de inventário dos elementos Pop presentes na vida: cores, quadrinhos, walkie-talkies, batons, armas, munições, carros norte-americanos, postos de gasolina, camisetas, jukeboxes, pinball, neons, cartazes, reproduções de quadros, o cinema industrial norte-americano[127].

Godard devora e reelabora os materiais que estão à sua volta e os reintroduz no seio da narrativa. A imagética Pop nivela a alta e a baixa cultura sob o artifício da estilização, um questionamento amplamente intelectual que, no filme, investe-se de procedimentos atípicos como a cor e o humor. O realizador estabelece modelos de citação aos diversos escopos da cultura, numa perspectiva de inserir o cinema nos horizontes tomados pela arte do século XX:

> Em suma, nessa prática da citação e da ex-citação generalizada, a pintura é para o Godard de então uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem, espécie de comentário oblíquo sobre o elemento do relato. Esse comentário toma uma imagem da pintura (instituída, reconhecida, assinada) para transformá-la em lugar de encontro ou de confrontação, de relativo curto-circuito, de interação implícita ou explícita com o que o cineasta põe em cena diretamente na sua diegese – um personagem, um rosto, uma situação, uma relação. Este jogo de desacordo designativo se faz com o máximo de facilidade, de ligeireza, de franqueza cenográfica (estamos em pleno cinema ´moderno´). A pintura (ex)citada é sempre frontalmente, na evidência imediata de uma presença visual ostensiva (duplicada amiúde pelo diálogo) e, ao mesmo tempo, secundariamente, pelo viés da reprodução técnica (cartão postal, pôster, reprodução em um livro, etc). Como se a perda da aura aparente (o valor de exposição da pintura) se tornasse ela mesma objeto de culto, de reinvestimento simbólico de segundo grau. No cinema dos anos 60, onde tudo era possível, é bem a pintura que faz seu (número de) cinema (DUBOIS, *Cinema, vídeo, Godard*, p.252).

[126] Susan Sontag, "Godard" in *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.143-182.

[127] Angela Dalle Vacche, "*Pierrot le fou*: cinema as collage against paiting" in *Cinema and painting: how art is used in cinema*. Austin: University of Texas Press, 1996, p.107-134.

Nos filmes de Godard, as alusões às artes visuais, de um modo geral, estão a serviço de questionar os limites do cinema como arte numa era pós aurática, da reprodutibilidade técnica e da indústria. O cineasta avalia as contingências do momento social de realização do seu filme e levanta questões de ordem reflexiva: cinema visto em suas possibilidades de se situar como arte ou como não arte, limites e possibilidades avaliados com o auxílio das artes da reprodução, como os pôsteres publicitários ou de reproduções de quadros canônicos da história da arte. O debate sobre o cinema enquanto arte ou não arte passa ao largo da obra inicial do cineasta, a compreensão do tempo presente ocorre através dos meios técnicos de reprodução[128], retomando também os debates da crítica benjaminiana[129]. Como artista da era da comunicação, seu empenho está em demonstrar os mecanismos pelos quais é feita a imagem cinematográfica e, para tanto, recorre muitas vezes à imagética Pop. Para ele, como para os artistas Pop, *a realidade já é imagem*[130].

O caminho moderno da cor

Godard é, indubitavelmente, o cineasta que determinou de maneira profunda e radical a aceitação da cor na Nouvelle Vague. O realizador enfrenta de maneira direta os códigos cromáticos instituídos pelo cinema clássico, ao mesmo tempo em que os utiliza de maneira irônica ou afetiva, quando cita os filmes norte-americanos importantes na sua formação como crítico e cinéfilo. A paleta de *Pierrot le fou*, assim como das obras realizadas durante os anos 60, é uma imersão nas cores saturadas e estilizadas, que sinalizam um uso gráfico, e coloca em evidência a ruptura com um preceito amplamente defendido por Natalie Kalmus e por seus adeptos: *o efeito mimético das cores*. Para Kalmus[131], a cor deveria obedecer aos padrões realistas de composição, ou seja, utilizar em larga medida os tons intermediários e rebaixados ao invés das cores fortes,

---

[128] Youssef Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000.

[129] Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Obras escolhidas II – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.165-196.

[130] Ishagpour, *Op. cit*.

[131] Natalie Kalmus, "Color Consciousness" in *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 25, ago. 1935, p.135-47. O mesmo artigo pode ser lido na coletânia *Color*, organizada por Brian Price e Angela Dalle Vacche, p.24-29.

uniformes e iluminadas, ou "francas"[132] na denominação do próprio cineasta. Godard, o grande contraventor na Nouvelle Vague, determinou nas cores uma marca autoral, de identidade "supratextual"[133] ao destacar a cor na diegese.

Pierrot resulta de uma complexa fusão entre eventualidade e pretensão, espontaneidade e premeditação. Alain Bergala narra os bastidores do filme e descreve a ambivalência do caráter das filmagens, em que uma equipe múltipla cuidava dos cenários, sob a coordenação do diretor de arte Pierre Guffroy: "esse sentimento de liberdade se desenvolveu a partir de uma filmagem rigorosamente planificada, até no detalhe dos figurinos"[134]. Segundo o cineasta, o filme é uma espécie de "*happening* controlado e dominado"[135], no qual a premissa era o encontro premeditado com o acaso. Godard conjuga uma profusão de relações da cor com outros concordantes para transformar o filme em um "caleidoscópio de efeitos cromáticos"[136].

Para Richard Misek, o cinema moderno abriu dois precedentes: "o uso político da cor" e "um imaginário que remete à história da arte". O autor afirma que a exclusividade de Godard situa-se no primeiro campo, enquanto que em Andrei Tarkovski e Michelangelo Antonioni no segundo. No entanto, a singular poética da cor em Godard estabelece uma mediação tanto em um pólo quanto em outro, pois as alusões políticas da cor estão confirmadas pela permutação de sentidos nacionais correspondentes ao azul, branco e vermelho em *Pierro le fou*, que deflagrou as construções visuais e simbólicas de *Made in USA* e *Deux ou trois choses que je sais d´elle*. A história da arte apresenta-se como um amplo suporte de expressão da cor, tendo *Pierrot* uma vívida presença de matizes que foram caros a muitos pintores e artistas visuais da tradição moderna e início da contemporânea. A miscelânea de referências levantadas está condicionada a criar uma imagem fílmica contemporânea ao ano de realização da obra.

As abordagens cromáticas de Godard se inserem nas experiências visuais de seu tempo, inclusive aquelas apontadas pelo próprio cinema. A irrupção de cores em *Pierrot le fou* deve-se também ao sólido trabalho executado por Michelangelo Antonioni, um ano antes, em *Deserto rosso*[137], filme realizado, curiosamente, em Technicolor. O

---

[132] Godard, "Jean-Luc Godard – Entretien realisé par Alain Jaubert" in *Peinture et cinéma*. Paris: MAE, 1992, p.189.
[133] Misek, *Op. cit.*, p.56.
[134] Alain Bergala, *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006, p.259.
[135] Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, v.01, 1998, p.265.
[136] Vacche, *Op. cit*.
[137] Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard, "La nuit, l´éclipse, l´aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.160, p.08-17, nov. 1964.

cineasta italiano demarca um importante ponto de desenvolvimento da cor no cinema moderno ao apresentar o debate sobre as capacidades cognitivas do ver, objetividade e subjetividade, conotação e denotação, figuração e abstração[138]. Em *Deserto rosso*, Antonioni usa materialmente as cores em objetos constituintes da unidade fabril de Ravenna e suas paisagens: em tubulações, corrimões, galões metálicos, torres, fumaça e outros elementos que circundam a realidade industrial da cidade. Os enquadramentos e a fotografia privilegiam pontos de cores alterando o estatuto da paisagem local: objetos sólidos transformam-se em pontos desfocados, formas limitadas adquirem alcance visual rumo à abstração.

Deserto rosso estabelece uma cisão entre masculino e feminino por meio da pintura (cor) e da arquitetura, sensibilidade e razão como lógicas constituintes do mundo industrial moderno[139]. A protagonista Giuliana percebe a realidade como governada por forças dicotômicas, sua sensibilidade se manifesta nas cores e em seu comportamento alterado diante da impassividade e racionalidade de seu marido e colegas. Giuliana, de personalidade instável e propensa a crises, percebe aos poucos a lógica constituinte do mundo onde vive: a paisagem física e estanque da arquitetura fabril é paulatinamente contaminada pela presença da cor. Essas modificações geram novas dinâmicas da paisagem, cujas alterações visuais são reconhecidas apenas pela protagonista e ocasionam a modificação nos estados emotivos da personagem.

A complexidade do trabalho de Antonioni não reside apenas em distinguir as capacidades do ver como inerentemente feminina, enquanto que a masculina reconhece o potencial da técnica e da racionalidade no mundo contemporâneo; ele também introduz na dinâmica da cor a indistinção entre o ver e o visto no plano do espectador. Yanet Matos[140] afirma que há a sobreposição entre olhar da câmera, do espectador e da personagem, paisagens abstratas criadas pelo refinado trabalho de *mise-en-scène* e fotografia, cujos planos desfocados indicam uma indistinção de limites entre os objetos coloridos ao fundo e em primeiro plano. O filme, ainda segundo a autora, não é o reflexo da subjetividade de Giuliana, mas, sim, a constatação de como esse mundo, das cores, interfere no comportamento psíquico da protagonista. Assim, Michelangelo atribui ao feminino a sensibilidade no reconhecimento do tempo

[138] Paul Coates. *Cinema and colour, the saturated images*. Londres, BFI/Palgrave Macmillan, 2010.
[139] Gilda de Mello e Souza, "Variações sobre Michelangelo Antonioni" in *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2005, p.145-170. Angela Dalle Vacche, "Michelangelo Antonioni´s *Red desert*: painting as ventriloquism and color as movement" in *Op. cit.*, p.43-80.
[140] Yanet Yanet Aguilera Matos. *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*. Tese de doutorado, Olgária Matos (orientadora). São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

presente, faz de Giuliana a única não adaptada às transformações advindas do processo de industrialização.

Deserto rosso desvia o uso comum do Technicolor em virtude também do extensivo trabalho do diretor de fotografia Carlo Di Palma (parceiro de Antonioni no trabalho inglês do cineasta, *Blow up*), que dessaturou as cores vibrantes selecionadas pelo diretor de arte Piero Poletto. O filme valida o trabalho da fotografia em refrear a cor saturada. *Deserto rosso* determina também uma materialidade da cor, seu uso físico na imagem cinematográfica, muitas vezes pensada apenas do ponto de vista da luz ou da direção de fotografia. Em entrevistas, Godard declarou que em *Deserto rosso* "a cor estava lá, diante da câmera", valendo aqui um adendo, de que a cor estava diante das personagens, em usos ora físicos, ora quase abstratos. Ele reconhece ainda que a obra de Antonioni não se trata de um drama psicológico, mas, sim, "de um drama plástico"[141].

Pierrot le fou inaugura, portanto, uma cisão importante na aceitação da cor na poética godardiana à luz do trabalho de Antonioni. O cineasta italiano percorreu um caminho rumo à abstração; Godard recorreu ao uso gráfico da cor. As cores escolhidas por Godard não condicionam a obra a ser a transposição imediata da paleta de algum artista ou movimento; o cineasta coloca a cor em evidência para estabelecer parâmetros diversos na narrativa, seja para confirmar pressupostos dados anteriormente pelo filme, seja para embaralhá-los. Godard utiliza padrões de composição que são ao mesmo tempo rigorosos ou arbitrários e injustificados, como se as cores pudessem adquirir uma autonomia discursiva e/ou expressar não causas programáticas, mas dilemas e tensões envolvidos nos temas contemporâneos.

Vale ressaltar ainda que a presença física da cor ocorre por conjunções estéticas definidas pela direção de fotografia de Raoul Coutard, um dos renomados fotógrafos da Nouvelle Vague e parceiro de Godard ao longo dos anos 60 – em *À bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie* (1962), *Le petit soldat* (1963), *Les carabiniers* (1963), *Le mépris*, *Band à part* (1964), *Une femme mariée*, *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou*, *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d´elle*, *La chinoise* (1967) e *Week End* (1967) – e pelo trabalho do diretor de arte Pierre Gufroy - profissional responsável pelas cores de *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus, um dos primeiros filmes em cores do cinema francês.

---

[141] Godard, "La nuit, l´éclipse, l´aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.160, nov. 1964, p.16.

I 8 a 15 I Paleta de *Pierrot le fou*: a presença das cores nacionais sob diversas circunstâncias e elementos. Da esquerda para a direita: o casal em fuga para num bar ao sul da França, o barco que leva Marianne ao encontro do traficante anão, interior do Bar da Marquesa, interior do apartamento do traficante anão, a bandeira da França no iate de Marianne e seu amante, interior do boliche, Marianne leva os dólares de Ferdinand em meio a carros e roupas nas cores da paleta do filme, neon colorido.

[8 a 15] Coutard e Guffroy auxiliam o trabalho gráfico de Godard e demarcam uma ¸resença sólida da cor, mas com recursos visuais claramente distintos daqueles de Antonioni, cuja estética estava no uso de teleobjetivas, que deixavam desfocadas as informações presentes ao fundo da imagem[142]. A fotografia de Coutard privilegia o espaço cinematográfico em sua totalidade, a luz homogênea recai igualmente entre o espaço das locações, fazendo com que os objetos coloridos selecionados por Guffroy, tanto aqueles que estão em primeiro plano ou em segundo plano, adquiram relevância na imagem[143]. Ao contrário dos efeitos de luz que criam tensões dramáticas nas cenas e hierarquias espaciais, Coutard realiza o inverso, a luz não potencializa o drama, nem mesmo as cores: não há a "law of emphasis" condicionada à evocações sentimentais. As cores não ressaltam emoções ou sentimentos associados às personagens, não alteram seus estados de ânimo, mas, sim, enfatizam ideias e conceitos inscritos na trajetória de Marianne e Ferdinand.

Para o jovem Godard não há códigos, o sistema cromático que ele criou por vezes nega a si próprio, perde sua clareza como comentário, permuta de significados, transmuta-se para colocar em debate as possibilidades de construção visual do cinema, os jogos masculino x feminino e os dilemas da França frente à guerra da Argélia e à cultura do consumo.

Vermelho e azul, feminino e masculino

Em *Pierrot*, cor e gênero se relacionam de maneira significativa. Para Susan Sontag[144], o jogo entre azul e vermelho em *Pierrot* sinaliza a briga entre o masculino e o feminino, Ferdinand e Marianne, em campos visuais precisos. As cores sistematicamente empregadas adquirem um padrão discursivo reiterado ao longo da obra. O figurino, ilustrativo desse ponto de vista, situa a precisão simbólica da cor na imagem para reiterar sua força visual: Marianne e seus vestidos em vermelho e Ferdinand com suas roupas azuis. A paleta de cores atribuída ao figurino é um recurso padrão na associação entre cor e personagem, tal como Varda faz em *Le bonheur*, ou ainda em exemplos que

---

[142] Michelangelo Antonioni, "La nuit, l´éclipse, l´aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.160, p.08-17, nov. 1964.
[143] Fabrice Revault D´Allonnes, *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.
Jean Douchet, *Nouvelle Vague*. Paris: Cinématheque Française/Hazan, 1998.
[144] *Op.cit.*

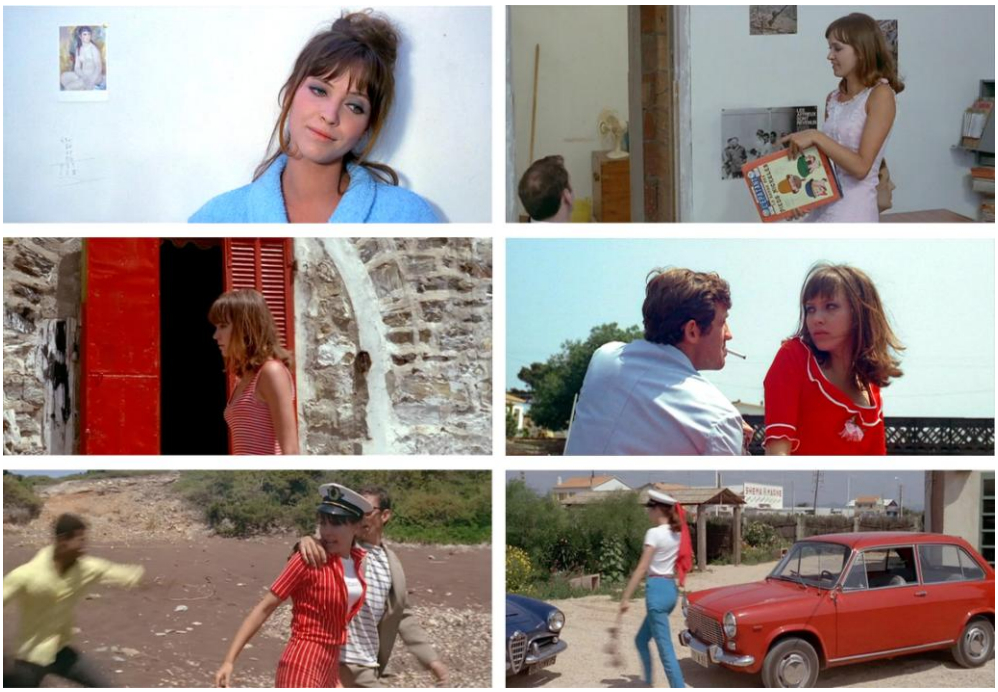
percorrem a história do cinema, como em diversos filmes de Alfred Hitchcock. Godard reitera essa perspectiva, mas estabelece igualmente uma relação entre personagem e equivalentes cromáticos em objetos, palavras, quadros e outros elementos visuais que destituem a hegemonia visual do figurino e colocam a cor num horizonte de percepção mais amplo na imagem.

As cores aos poucos são apresentadas no filme e demarcam presença reiterada à medida que a fuga do casal em direção ao sul se concretiza. De início, nos primeiros dez minutos, os figurinos são compostos de maneira padrão, sem a reiteração da cor como identidade visual de Marianne e Ferdinand. A cena da festa em comemoração ao 14 de Julho demarca um momento importante de *Pierrot le fou*, pois ela não apenas encoraja a fuga do protagonista da família e do trabalho, como também anuncia a importância da cor no filme, através de procedimentos visuais elaborados por jogos de luzes, esses analisados no próximo tópico.

Ferdinand retorna à sua casa e Marianne, apresentada no filme como *babysitter*, e ela o leva para seu apartamento de instalações precárias. Na cena seguinte, Marianne prepara o café da manhã cantando "Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours" e " Sans lendemain", enquanto Ferdinand desperta. A *mise-en-scène* privilegia a apresentação do espaço, determinando nos objetos uma importante representação de Marianne: do quarto para o banheiro e para a sala estão munições, armas, um cadáver e um livro sobre Al Capone. Em conjunto, esses objetos anunciam ao espectador e a Ferdinand dados significativos do comportamento e formas de atuação social de Marianne.

A simples preparação do café da manhã é também a apresentação de dados visuais correntes ao longo do filme. A direção de arte, quando focada nas locações de apartamentos, utiliza um recurso comum de expor a cor saturada (vermelho, azul e às vezes o amarelo) através dos objetos decorativos e figurinos sobre o fundo branco das paredes. A direção de fotografia, por sua vez, valida a presença da cor através de uma luz branca que recai homogeneamente pelos espaços, impedindo a presença de sombras. Nessa cena, cores claras dos figurinos estabelecem uma conexão harmônica entre Marianne e Ferdinand: ela de roupão azul claro e depois vestido rosa, ele com camiseta azul num tom aproximado daquele usado por Marianne e sobre lençóis rosa. Godard apresenta uma equivalência de estados emocionais entre as personagens através das cores dos figurinos, porém não transfere ao rosa e ao azul a codificação de estados apaixonados, amorosos ou sentimentos análogos. A *mise-en-scène* do

[16 e 22]



I 16 a 21 I Marianne e a gradual ascensão para o vermelho. Da esquerda para a direita: no início do filme, em cores mais amenas e claras, como o azul e o rosa. Após a fuga e estabelecimento do casal na ilha de Porquerroles, a presença constante de vestes vermelhas em figurinos que pouco se alteram nas cenas. Ao final, a conclusão cromática do filme: a tríade das cores da bandeira francesa, ou "cores em Technicolor" na expressão de Ferdinand.

I 22 a 25 I A presença do azul e sua associação com Ferdinand. Além dos figurinos na paleta, o azul é a reiterada cor na paisagem natural que caracteriza a ilha de Porquerroles: o mar e o céu.

apartamento gera uma ambigüidade associada à figura feminina, entre a candura e a agressividade.

Paulatinamente, o vermelho ascende no filme e se fixa como índice visual ao lado do azul, as cores dominantes no filme, constituindo ambos a paleta fílmica, ao lado do branco. A partir da decupagem das cores do filme por cenas[145], foi possível constatar que existe uma reiteração do vermelho, azul e branco em todas as situações do filme, pelo menos da fuga da cena da festa em diante, cores expressas em objetos, figurinos, efeitos de luzes[146]. Vermelho e azul em 2/3 do filme estabelecem uma relação binária e conflitante, que ultrapassa as correspondências entre as personagens, Marianne e Ferdinand respectivamente, para colocar em debate as diferenças entre os gêneros masculino e feminino. A fuga em direção ao idílio na Ilha de Porquerroles é acompanhada da presença reiterada da paleta fílmica em elementos diversos: postos de gasolina, interiores de bares, carros, placas, sinalizações, elementos artificiais presentes na paisagem natural do sul da França. Não apenas o vermelho e o azul têm propriedades físicas distintas - uma cor avança no espaço, enquanto a outra retrocede -, como a paleta reitera a inexistência de tons intermediários que possam amenizar o conflito visual entre os dois matizes. O resultado desse recurso é a criação de uma imagem plenamente estilizada que reitera, em todo momento, o domínio da cor nos interiores e na paisagem, explicitando o artifício da construção visual.

Kalmus sinalizou a constituição de harmonias cromáticas de modo ao espectador não perceber os modos de construção da imagem cinematográfica. Seu empenho estava em demonstrar, através da dessaturação ou rebaixamento dos tons, o acompanhamento emocional da cor. Gradações de cor equivaleriam, segundo Kalmus, a gradação de ânimos, estados psíquicos das personagens ou eventos determinados pela narrativa. Godard, consciente desses recursos, estabelece na cor uma gramática confusa, que rompe consigo própria. Num primeiro momento, azul claro pode até expressar candura, como quando presente no roupão de Marianne e camiseta de Ferdinand. No entanto, a mudança das cores dos figurinos não sugere a alteração de estados emocionais ou características das personagens, porque essas não se alteram ao longo do filme. Marianne não se transforma, da mesma maneira que Ferdinand permanece o mesmo, *le fou*.

---

[145] Ver Anexo I ao final da dissertação.
[146] Ver decupagem de cores na parte Anexos.

Godard, em um dos seus processos de composição cromática, determina as cores de acordo com as personagens, colocando em debate as incompatibilidades entre o vermelho e o azul se ajustarem na imagem, da mesma maneira que Ferdinand procura se ajustar ao submundo de Marianne. O azul escapa ainda aos limites do figurino, sendo elemento integrante da paisagem que circunda a trajetória do casal, o mar e o céu da Riviera Francesa, os verdadeiros companheiros de Ferdinand[147]. O horizonte da cor em *Pierrot le fou* se expressa também em mecanismos visuais que aliam a cor à constituição do masculino e feminino no filme, como bem frisou Paul Sharits a respeito dos dois filmes anteriores de Godard[148]. Desta vez, porém, o cineasta não anuncia as cores apenas através das mulheres, os homens também detém a cor.

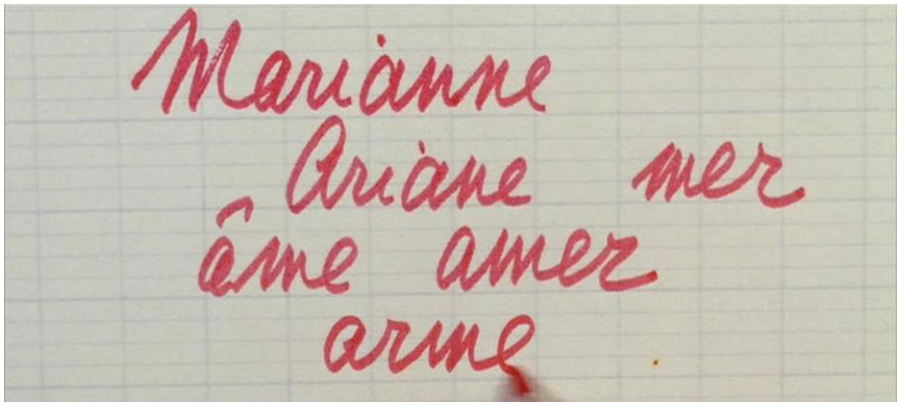
• • •

A identidade cromática é uma questão importante sobre as formas de representação de Marianne, que acompanha a caracterização de outras protagonistas em Godard. Na cinematografia do autor, as formas de abordagem do feminino é tema amplamente debatido por pesquisadoras feministas como Laura Mulvey e Annie Goldman, como será frisado mais adiante no texto. Embora Godard tenha negado a associação entre cor e significado ("pas du sang, du rouge"), o vermelho inegavelmente remete à Marianne, como comprovam os figurinos utilizados por ela em 2/3 do filme. René Richetin[149] ressalta essa relação em momentos que remetem à passagem de Marianne, vista a partir do ponto de vista masculino, mesmo que ela não se encontre na
[26 a 30] cena. Quando Ferdinand atende aos pedidos de socorro de Marianne enquanto ela se encontra refém do traficante anão, objetos vermelhos dispostos pela sala sinalizam a passagem da figura feminina pelo local; uma lenta panorâmica revela-os em sequência: uma poltrona vermelha, o vestido vermelho de Marianne, uma almofada e uma cúpula de abajur, para terminar o movimento de câmera sobre o sangue que escorre pelo
[31 a 34] pescoço do traficante anão. Em seguida, Ferdinand é levado ao banheiro do apartamento e é torturado com o vestido vermelho da "vadia"[150].

---

[147] Jean-Luc Godard, "Les annés Karina" in *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, v.01, 1998, p. 205-299.
[148] Paul Sharits, *Op. cit*.
[149] René Richetin, "Notes sur la couleur au cinéma" in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.182, p.60-67, set. 1966.
[21] Maneira como os torturadores se referem à Marianne.
[150] Maneira como os gangsteres se referem à Marianne.

I 26 a 30 I A reiterada presença de Marianne, mesmo depois de seu sumiço. Na sequência, objetos vermelhos sinalizam a passagem da personagem pelo local (da esquerda para a direita): o vestido, a poltrona, a almofada e, finalmente, o sangue, que constata o caráter violento de Marianne. Por fim, a cúpula do abajur próxima à poltrona, onde ficará o corpo do traficante anão ao final da cena.



I 31 a 34 I A reiterada presença de Marianne: o vermelho contamina a imagem alcançando as locações do filme.

Um corte estabelece uma cisão no tempo e no espaço e somos apresentados ao cais de Toulon, onde Ferdinand trabalha para a ex-princesa do Líbano. A narração *over* das vozes de Marianne e Ferdinand situa o paradeiro da personagem: "il cherche Marianne". Uma sequência em vermelho apresenta a busca desesperada por sua traiçoeira companheira. A inscrição S.O.S. em branco sobre uma parede vermelha reitera a atitude de desespero de Ferdinand. As aliterações do nome Marianne – Ariane, *mer*, *âme*, *amer*, *arme* – atestam que o recurso à escrita nos diários do protagonista tem como reflexão a figura feminina, e a dúvida recalcitrante de Ferdinand se apresenta: Marianne, na sua integridade de significado, corresponde a "aimer Anne"[151]. Sob a paisagem solar da Riviera Francesa, Ferdinand vê os cinejornais num cinema decorado em vermelho, onde lê desatentamente o livro de Élie Faure, o mesmo que abre *Pierrot le fou*. A trajetória em vermelho, aberta na cena anterior, insiste na ausência de Marianne como , na verdade, uma presença constante e submete a figura feminina aos atributos de iminência de traição, periculosidade e violência. A sequência em vermelho antecipa a aparição súbita de Marianne em Toulon.

Os mecanismos cromáticos, cindidos entre o vermelho e o azul, caracterizam as relações de gênero propostas por Godard em *Pierrot le fou* e reiteram as construções simbólicas herdadas de tradições artísticas variadas, como o romantismo e o cinema *noir*[152]. Vermelho, ou seja, Marianne, reforça a equação proposta pelo *noir*: feminilidade e sexualidade. Para Laura Mulvey[153], a mulher se desvela numa dicotomia entre aparência e essência, entre ser apreciada e ser temida, mecanismos de construção desenvolvidos por Godard na sua extensa cinematografia. A representação visual não realista proposta por Godard, quando o vermelho expressa a existência de Marianne, sugere que a mulher encarna "o fantasma do inconsciente masculino"[154].

Caprichosa e sedutora, Marianne leva Ferdinand aos descaminhos do crime, numa trajetória que determina o comportamento da cor ao longo do filme. Da aparência doce e recôndita, entre o azul claro e o rosa do início, à essência agressiva da assassina e traficante de armas, com a ascensão do vermelho como cor constantemente empregada que sinaliza para Ferdinand, de quem o espectador tem o ponto de vista, a iminência do perigo e da violência originados por Marianne. A associação do vermelho ao feminino

[151] Leutrat, *Op.cit.*, p.87.
[152] Laura Mulvey, "The hole and the zero: Godard´s visions of femininity" in *Fetishism and curiosity*. Londres/Bloomington: BFI/Indiana University Press, 1996, p.77-94.
[153] Colin MacCabe e Laura Mulvey, "Images of women, images of sexuality" in MacCabe, Colin (org.) *Godard: images, sounds, politics*. Londres: Macmillan Press, 1980.
[154] MacCabe e Mulvey, *Idem*, p.89.

não é um recurso visual exclusivo de *Pierrot*, como também pode ser visto em *Une femme est une femme*, quando as meias vermelhas de Angela se destacam nos planos cinzas da cidade de Paris, ou ainda quando a luz vermelha recai sobre o corpo nu de Camille na abertura de *Le mépris*. Essas personagens, assim como Marianne, têm especial autonomia de vontades e desejos, os filmes dedicam-se às conseqüências dessas vontades: Angela fica grávida e Camille sofre um acidente ao deixar o marido para fugir com o amante.

A diferença qualitativa da avaliação da cor nestes dois casos reside na matriz que distingue *Pierrot* de ambos. Marianne, Patricia (de *À bout de souffle*) ou Carmen (de *Prénom Carmen*) são personagens femininas que ligam Godard ao romantismo, à famosa obra de Prosper Merimé sobre a cigana sedutora, indomável e ladra, como bem observou Laura Mulvey. Como afirma Annie Goldmann[155], as mulheres em Godard, em especial Patricia e Marianne, são as figuras adaptadas ao mundo; frívolas e ambiciosas utilizam seus potenciais de sedução para conquistar desejos de ordem pragmática, como a ascensão social dentro de uma ordem estabelecida (Patricia) ou ascensão financeira dentro das regras que comandam o submundo do crime (Marianne), nem que para isso traiam seus companheiros. Godard lança a premissa associativa entre mulher, vermelho, perigo e morte, relação não confirmada em *Une femme est une femme* ou *Le mépris*.

Ele também, assim como no *noir*, dissocia relações de gênero das relações familiares, pois no cinema *noir* não existe a presença da família. Esta, em *Pierrot,* aparece como prisão onde se encontra Ferdinand, e Marianne seria o oposto às convenções: o mundo da fantasia, da violência e do *amour fou*[156]. O lar e a família são vistos atentamente pelo cineasta quando ele se volta ao ponto de vista feminino, como em *Une femme mariée* (1964) e *Deux ou trois choses que je sais d´elle* (1967). O espaço fica reduzido ao cotidiano, este massificado, e a figura feminina, ao contrário de Marianne, assume-se como não poderosa e sem autonomia, pois imersa no universo que equaliza socialmente corpo feminino e propaganda, ou seja, o mundo reificado[157].

Dentro desse complexo mecanismo visual de caracterização aberto pela cor, a presença de obras de pintores célebres do modernismo europeu qualificam igualmente

[155]Annie Goldman, "El heroe godardiano y el mundo" in *Cine y sociedade moderna*. Madrid: Fundamentos, 1972, p.65-141.
[156] MacCabe e Mulvey*, Op. cit.*, p.90.
[157] Idem.

a figura de Marianne. Jean-Louis Leutrat[158], em sua análise minuciosa sobre *Pierrot le fou*, argumenta que os quadros, vistos como objetos integrantes do *décor*, fazem uma equivalência temática entre as figuras: Marianne, sua docilidade e amabilidade encantadoras de início estão traduzidas na pequena menina em tons pastéis da obra Auguste Renoir de 1888, *La petite fille dans la herbe*. O retrato muda quando Godard apresenta o apartamento de precárias instalações e paredes sem acabamento. Sobre o fundo branco, destacam-se inusitados objetos: armas e munições, um livro sobre Al Capone e um corpo ensangüentado na sala. Esses elementos confirmam a transposição de personalidades, a figura dócil que remete a Renoir é substituída pelo caráter ambíguo da mulher de Picasso, *Femme devant un miroir* (1932). Nesta obra do pintor espanhol, uma figura feminina diante do espelho produz uma imagem não equivalente à real. Desse ponto de vista, Leutrat argumenta que o quadro estabelece um comentário sobre o caráter ambíguo de Marianne, a doçura do início é substituída pela agressividade do restante do filme. Pontuada pelo vermelho, os vestígios de Marianne - o sangue das pessoas que ela assassinou com uma tesoura pontiaguda – respondem à dúvida preconizada pela dualidade de imagens presentes no quadro de Picasso.

A análise de Leutrat[159] sobre as referências diegetizadas reafirma a correspondência valorativa da cor na caracterização dos protagonistas. O autor fecha o ensaio concluindo que a presente dialética entre o vermelho e o azul, feminino e masculino, encontra sua forma visual sintetizada num quadro integrante do *décor* do
[11] apartamento do anão. Godard toma do quadro de Picasso, *Jacqueline aux fleurs* (1954), o tema da irreconciliação entre o vermelho e o azul, estes em planos distintos de cores que se encontram ao fundo da figura feminina - Jacqueline para Picasso e Marianne para Godard (e Ferdinand). Uma linha preta separa os dois campos visuais e determina a separação intransponível entre ambos.

É importante salientar que a cor é um elemento visual que se enreda em outros aspectos integrantes da narrativa, tocando-os, mas também desprende-se desses. Móvel e independente, a cor cria sua própria simbologia, aparentemente falha e imprecisa, pois modifica-se com o devir das cenas. Vermelho e azul, constatados como associações imediatas aos sexos, também partilham de configurações visuais não dependentes das personagens, criando assim novos arranjos dentro da narrativa. Neste

[158] Leutrat, *Op.cit*.
[159] *Op.cit*.

sentido, a dicotomia entre as duas cores é uma constante, mas não necessariamente uma relação subjugada à configuração das personagens.

Vermelho e azul, a França e a morte

A cor no cinema é capaz de adquirir uma ambivalência por meio de usos como repetição, variação e, sobretudo, pela permutação de significados de um mesmo matiz. Assim, a obra cinematográfica se vê livre para alterar os códigos que ela própria instaurou. Sergei Eisenstein[160] escreveu um importante artigo, em 1948, no qual, de certa forma, conceitualiza o trabalho sobre as cores posteriormente desenvolvido pelo cinema moderno. Para ele, as cores no filme não devem ser postas a partir de significados culturalmente agenciados ou dados, a obra cinematográfica vale-se por (re)significar o valor da cor em procedimentos como a permutação de significados ao longo do filme ou até mesmo dentro de uma sequência específica. Essas defesas abrem-se como uma ampla frente de ataques às propostas do Technicolor e passam além do questionamento do efeito mimético das cores.

Para Edward Braningan[161], o trabalho de Godard é de tônica eisensteiniana; para Vacche, *Pierrot le fou* é um "efeito caleidoscópico"[162]. Segundo o autor, Godard partilha diretamente da herança eisensteiniana ao desvincular cor e emoção, pois a cor é um elemento gráfico que emana sensações e sentidos de acordo com o sistema de organização do filme e não a partir de dados culturais já pré-estabelecidos. Godard altera os valores simbólicos associados às cores, inclusive transformando significados a partir de modificações estéticas.

Ele não evita, contudo, em *Pierrot le fou* a associação sentimental da cor, mesmo que essa não seja a tônica cromática do filme, contrariando aquilo que Branigan[163] defende em seu ensaio. A escolha de Godard não é distante de formalizações presentes em reflexões sobre o estatuto simbólico da cor na arte e na cultura. As relações de oposição entre o vermelho e o azul são comumente expressas através da dualidade

---

[160] Sergei Eisenstein, "Cor e significado" (1948) in *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001, p. 77-103.
[161] Edward Branigan, "The articulation of color in a filmic system: *Deux ou trois choses que je sais d´elle*" in *Color*, Price e Vacche (org), p.170-182.
[162] Vacche, *Op. cit*.
[163] Branigan, *Op. cit*.

quente/frio, próximo/distante, violento/tranqüilo[164], relações de origem sensitiva e enveredadas nos mais diversos mecanismos de organização visual nas artes. Godard cria um sistema particular, categórico e rigoroso que associa cor a esses valores simbólicos já estabelecidos, mesmo que trabalhe para expandir e flexibilizar a lógica simplista que motiva a cisão sensitiva entre vermelho e azul.

Pierrot abre a trajetória da cor a partir de efeitos inusitados de luz na cena da festa promovida pelo Sr. e Sra. Expresso, sogros de Ferdinand, em comemoração ao 14 de Julho. Raoul Coutard cria para esta cena efeitos monocromáticos e homogêneos de luz sobre todas as dimensões do quadro em matizes que se alternam entre o azul, branco, vermelho e verde. Ferdinand percorre os planos da direita para a esquerda, com uma postura que sugere tédio. Os diálogos ouvidos por ele versam sobre laquês, carros e outros elementos da sociedade de consumo. A presença de Samuel Fuller no papel de si próprio destoa desse registro.

[35 a 38] entre os oito planos que constituem a cena, dois deles, em azul e vermelho, sugerem o alor associativo entre cor e estado emocional, melancolia e cólera, respectivamente, apresentando o início da dicotomia cromática instaurada por Godard. No primeiro, Ferdinand, em voz over, associa o azul à "tristeza de Olimpo". O vermelho, por sua vez, tem presença marcada no último plano da sequência, quando o protagonista, num instante de revolta, atira sobre os convidados da festa o bolo comemorativo. Um corte apresenta os fogos de artifício que estouram no céu nas cores da bandeira francesa e a voz over de Ferdinand evidencia a decisão do protagonista: "Chapitre suivant: desespoire, mémoire et liberté, amertume, espoir. La recherche du temp disparu. Marianne Renoir". Mesmo que Godard estabeleça em dois momentos cor e estado emocional, sua poética não pode ser associada ao horizonte dos procedimentos clássicos. A cor, nesta sequência, serve mais como um comentário às situações observadas por Ferdinand e o comportamento patético das figuras da festa. E não apenas a direção de fotografia desdramatiza as cenas, colocando sobre os planos estáticos efeitos de cores que mais sugerem ironia e deboche do que relação emocional com a cena, como as próprias personagens encontram-se em situações patéticas: um homem olha os seios nus de uma das mulheres, a esposa de Ferdinand beija seu amante.

[164] Johannes Itten, *L´art de la couleur*. Paris: Dessain & Tolra, 1973. Israel Pedrosa, *Da cor à cor inexistente*. São Paulo: Senac, 2009.

I 35 a 38 I A sequência da festa em comemoração ao 14 de Julho anuncia a cor no filme. Os efeitos proporcionados pela direção de fotografia enfatizam a presença da cor como código visual dominante de *Pierrot le fou*, bem como reiteram a importância do vermelho e do azul, da mesma forma que destaca outros matizes (como o verde). A sequência, irônica, utiliza dos planos estáticos e monocromáticos de modo a sugerir o tédio do protagonista, ao mesmo tempo em que investe-se do humor.

A direção de fotografia, em outros momentos pontuais, trabalha com simulações brincalhonas das luzes dos postes refletidas sobre o para-brisa do carro de Ferdinand. Ao contrário dos efeitos luminosos da cena da festa, as cores dos postes não condicionam os matizes vermelho, azul, branco e verde a adquirir valor dramático, o efeito irreverente da dupla Godard/Coutard está a serviço de recriar uma sensação calcada na experiência com a realidade:

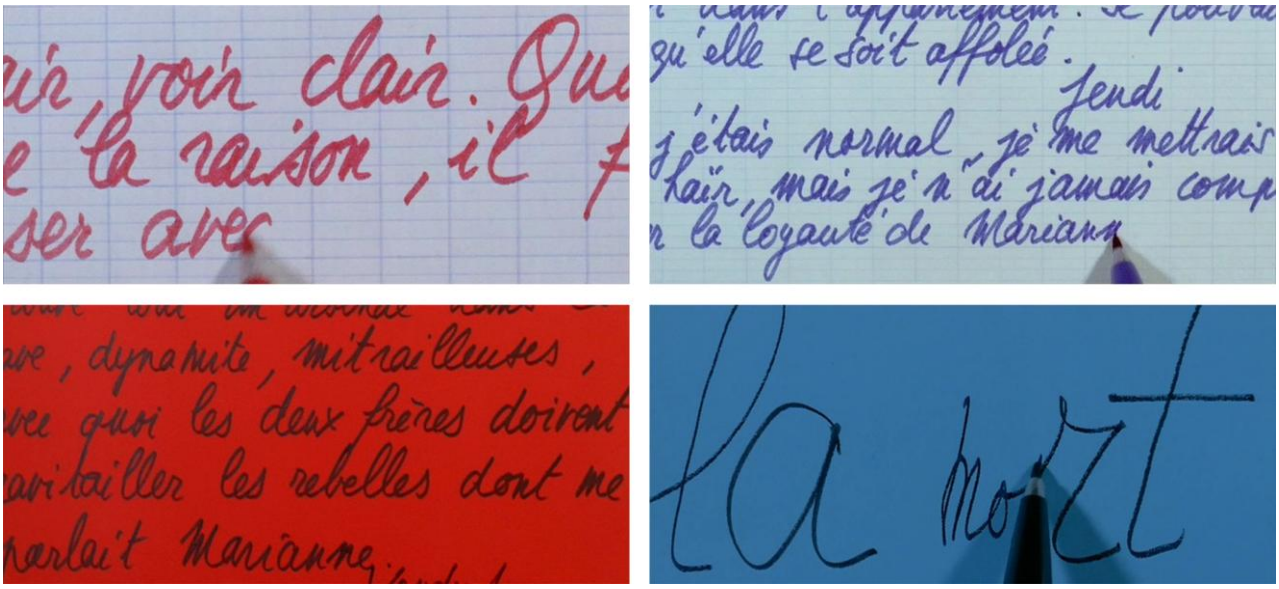
> Quand on roule dans Paris la nuit, que voit-on? Des feux rouges, des verts, des jaunes. J´ai voulu montrer ces éléments, mais sans forcément les placer comme ils sont dans la réalité. Plutôt comme ils restent dans le souvenir: taches rouges, vertes, éclairs jaunes qui passent. J´ai voulu refabriquer une sensation à partir des élément qui la composent (GODARD, *Godard par Godard*, p. 280).

No mundo ultracolorido criado pelo cineasta, as personagens interagem com a paisagem sem, no entanto, identificar seus valores visuais. Ao colocar elementos coloridos, paisagem e atores no mesmo plano visual, o cineasta desierarquiza a supremacia da personagem como elemento prioritário na cena e transfere a percepção sobre o fenômeno cromático para o espectador. Alienados, Marianne e Ferdinand caminham por sobre as reluzentes paisagens que constituem o sul da França sem que as cores interfiram em seus comportamentos ou decisões. Os interiores das locações, por mais que Godard tenha negado a existência de controle sobre as cores, expressam a paleta corrente do filme. O Bar da Marquesa, o salão do boliche, os apartamentos de Marianne e do traficante anão são constatações de que um meticuloso trabalho de direção e direção de arte foi executado. Neste sentido, não apenas o vermelho e o azul sinalizam o masculino e o feminino, mas reiteram a possibilidade de construção visual não necessariamente alegre, tal comumente o colorido é associado. A paisagem remete o idílio buscado pelo casal, da mesma maneira que as cores, ironicamente, contradizem a perspectiva de felicidade.

• • •

Nos diversos efeitos caleidoscópicos do léxico visual godardiano, palavra e cor
[39 e 40] reafirmam a importância da trajetória definida pelo vermelho e azul. A escrita, inserida de forma pontual e estética propõe uma mediação entre cor, personagem e narrativa. A escrita torna-se um elemento visual de ordem gráfica. Neons coloridos, com as palavras "Cinéma" e "Riviera", ou a inscrição "Oasis" aparecem divididos em sílabas coloridas com as cores do filme. A separação da cor acompanha o caráter sectário, de

I 39 e 40 I Dois casos de mediação da cor com a escrita. “Oasis” e “Riviera” anunciam o campo de busca e desenvolvimento da relação entre Marianne e Ferdinand e atestam, em mais um recurso visual do filme, a separação entre o vermelho e o azul. “Oasis” anuncia a busca da felicidade conjugal no sul da França. “Riviera” coloca a palavra “vie” no centro, ao lado do vermelho e do azul, e contradiz os efeitos expostos pela narrativa.



I 41 a 44 I Quatro momentos em que aparecem os diários de Ferdinand, tendo Marianne como objeto de atenção. O fundo branco do papel transforma-se em vermelho e azul anunciando a morte ao final do filme.

perspectivas diferentes representadas por cada protagonista. Ironicamente, a palavra "vida" (vie, de Riviera) em branco é aquela que se encontra entre o azul e o vermelho e contradiz a trajetória estabelecida pelo casal, que culmina na morte de ambos. Da mesma maneira que a inscrição em vermelho e azul da palavra "Oasis", no começo do filme, aponta para o caminho em direção ao paraíso encontrado pelo casal na ilha de Porquerroles, na solar Riviera francesa, onde começam os descaminhos do protagonista.

O paraíso se apresenta como entediante a partir do momento em que Marianne sente a necessidade de integração com o mundo e a "volta ao romance policial"[165], e caótico para Ferdinand quando sua companheira altera o estatuto do relacionamento. Cor e palavra são recursos que contradizem a perspectiva instaurada pela narrativa, personagens rumam em direção a um possível idílio e lá encontram a morte. A escrita de "Oasis" e "Riviera" anunciadas no início do filme são elementos visuais que antecipam a ida ao sul e experiência conjugal próxima à felicidade; "Riviera", em especial, e através da separação silábica, contradiz a perspectiva inicial dada pela narrativa.

[41 a 44] Outro recurso à escrita, os diários de Ferdinand, se destacam por se inserirem de maneira abrupta, sem encadeamento causal e em planos fechados que ignoram o espaço de ação. Ferdinand, reflexivo e em busca de um terreno seguro, procura desvendar sua companheira através de palavras rasuradas e pensamentos confusos que apontam para uma observação incerta sobre o comportamento feminino, tema de seu diário. Os diários aparecem com mais freqüência a partir da segunda metade do filme, quando Ferdinand se fixa com Marianne em uma casa na ilha de Porquerroles e na medida em que ele se sente cada vez mais inseguro na relação conjugal. As cores se alteram de maneira aleatória, os escritos iniciais em preto mudam para o vermelho ou azul, retornam ao preto sem que a qualidade do relato mude, pois o objeto de apreço das observações de Ferdinand continua o mesmo - a figura de Marianne. Ao final, os diários filmados em planos próximos, onde vemos apenas a caneta escrevendo, agregam-se a uma série de elementos que apontam para a união do casal. Os escritos, precisamente filmados sob o papel vermelho e azul, confirmam a morte de Marianne e anunciam o suicídio de Ferdinand no espaço da Riviera.

[45 e 46] Os escritos em cores do diário dialogam com o tratamento narrativo do filme, cindido por capítulos de ordem desconexa. Vermelho e azul aparecem como campo dominante nos diários quando a morte se instala. Marianne falece sob as cores

[165] Frase dita por Marianne.

representativas do filme, o vermelho escorre por sua testa e o azul é a cor de fundo do plano, em tom próximo aos azuis do começo do filme, na cena do café da manhã. O patético suicídio de Ferdinand é registrado em uma lenta panorâmica sobre potente mar e céu azuis da Riviera francesa; nesse momento, morte acompanha a esperança, quando o fragmento do poema "L´eternité" de Rimbaud, indicado pela voz over dos protagonistas, anuncia a conciliação entre Marianne e Ferdinand. Os protagonistas unem-se ao final sob as cores representativas do filme, cada qual com o matiz que os caracteriza, como uma espécie de coroa cromática. A trajetória de ruptura adquire no final a representação da morte, esta que foi a única companheira de Ferdinand[166]. Vermelho e azul, mais do que atualizar a morte dos protagonistas, organizam-se visualmente e em chave melancólica na chegada anticlimática ao oásis anunciado no início do filme em cenas idílicas, quando ainda existia a harmonia entre o casal. A morte sob as cores representativas do filme, portanto, está associada à união, o que enfatiza o conflito em vida.

Sendo a morte a estabilidade e a vastidão do mar a eternidade, a melancolia é o traço central do filme. A fuga de Pierrot em direção ao sul é o consciente abandono da vida familiar e social em busca de uma vida integrada à natureza[167]. A ilha de Porquerolles, ou o paraíso recôndito que em um breve momento ambos acreditaram encontrar, registrada através do potente mar azul e por inusitadas locações artificialmente pintadas nas cores primárias ou da bandeira da França, torna-se o espaço possível do estabelecimento da relação conjugal. A natureza, presente em sua potência visual, contrasta com os ambientes e objetos metodicamente concebidos sob as cores da bandeira nacional. O mar ("c´etait le sujet") e o céu reiteram o azul que acompanha Ferdinand. Ironicamente, o autor declara que a paisagem da ilha não perpassa pela simbologia condicionada racionalmente: "não fui eu quem inventou a água do lago, o azul do céu. Somente pude colocar as coisas em relação uma com as outras, orientá-las em certa direção"[168]. O caminho escolhido por Godard cria o contraste entre ambiente natural e artificial: os locais de intervenções cromáticas, como o Bar da Marquesa ou o boliche, pintados com as cores artificiais da paleta fílmica, em oposição à reiterada paisagem intacta do mar, onde o azul reina soberano.

---

[166] Jean-Luc Godard, "Les annés Karina" in *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, v.01, 1998, p. 205-299.
[167] Sontag, *Op. cit*.
[168] Godard citado em Alain Bergala, Nadie como Godard. Barcelno: Paidós, 2002, p.223/224.

I 45 e 46 I A morte anunciada: Marianne diante das cores representativas do filme. Ferdinand investe-se da cor que o representa e, com uma camisa vermelha, suicida-se pateticamente diante da paisagem idílica que buscava.

O caminho visual de *Pierrot le fou* aponta, por fim, para mais deslocamentos realizados pelo vermelho e azul, desta vez com o pareamento de ambos com o branco. O tricomatismo da bandeira francesa é uma constante ao longo do filme, visto que quase a totalidade das cenas apresenta uma paleta estática, tricromática, na qual objetos e outros elementos visuais se alternam, mas as cores permanecem as mesmas. Do início, com a cena da festa e o encerramento da cena com os fogos de artifício no céu, até o patético final com o suicídio de Ferdinand, Godard aponta e reitera a presença das cores nacionais em mecanismos distintos e que, em conjunto, sinalizam a colorização de uma paisagem tipicamente francesa, a Côte d´Azur, reforçando-a em seus atributos particulares. A cor, nesse sentido, ao caracterizar uma paisagem local e seus componentes, não reitera a associação imediata entre colorido e alegria, como ilustrou a poética *fauve* dedicada ao 14 de Julho[169]. Ao contrário, a cor é posta de modo irônico e contraventor, pois indica a inviabilidade das relações conjugais, até mesmo na paisagem idílica.

Os mecanismos visuais aos quais o cineasta alude, sejam as cores primárias ou da bandeira nacional, explicitam um comentário visual sobre o projeto francês de modernidade e progresso da Terceira República. A insistência de Godard nas cores nacionais - expostas sob os mais diversos mecanismos, nos figurinos, nas triviais locações, carros e objetos dispersos pelo espaço da ação - ocupam o filme como um todo, do começo ao fim, minuciosa e amplamente empregadas em todas as cenas[170]. A inflexão na trajetória de Ferdinand coincide com os festejos nacionais do 14 de Julho, os fogos estouram no céu enquanto o protagonista rompe com as instituições da família e do trabalho, abandonando a vida confortável e farta ao lado da mulher e dos filhos e sob a asa do sogro. Maior data nacional francesa, o 14 de Julho mobiliza as cores nacionais nos fogos de artifício tricolores. É como se os fogos anunciassem o movimento dissonante de Ferdinand em busca de uma nova experiência. Marianne é a presença libertária associada à data nacional. Ao final, Godard potencializa o estudo de sua
[21] paleta, o vermelho de Marianne é substituído pelas cores da bandeira francesa nos figurinos da protagonista, ela própria trajada com o tricomatismo nacional, simbolicamente aludindo à República Francesa. Mas a imagem feminina nascida sob a

[169] Angela Dalle Vacche, *Op. cit*.
[170] Através da decupagem de *Pierrot le fou* por cores e por cena, foi possível verificar que Godard selecionou as cores da bandeira francesa em todos os momentos do filme.

égide da racionalidade e da organização social burguesa encontra em Marianne versão traiçoeira, ambiciosa, violenta, em conexão com a Guerra da Argélia.

O diagnóstico do cineasta sobre a trajetória de falência da felicidade conjugal ultrapassa a culpabilização da protagonista. A cor, por mais diversamente que ela seja empregada no filme, nos figurinos, efeitos de luz, objetos decorativos, carros, placas e outras variantes, e por mais intervalos de significados que ela possa gerar ao longo da narrativa, estabelece uma crítica, plástica e social, da França como país bastião da racionalidade, do progresso técnico e da sociedade de mercado aberta à lógica cultural. Daí que a fuga romântica do casal em direção ao sul revela-se como fracassada, o oásis é inexistente. Os postos de gasolina e os carros importados, ícones visuais do Pop e constitutivos da sociedade de consumo estão ao lado das aberrações geradas por esse modelo de sociedade: o traficante anão argelino e seus gangsteres, a ex-princesa do Líbano e seu visual esdrúxulo. Marianne em seu tricomatismo nacional, assim como Ferdinand em seus azuis, que reiteram a presença da natureza da Riviera, se inscrevem visualmente numa narrativa que desvela as formas pelas quais a França do ano de 1965 encontra-se subsumida à ordem do dinheiro. Ao se apropriar das cores nacionais, Godard propõe a inexistência da possibilidade do amor nos "cenários da alienação"[171].

[171] Sontag, *Op. cit.*, p.175.

3

A *CINÉCRITURE* DE AGNÈS VARDA

O sistema cromático em *Le bonheur* (1965) de Agnès Varda se impõe como elemento central na experiência fílmica. A elaboração visual realça o tema proposto pelo filme – o marido que substitui uma mulher pela outra – relacionando dois campos aparentemente desconexos: cor e relações de gênero. A cor introduz um tom irônico e mordaz; estabelece o registro crítico da felicidade em uma família de classe média convencional, habitante de uma cidade pequena do interior da França, organizada em torno da autoridade provedora do jovem patriarca. No contexto do moderno cinema francês, *Le bonheur* difere de outros filmes da época associados à Nouvelle Vague[172] por seu elaborado trabalho cromático, que se coloca num horizonte feminista.

Le bonheur é, muitas vezes, considerado como um filme menor, entre o sucesso impulsionado por *Cléo de 5 à 7* (1962) e a guinada militante do final dos anos 60, com filmes de curta e longa-metragem de reconhecido valor político, como *Loin du Vietnam* (1967) - trabalho coletivamente realizado por Varda, Godard, Jores Ivens, William Klein, Claude Lelouch e outros dois cineastas da Rive Gauche, Chris Marker e Alain Resnais - e *Black Panthers* (1968). A obra de 1965, na esteira de *Cléo*, sacramenta a vertente feminista da cineasta e abre espaço para uma discussão enfática sobre as relações de gênero na filmografia vardaniana, temática que permanece nos filmes posteriores de estéticas e proposições diversas. A importância de *Le bonheur,* no contexto da Nouvelle Vague, reside na consolidação de Varda como cineasta feminista e também na exposição da cor dentro do cinema francês e, por extensão, do cinema moderno.

O filme abriu uma nova frente de conjunção da cor na narrativa fílmica. O trabalho da cineasta parte das referências cromáticas dos impressionistas e desdobra-se em frentes visuais que diferenciam a composição de cores feminina da masculina, assim como em Godard. Porém, em oposição ao seu colega, Varda busca integrar a cor na

[172] Sandy Flitterman-Lewis, *To desire differently:feminism and the French cinema.* Nova York: Columbia University Press, 1996. Richard Neupert, *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

defesa de suas personagens femininas. A envergadura feminista da cineasta, como mulher realizadora e militante, define, por si só, uma particularidade de Varda dentro da Nouvelle Vague. Num ambiente predominantemente masculino, a cineasta se destaca dos demais diretores por tocar em temáticas não assumidas pelo grupo dos jovens realizadores franceses. A investigação da produção da feminilidade na sociedade contemporânea, tema central de muitos dos seus trabalhos, parece ser uma propriedade exclusiva de Varda naquele período, responsável em anunciar o cinema feminista feito a partir das décadas de 60 e 70.

Os cineastas da Nouvelle Vague propuseram uma poética da cidade que tomou Paris como cenário privilegiado[173]. Em *Cléo de 5 à 7,* Varda trabalhou as questões de gênero a partir do ponto de vista feminino no registro de Paris, na *flanerie* de Cléo, uma cantora instável e sensível. Em *Le bonheur*, a diretora realiza curiosos deslocamentos, geográficos e visuais que resultam na peculiaridade formal e temática do filme. Varda opta por abandonar a capital francesa e explora os limites do melodrama na provinciana cidade de Fontenay-aux-Roses e adjacências, cenário que julgou adequado à discussão das relações conjugais de uma família pequeno burguesa convencional, interiorana e aparentemente feliz. Enquanto Jean-Luc Godard aposta num diálogo gráfico com as cores nacionais e do Pop no intuito de traduzir uma visualidade contemporânea em *Pierrot le fou*, Varda regride temporalmente nas suas escolhas visuais. A cineasta recorre ao impressionismo na dinâmica das cores e da paisagem[174]. Por que um filme de 1965, em pleno crescimento econômico da Quinta República Francesa, louva paisagens provincianas no registro de um movimento artístico do século XIX?

Varda, sensível à criação visual de seus filmes e disposta a transformar os códigos cinematográficos do cinema convencional, criou para si um termo que define sua extensa obra: *cinécriture*. Para a cineasta, a *cinécriture* consiste no trabalho específico do realizador, de transformar o roteiro - uma obra de referências literárias ou teatrais - em um filme com códigos audiovisuais, que englobam a imaginação visual e sonora do cineasta. *Cinécriture* é um termo utilizado pela cineasta para definir qualitativamente sua extensa obra, que reúne filmes de propriedades visuais distintas, às vezes opostas, e temas desconexos quando vistos em conjunto. *Le bonheur* (1965), *Cléo de 5 à 7* (1962), *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), *Une chante, l´autre pas* (1976) e

[173] Michel Marie, "Andanças parisienses da Nouvelle Vague" in *Revista Sinopse*. São Paulo: n.07, p.79-85, ago. 2001.
[174] Jean-André Fieschi e Claude Ollier, "La grace laïque – Entretien avec Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.165, p.42-51, abr. 1965.

Sans toi ni loi (1985) debatem a construção da feminilidade na sociedade contemporânea, o corpo feminino violado (*Sans toi*) ou o corpo em sua integridade ética e política (*Réponse de femmes*). Em cada um desses filmes, Varda propõe elucubrações e imagéticas diferenciadas. A *cinécriture* expressa os modos de organização visual do texto[175]. Os debates em torno das relações de gênero em cada um desses filmes exige um tratamento estético exclusivo, assim, Varda passa livremente do telefilme documental (*Réponse de femmes*) para o filme narrativo (*Sans toi ni loi*), para as ações afirmativas (*L´une chante*) e para o registro do sacrifício feminino (*Le bonheur*).

A *cinécriture* está dentro de um painel mais amplo no cinema francês e não se restringe apenas à reivindicação de um estilo pessoal de autoria. Naquele período, o cinema nacional era amplamente debatido em diversas frentes. Era grande o número de filmes realizados por jovens cineastas e o de artigos que debatiam as novidades propostas. Varda participa desse movimento, pelo menos a partir de 1954, quando estreia com seu longa-metragem *La Pointe-Courte* (1954). O crítico Alexandre Astruc, no célebre texto "Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo"[176] (1948), reivindica que o cineasta deve "escrever com sua câmera como o escritor escreve com sua caneta", ou seja, o cinema deve encontrar novas formas de exprimir ideias dentro de uma proposta que o aproxime de uma linguagem individual e autoral de reconhecida importância artística, como a literatura. Astruc, em seu trabalho seminal para o desenvolvimento posterior da Nouvelle Vague, assim como também foi o artigo de Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français" (1954), associa a tradição do cinema francês de qualidade ao esteticismo visual das antigas vanguardas: os cineastas "estavam fazendo nada mais que adaptações cinematográficas dos seus experimentos (dos artistas vanguardistas) em pintura e em poesia"[177] e exige, portanto, que o cineasta desenvolva o "verdadeiro ato de escrever", pois "o problema fundamental do cinema é como expressar um pensamento"[178].

Astruc cria equivalências entre a linguagem cinematográfica e a literária; mais do que essa imediata aproximação, ele conclama o cinema a criar seus particulares modos de criação de sentidos, nos quais interdependem traços culturais e individuais de

---

[175] Idem, *Op.cit*.
[176] Alexandre Astruc, "The birth of a new avant-garde: *la caméra-stylo*" *apud* Peter Graham e Ginette Vincedeau, *The French New Wave: critical landmarks*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2009, p.28-37.
[177] Astruc, *Op. cit.*, p.36.
[178] *Op. cit.*, p.33.

autoria[179]. Varda, em sua formulação sobre a *cinécriture* reconhece a modalidade de escrita como inerente ao trabalho autoral numa manifestação artística já reconhecida, a escrita, mas seu termo cria também uma dialética entre som e imagem, pois a narrativa, para ela, está imbricada também em formulações visuais e sonoras que estão além das relações textuais do filme. Varda coloca em prática a *camera-stylo* de Astruc, numa chave individual que "sistematiza códigos e estratégias literárias e cinematográficas", o que a transforma numa franca *outsider* no panorama do cinema francês. Primeiro, pois distante da cinefilia formativa dos renomados cineastas dos Cahiers du Cinéma, ela parte de referências à história das artes visuais e da fotografia na constituição de seus modelos estéticos realistas de início. Segundo, porque foi uma mulher dentro de um contexto masculino normativo. Por fim, porque Varda rompeu com os limites da especulativa indústria cinematográfica em termos de produção e distribuição, inseriu-se no painel do cinema francês lançando um longa-metragem de ficção sem o suporte de renomeados produtores e distribuidores. Embora a fortuna crítica não comprove que a cineasta debatesse as ideias do crítico, a aproximação entre os termos de Astruc e Varda sugere afinidades inerentes a um período da história francesa que demonstra o sentimento de juventude da Quinta República[180].

A *cinécriture* de Varda valoriza em *Le bonheur* a cor como elemento significativo da *mise-en-scène*. Como apontou Sandy Flitterman-Lewis a respeito dos filmes de envergadura mais militante de Varda, incluindo *Le bonheur*, a *cinécriture* vardaniana expressa a importância que a cineasta dá ao visual do filme. *Cleo* é um filme em preto e branco em que as cores sistematizam os comportamentos sociais da personagem: o branco luminoso dos paetês e perucas de Cléo quando ela se vê mimada por seus amigos e amante; o preto não apenas sugere angústia devido ao diagnóstico do câncer, mas também a abertura de Cléo para a descoberta da cidade, do novo. Em *Le Bonheur*, o controle artístico da realizadora está na alusão ao impressionismo, que reverbera no uso intenso de certas cores e na figuração *en plein air* como códigos visuais reinantes. Nesse filme, a cineasta cria uma elaborada formulação sobre as relações de gênero a partir da homenagem, mesmo que difusa, à iconografia impressionista.

Por outro lado, o filme refere-se igualmente às propostas experimentadas nos dois documentários de curta-metragem, em cores, que a cineasta realizou durante os anos 50: *Ô saisons, ô chateaux* (1957) e *Du côté de la Côte* (1958), ambos em

[179]Flitterman-Lewis, *Op.cit*.
[180] Idem, *Op. cit*.

Eastmancolor e consolidados na historiografia de Varda como filmes de encomenda ou turísticos, pois destacam a imponência dos castelos da região do Vale do Loire ou a paisagem solar da Côte d´Azur e seus turistas. O recurso à cor é apatriado nestes dois casos, pois ressalta as qualidades da França como país portentoso, não exime seu uso crítico ao questionar o patriotismo solar da Riviera Francesa como o espaço do glamour, das belezas naturais destinadas ao apreço burguês; ou ainda o luxo cortesão historicamente engessado nas arquiteturas dos castelos. Tanto em um registro como em outro, o uso estético dos figurinos, coloridos e saturados, em matizes que passam do azul ao verde, do amarelo ao vermelho, evidencia a artificialidade de construção da figura humana.

Tais como nos editoriais de moda, modelos trajando vestidos do mais emblemático estilo New Look desfilam sobre as sólidas fortificações renascentistas dos castelos do Loire, já a narração over de *Ô saisons* destaca os flertes palacianos, atualizando neste sentido às imagens historicamente sedimentadas do feminino enquanto âmbito do melindre e da vaidade. Em *Du côté de la Côte*, banhistas em seus trajes coloridos remetem às construções visuais da publicidade turística em torno da Cote d´Azur como recanto marítimo do refinamento. Turistas, geometricamente dispostos em fileiras ao longo dos *travellings*, vestem trajes de banho que variam igualmente entre o vermelho, amarelo, azul e o verde. O recurso abusivo à cor, claramente em evidência, perfaz o dispositivo crítico que a cineasta instaura nestes filmes de encomenda, no intuito de questionar, através do visual, a artificialidade das interações sociais mediadas por códigos oriundos da publicidade. *Ô saisons, ô chateaux* e *Du côté de la Côte* apontam para novos caminhos estéticos na filmografia da realizadora. Colocam a cor no horizonte de uma liberdade narrativa, na organização de uma paleta vibrante na constituição dos corpos das personagens, opondo figura e paisagem (*Ô saisons, ô chateaux*) ou mimetizando-as (*Du côté de la Côte*).

[49 e 50]

Herdeiros de padrões visuais publicitários, em especial a cor, ambos filmes utilizam ironicamente esses recursos, criando um contradiscurso. A liberdade cromática de *Le bonheur* resvala igualmente na elaboração visual de comportamentos masculino e feminino defendidos pela publicidade, além da motivação cromática herdeira dos tradicionais clichês de felicidade familiar instituídos pela propaganda, como ocorre na

I 47 e 48 I Modelos com trajes do estilo New Look em meio às solidas construções dos castelos da região do Loire em *Ô saisons, ô chateaux* (1957).

I 49 e 50 I Turistas em vibrantes cores nas cenas de *Du côté de la Côte* (1958).

cena de abertura do filme. *Le bonheur*, não sem ironia, agrega os debates propostos na cinematografia vardaniana. Tal como em *Ô saisons* e *Du côté*, a cor enfatiza a falsidade do enredo num campo espacial já pré-determinado pela cineasta[181].

Do impressionismo ao cinema

A narrativa de *Le bonheur* se estrutura em virtude da composição das personagens, criadas sob a lógica de uma aparente bondade de caráter e simplicidade estrutural, e pela composição visual bela e festiva, supostamente aleatória. O tema central, no entanto, é trágico. François Chevalier, sua esposa Thérèse e os dois filhos pequenos vivem na cidade de Fontenay-aux-Roses e desfrutam os domingos no campo. Durante a semana, o pai se dedica às suas atividades como marceneiro e a mãe como costureira. Num serviço que deve prestar em outra cidade, François conhece a funcionária dos telégrafos, a bela Émilie, e ambos passam a manter um relacionamento. Com um mês de caso extraconjugal, François, num domingo, decide contar à sua esposa sobre Émilie e propõe que os três convivam harmonicamente. Confrontada com a proposta de bigamia do marido, Thérèse inicialmente aquiesce; mas depois se vai: silenciosamente se afoga. Após o suicídio da esposa, François se une à Émilie, que assume as funções de dona de casa. A nova família Chevalier vive placidamente, tal como no início do filme.

Os mecanismos utilizados pela cineasta buscam em princípio criar visualmente uma premissa imediata de felicidade na família Chevalier. Para tanto, a música de Mozart na abertura do filme e o intenso colorido das paisagens *en plein air* corroboram
[51] com uma visão clichê de felicidade e de harmonia familiares. A abertura, emblemática nesse sentido, apresenta a família Chevalier composta nuclearmente de pai (François), mãe (Thérèse) e filhos (Gisou e Pierrot). Os adultos ocupam uma das pontas e dão as mãos aos filhos, localizados ao centro. A corrente familiar caminha em direção à câmera onde há, em primeiro plano e em foco, reluzentes e vistosos girassóis. No campo banhado por uma luz dourada, as roupas das personagens vibram, sugerindo uma união entre o par masculino e feminino, pois são vistos através de correspondências
[52] cromáticas em tons quentes. Um fade verde-limão corta a cena e apresenta, num plano

[181] Richard Neupert, *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

aberto, Thérèse e François recostados numa grande árvore, louvando a felicidade que os contempla: “oh, quel bonheur!”. Os filhos dormem num berço improvisado com lençóis e tules, a fumaça da fogueira apagada sai sutilmente. Um grupo de jovens coloridos e felizes passa num jipe e os vemos através de uma subjetiva do casal.

A referência da cineasta ao impressionismo francês coloca a dimensão da pintura como uma espécie de mote visual e dramático do filme. Além de citar as imagens de piqueniques e festividades coletivas estudadas pelos pintores impressionistas – em especial Claude Monet, Édouard Manet e Auguste Renoir - Varda destaca ainda as fotografias de família como referenciais de felicidade. A harmonia familiar de *Le bonheur* está associada à vivência nos campos e às festividades coletivas, festas e bailes na cidade, piqueniques no campo, almoços em família sob a árvore e com a paisagem, leve, bela e serena, reinando ao fundo. Elementos visuais contribuem para atestar essa “joie de vivre” da família Chevalier, a iconografia impressionista está em destaque nas cenas de idílio. Varda expõe a harmonia existente dentro da família e na relação entre esta e a natureza. Nestes momentos, “uma fileira de flores amarelas sob um fundo de pequenas ou negras silhuetas de árvores contra um pálido azul do céu demonstra que a cineasta investigou as pinturas do impressionismo francês com cuidado” e de modo a evocar a vida cotidiana registrada pelos pintores[182].

A figuração impressionista *en plein air* adquire uma potente inserção na construção visual do filme, tanto nos aspectos da paisagem, quanto nas composições de cor. Num dia de domingo - tal como os marceneiros e vendedoras de Manet, Monet ou Renoir - François (marceneiro) e Thérèse (costureira) levam seus filhos ao campo para desfrutar aquilo que existe de espaço natural na cidade de Fontenay-aux-Roses. Essa modalidade de lazer é correspondida por mais outra massa de trabalhadores e representantes de uma classe média, como nos apresenta Varda , na cena posterior, o passeio da família Chevalier ao redor do lago. Mulheres cuidam de seus filhos, casais leem e pescam, outros apenas caminham. Lentas panorâmicas em planos gerais acompanham esse convívio bucólico.

A escolha geográfica de Varda, ao filmar em cidades como Fontenay-aux-Roses, L’Hay-les-Roses, Bagneux, Créteil, Mennecy, Verrières-le-Buisson, situadas na zona periférica de Paris e caracterizadas por não serem nem campo nem metrópole, retoma

[182] Dennis De Nitto e William Herman, “*Le Bonheur*”.*Film and the critical eye*. Nova York: Macmillan Publishing Co., 1975, p.508-512.

I 51 I Abertura do filme: paisagem e personagens sugerindo harmonia familiar.

I 52 I Thérèse e François, no momento de lazer no campo: ela em figurino de cores vibrantes e estamparia floral, em conjunção com a paisagem. Ele, de cores opacas e rebaixadas.

um debate estabelecido pelo impressionismo, quando pintores se deslocaram de Paris para regiões suburbanas em busca de retratar o cotidiano de trabalhadores aos domingos e a modernidade errante que paulatinamente se instaurava nessa região. Essas composições situam personagens na paisagem, em registros geralmente festivos. *Le bonheur* acentua a festividade desses registros ao propor uma relação mimética entre o figurino e o cenário bucólico, com destaque para a figura de Thérèse, que em alguns momentos quase se dissolve na paisagem. Existe uma associação imediata entre maternidade e natureza. Thérèse rima visualmente com os elementos do cenário natural. Seu vestido florido em tons predominantemente quentes (amarelo, laranja e rosa, além do verde) entra em sintonia com o campo amarelo do trigueiral e com as árvores ao fundo, e a luz dourada do sol rima com seu cabelo.

O impressionismo celebrou a vivacidade das festividades e prazeres individuais e coletivos em lugares públicos, interiores ou paisagens, essas retratadas "sem tensão nem drama"[183], em especial nas pinturas de Monet. A inserção do cotidiano, do fugaz e do fugidio, é o tema e também a forma do impressionismo[184]. O crítico e historiador de arte britânico T. J. Clark propõe uma análise social da pintura francesa em *A pintura da vida moderna*[185] e no capítulo "Os arredores de Paris", ele defende que lugares em torno dos balneários do Sena promoveram novas formas de sociabilidade, em espaços caracterizados por uma constante mutação da paisagem, diferentes daquelas vividas em Paris.

A singularidade desses lugares era o convívio entre natureza e urbanidade, formas observadas pelos olhares atentos, sobretudo, de Manet, Monet e Renoir. Partindo de Clark, havia nesses locais uma "justaposição entre produção e diversão"[186], a classe social privilegiada em muitas das pinturas era a de pequenos burgueses, trabalhadores, uma pequena classe média; quando não mesmo, em muitas ocasiões, os próprios pintores. A representação delicada, sem ironia ou deboche dessa classe social composta por marceneiros e vendedoras é, para Clark, "a expressão de uma nova forma de vida – numa forma plácida, modesta, mas com aspiração ao prazer"[187]. Ou seja, na pintura impressionista, o moderno pode conviver com a paisagem idílica. O registro pictórico dos arredores de Paris expõe formas de lazer da baixa classe média: o barco, as festas,

[183]Meyer Schapiro, *Impressionismo, reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.100.
[184] *Idem*, p.28.
[185] T. J. Clark, *Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004,
[186] Idem, ibdem, p.210.
[187] *Idem*, p.241.

os cafés de esquina, o balneário, o dia no rio, nas corridas, nos campos. A partir da década de 80 do século XIX, os pintores voltam à cidade de Paris, em chave melancólica, com personagens solitários em meio à multidão, sinal do desencantamento pequeno burguês em relação à modernidade.

O entendimento da figuração impressionista, no seu tema e na sua forma, ajuda a transformar as dispersas considerações entre o filme de Varda e a pintura em assertivas mais objetivas e menos sumárias. A cineasta empreende o mesmo deslocamento realizado no século XIX pelos pintores franceses. Paris, a cidade moderna por excelência na iconografia impressionista e objeto de apreço dos realizadores da Nouvelle Vague, perde seu destaque para cidades situadas "(n)os arredores de Paris". A cineasta encontrou em Fontenay-aux-Roses, localizada também nos arredores de Paris, a sua correspondente cidade com características da figuração impressionista: nem campo, nem capital.

A paisagem, antes na tradição da história da arte dominada por variantes de marrom e cinza, passou a ter, nas décadas de 60 e 70 do século XIX, a dinâmica da pincelada rápida e em cores mais claras e saturadas. As tonalidades escolhidas pelos impressionistas estavam condicionadas à atmosfera e à luz. Desta maneira, as cores das pinturas eram luminosas, principalmente quando realizadas sob a potente luz do sol. A predileção dos impressionistas estava na escolha das cores intermediárias, ou seja, aquelas que se encontravam no intervalo entre o mais claro e o mais escuro de um mesmo matiz. Varda destaca a premissa impressionista e a realoca no sentido do filme a partir de elementos visualmente organizados:

> (...) Le violet, c´est l´ombre de l´orange. C´est là une sensation qui ramène à l´idée de peinture. Les impressionistes ont découvert que les ombres étaient complementaires, qu´un citron avait une ombre blueu, et une orange une ombre mauve, ce qui n´est pas tout à fait vrai dans la realité, mais ce qui est tout de même une idée juste, une sensation juste. Dans *Le bonheur*, l´or (l´or-couleur, pas l´or symbole) appellle le violet parce qu´il n´y a pas de couleur sans ombre. C´est aussi qui parce que le violet est une couleur que j´adore, une couleur que je porte, qui me parle à l´oeil (VARDA, "La grâce laïque", p.50).

A cineasta observa, na citação ao impressionismo, a conquista dos pintores em determinar o azul como a cor da sombra. Na pintura, as cores primária-pigmento são o vermelho, o azul e o amarelo; e as complementares dessas cores são, respectivamente, o verde, o laranja e o violeta. A composição cromática utilizada pelos impressionistas

sugere que um objeto amarelo (cor primária) ao lado de um vermelho (cor primária) induz o aparecimento no primeiro de tons de violeta (complementar). Por sua vez, um objeto vermelho (cor primária) ao lado de outro amarelo (cor primária) induz o aparecimento no primeiro de tons de verde (complementar). Varda, décadas depois, reconsidera as influências do impressionismo no modo de composição visual da pintura moderna e agrega a estética cromática impressionista ao filme. Além da escolha das locações, Varda faz referência ao impressionismo também ao definir o dourado, as variantes de cores quentes derivadas do amarelo, como cor ligada à Thérèse, a mulher solar, associada à natureza e ao ouro. Émile, personagem complementar à Thérèse, é associada ao violeta, cor complementar ao amarelo.

As referências à iconografia impressionista dos arredores de Paris se situam como uma dupla homenagem em *Le bonheur*: a primeira, e mais imediata, aos poetas da modernidade, que passaram a compor as cores de acordo com as incidências da luz local e não mais atendendo aos ditames de composição da pintura acadêmica[188]; uma outra, mais sutil, remete aos filmes de Jean Renoir, filho do pintor Auguste Renoir. Nesse diálogo intertextual, Varda cita as inflexões do impressionismo no cinema presente no trabalho de Jean Renoir, *Une partie de campagne* (1936). No filme, a família de Henriette se desloca num domingo de Paris para um dos balneários situado às margens do Sena, nos arredores da capital, em busca de diversão e prazer no campo. Já em *Le déjeuner sur l´herbe* (1959), filme exibido na diegese de *Le Bonheur,* na televisão do irmão de François, Renoir retoma, anos mais tarde, a paisagem impressionista, mas, nesse caso, o diretor conta uma história diferente, a de um cientista de meia idade que se apaixona por uma jovem moradora local.

As citações ao impressionismo enfatizam relações entre luz e sombra. Varda reconfigura essa posição binária entre as cores, em especial o amarelo e o violeta, para direcioná-la a um campo pertinente à narrativa: as relações de gênero. A cineasta engendra um sistema de cores patente, menos racional e sistemático se comparado ao de Godard, mas não menos digno de atenção, especialmente pela proposta da *cinécriture*. Da pintura, provêm os mecanismos de reflexão sobre o estatuto da mulher numa família aparentemente sem problemas e grandes conflitos, dominada ainda por uma figura masculina de visível bondade de caráter. O filme obteve repercussão crítica

[188] Jacqueline Lichtenstein, *A pintura – o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

díspar. Feministas, como Claire Johnston[189], acusaram a diretora de assumir uma perspectiva patriarcal já que a infidelidade masculina é recompensada com o desaparecimento da esposa, que poderia ser lido como o fim do empecilho à relação paralela. A amante assume o lugar da esposa e a vida continua. Se levarmos a cor em consideração, podemos observar a ironia com que a cineasta trata essa suposta troca. Estudos díspares quanto à pertinência e profundidade na análise tanto da cor quanto das relações de gênero serão considerados e, o que fica evidente, quase cinquenta anos depois do lançamento de *Le bonheur*, é que levar a cor em conta permite resgatar a ambigüidade de significados proposta pela *cinécriture* vardaniana.

Cor e crítica feminista: a singularidade de *Le bonheur*

A trajetória de Varda como cineasta feminista foi impulsionada depois do sucesso internacional de *Cléo de 5 à 7*. *Le bonheur*, obra que veio em seguida, opera a partir de códigos muito diversos do filme anterior e ocasionou debates dentro da crítica, gerando interpretações destoantes acerca da história colorida da família Chevalier. Claire Johnston[190], assim como Laura Mulvey, abriu possibilidades de inserção da crítica feminista no cinema com o ensaio "Women's cinema as counter-cinema" (1975), no qual ela desconstrói a noção do feminino em regimes visuais vigentes e no interior do cinema clássico industrial. Nesse polêmico ensaio, Johnson percorre as cinematografias de Dorothy Arzner e Ida Lupino, depois parte para uma análise da filmografia vardaniana e dos supostos equívocos conceituais propostos pela realizadora. Johnston se coloca contra a cinematografia de Varda por considerá-la complacente com os mecanismos burgueses de construção do feminino:

> Les films de Varda constituent un très bon example d´un ouvre qui rend hommage aux mythes bourgeois sur les femmes, et par là même, à l´apperance innocence du signe. En particulier *Le bonheur* (...) la description faite par Varda des fantasmes féminins constitue l´approximation la plus proche qui existe sans doute au cinéma des rêveries simplistes perpetuées par la publicité. Ses films semblent d´une innocence totale quant aux mécanismes du mythe; en effet, le but du mythe est de fabriquer une impression d´innocence grâce à laquelle tout devient "naturel". L´intérêt de

[189] Claire Johnston, "Le cinéma de femmes comme contre-cinéma" in *CinémAction*. Condé-sur-Noire: n.67, p.157-162, 2º trimestre 1993.
[190] Johnston, *Op. cit*.

> Varda pour la nature est une expression directe de recul par rapport à l´histoire ; l´histoire se transforme en nature, éliminant ainsi toute question, car tout semple "naturel". Il est évident que l´ouvre de Varda est réactionnaire : en rejetant la culture et en plaçant les femmes en dehors de l´histoire, ses films marquent un pas en arrière dans le cinéma des femmes (JOHNSTON, "Le cinéma de femmes comme contre-cinéma", p.161/162).

A autora inglesa foi amplamente criticada por supor uma especificidade do cinema de mulheres, atribuindo determinações essencialistas do que são uma estética e linguagem femininas. Flitterman-Lewis, décadas depois, reavalia a obra de Varda e questiona a crítica de Johnston por não se deter na interpretação do objeto fílmico. Lewis valida a obra de Varda como uma das mais autênticas diretoras feministas, com base no reconhecimento da construção de seus filmes, seja no que tange à dramaturgia, seja no campo estrito da imagem. A autora contemporânea procura atentar para as cores, a montagem e a *mise-en-scène*.

A decepção da crítica com o lançamento de *Le bonheur* pode ter sido ocasionada pela comparação com a obra anterior. *Cléo* é um filme sobre a transformação do olhar, a mulher-coquete (Cléo) que deixa de ser dominada pelo olhar do outro a partir do momento em que ela adquire a autonomia do seu próprio ver. A mudança de perspectiva, da personagem que é apenas observada pelos outros, mas não compreendida por eles, para aquela que observa os eventos, a cidade, as pessoas numa espécie de *flânerie* feminina, consagrou a perspectiva feminista do filme. Comparado a *Cléo*, a dramaturgia e estética de *Le Bonheur* parecem problemáticas, em interpretações que se limitam à literalidade do roteiro. Porém, uma atenção à construção visual do filme e aos recursos de distanciamento utilizados na criação das personagens propicia interpretações mais ricas.

O filme é narrado do ponto de vista masculino, o espectador acompanha os fatos a partir da lógica de François e as mulheres, por sua vez, são figuras secundárias na trama, elas são vistas pelo olhar dele. Mas o olhar masculino não esgota a perspectiva do filme. É possível argumentar que a dinâmica das cores reforça a ironia com que a diretora trata a bigamia masculina. A inserção da cor como poética fílmica acompanha, por um lado, os ditames estéticos que o cinema moderno colocava naquele momento e, por outro, gera uma ambigüidade nos códigos do filme, como se verá mais adiante. A paleta de cores não se altera, mesmo após a morte de Thérèse. Não há julgamento ou condenação explícita ao marido: a substituição de uma mulher por outra aparece, numa primeira leitura, de maneira pacífica, quase natural. Por esses motivos, a crítica de

Johnston foi implacável com a filmografia de Varda; a pesquisadora critica a noção de naturalidade de seus filmes, em especial *Le bonheur*.

O parecer sumário de Johnston aponta problemas na análise fílmica. A autora limita a interpretação dos códigos visuais utilizados por Varda e interpreta-os como expressão de uma visão reificada sobre o feminino. A autora parece não perceber a ironia que a composição cromática expressa. A tensão, ou a disjunção entre elementos visuais (como a cor) e a narrativa, plácida, e entre a forma e o tema, gera estranhamento. Por meio de cores privilegiadas na figura das protagonistas – cabelo, roupa e adereços como tiara e as cores dominantes na paisagem bucólica – o filme produz um mimetismo radical entre personagem e natureza de maneira a quase que une fundo e figura. A mulher se dilui na natureza, seu mergulho na água não se distingue dos movimentos corriqueiros em um piquenique *sur l'herbe*. O filme chama justamente atenção para a perversidade dessa substituição, como se nada tivesse mudado, como se uma mulher fosse substituível por outra, a mãe pela madrasta, sem trauma. Embora as cores sinalizem felicidade, elas chamam a atenção para a superficialidade e o absurdo dessa felicidade convencional. Thérèse pretende aceitar a proposta do marido, ela aceita tudo, aceitaria também, porque não dividi-lo com outra, afinal, ele sinceramente afirma amar as duas. No entanto, ela renuncia a ele e aos filhos. Ela se retira silenciosa, mas tragicamente. O suicídio não é anunciado, aparentemente, ele se dá sem sofrimento. Thérèse apenas entra na água para não mais voltar. Não há palavras de explicação, há apenas o ato. François, por sua vez, não se culpa pelo desaparecimento dela. Ele foi sincero e em prol das crianças trata logo de substituir uma mulher pela outra, que logo se transforma na primeira.

É possível uma interpretação não literal das relações entre cor e felicidade. As cores no filme compõem um código sutil e expõem um comentário não explícito sobre a narrativa. O deslocamento do ponto de vista feminino para o masculino não significa necessariamente a defesa da figura do homem em detrimento da mulher, como supôs Johnson. Justamente nesse âmbito, é que *Le bonheur* articula um imbricado jogo entre ponto de vista masculino e defesa do feminino através da cor, que se apresenta como um irônico dispositivo visual. Em entrevista concedida décadas depois do lançamento do filme, Varda apresenta *Le bonheur* como um filme feminista e justifica os mecanismos pelos quais optou:

> Je n'ai pas beaucoup pensé sinon que la representation du bonheur par les magazines feminins (un homme et une femme jeunes, la nature, les sourires) est vraie et fausse en meme temps. La premiere femme se noie; il trouve une autre femme, mais la meme: blonde, jolie. II pense qu'on peut additionner le bonheur (plus, plus, plus). La deuxieme femme remplit la fonction, n'importe quelle femme peut remplir la fonction, c'est tres troublant et tout a fait angoissant.
> (...) La société a besoin de familles qui fonctionnent. Chacun de nous est unique et remplaçable - unique comme une personne, une personnalite, et remplaçable dans la société, comme fonction sociale (VARDA, "Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes*", p.949)

Flittermen-Lewis destacou que o conceito de *cinécriture* articula os mais diversos códigos fílmicos para colocar como centro da obra o debate sobre a produção da feminilidade na sociedade contemporânea, a maneira como as mulheres são representadas socialmente. A autora considera os complexos mecanismos visuais utilizados por Varda em seus filmes e, ao apontar uma análise de *Le bonheur*, expõe uma breve consideração sobre a interferência da cor no conteúdo fílmico. Como afirmou Maire-Claire Ropars-Wuilleumier[191], o filme equivaleria a um melodrama banal se não fosse pelo extensivo uso da cor. No entanto, a obra pode ser interpretada como o estabelecimento de um diálogo com o gênero cinematográfico do melodrama no intuito de criar um antimelodrama. Na convenção do gênero, elementos da imagem adquirem o mesmo estatuto da dramaturgia: objetos externos aos personagens, elementos cênicos, figurino e adereços constroem uma espécie de psicologia visual da personagem, esta se expressa, por sua vez, pela performance do ator. Varda, em oposição, eleva a imagem através de seus constituintes, mas retira das cores e dos elementos visuais a reiteração de estados emocionais, pois a cor não é a externalização de sentimentos dos protagonistas (mesmo porque o crivo estético de Varda vem de uma tradição moderna que nega a psicologização das personagens), mas, sim, um uso menos imediato em relação à narrativa: as cores são idéias e reflexões sobre aquilo que o texto apresenta.

A discussão sobre o melodrama se dá concomitantemente ao surgimento da crítica feminista e, de alguma forma, os dois se relacionam. Existe um arranjo entre construção das personagens e código visual. Flitterman-Lewis foi aquela que apresentou uma análise mais contundente sobre as cores em *Le bonheur* e alia, em seu diagnóstico, o cinema e a cor aos horizontes pós-estruturalistas:

[191] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain". *Études Cinématographiques*. Paris: n.21, p.51-63, outono 1965.

> One of the most remarkable things about the film is its systematic, antinaturalistic use of color. From the very outset, this color, accompanied by amplified strains of Mozart on the soundtrack, signals the reflective, contemplative distance that the film requires of its spectator. More than an investigation into the nature of happiness, and perhaps more than an analysis and critique of social relations, *Le bonheur* represents an exploration into the processes of cinematic representation. In other words, it examines how both the emotional and the societal, the psychological and the politicial, are mediated by signifying modes that construct our sense of "reality".
> Therefore, in *Le bonheur* the color is used not so much to enhance the realism of the film as to call attention to itself as material or dramatic element (…) In this Varda was not attempting a kind of color symbolism that would equate happiness, for example, with yellow. Rather she was outlining the parameters of a color system that would interact with the other structures of meaning in the film-text to provide sociocritical commentary on the emotional material of the plot (FLITTERMAN-LEWIS, *To desire differently*, p. 232)

Lewis orienta sua análise fílmica de acordo com a perspectiva dos estudos culturais e da terceira onda feminista, dos quais é fruto. Embora suas observações a respeito de *Le bonheur,* quando comparadas à bibliografia dedicada ao filme, sejam umas das mais sensíveis ao fenômeno cromático, no entanto, renegam a cor a um campo ainda subalterno aos grandes temas da teoria cinematográfica. Lewis, com os referenciais conceituais que sinalizam sua orientação de análise, parte inicialmente das relações de gênero para pensar a cor e, mesmo assim, não se detém aos detalhes dos arranjos cromáticos propostos por Varda. Mulvey e Miriam Hansen são pesquisadoras feministas que abrem a chave de discussão dos estudos cinematográficos na linha da psicanálise e da Teoria Crítica, mas exigem, sobretudo, a clareza da análise fílmica de acordo com uma análise imanente. Os estudos culturais, linha hoje hegemônica nos estudos de cinema, criam a supremacia da crítica ideológica e, por isso mesmo, precipitam determinadas interpretações, pois super dimensionam questões externas ao filme, mesmo que essas sejam relevantes. Nessa linha de argumentação, proponho o inverso, que a análise de *Le bonheur* seja orientada a ver a cor como um expediente cinematográfico capaz de estabelecer mediações com outros concordantes fílmicos, criando assim arranjos estéticos e simbólicos necessários à análise imanente da obra.

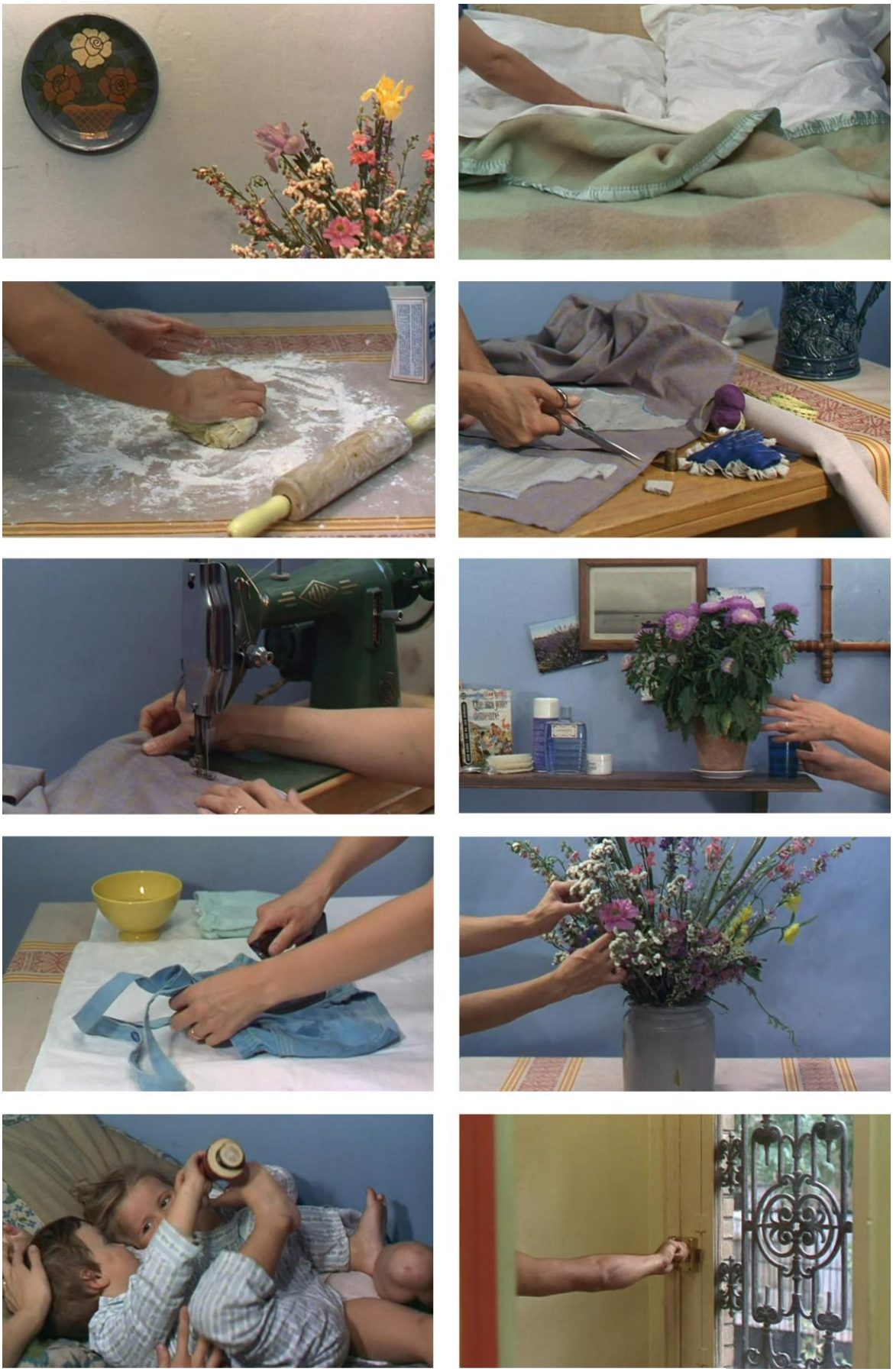
•••

A artificialidade da composição visual de *Le bonheur* acompanha a falsidade do enredo. A conduta inverossímil das personagens, pautada pela semelhança com os comportamentos familiares reiterados pela publicidade, especialmente em comerciais

que buscam situações familiares. Vale destacar, em especial, um conceito de maternidade que articula-se com a constelação de recursos estéticos utilizados por Varda. A realizadora assume os clichês de felicidade familiares, amplamente codificados pela mídia e pela propaganda, para devolvê-los sob uma base irônica. A abertura do filme, singular nesse aspecto, anuncia o campo onde Varda apresenta as relações de gênero: inscritas numa estrutura familiar nuclear. As assimetrias de poder entre masculino e feminino reverberam na cisão entre espaço público e privado, cada qual
[53 a 62] associado a um pólo. Recursos de montagem integram essas qualidades comparando comportamentos sociais convencionais definidos como feminino e masculino. Planos rápidos e intercalados contam com o suporte da música - a mesma que abre o filme – e diferenciam os espaços doméstico e público, associados à mulher e ao homem na divisão social do trabalho: ela costura em casa, rega as plantas, lava a louça, apaga a luz, coloca as crianças para dormir; ele trabalha fora de casa, ganha o dinheiro do sustento, se relaciona com pessoas de fora durante o dia; no espaço doméstico, garante a segurança da casa e o controle ao trancar a porta. O dispositivo da montagem atesta as representações simbólicas normativas que situam as relações de gênero. A função da música de Mozart, associada à candura das imagens e suas cores, articula uma noção de "joie de vivre" por vezes inverossímil, já que os planos curtos enfatizam o extensivo trabalho doméstico realizado primeiro por Thérèse, e depois por Émilie.

Esses arranjos sociais também se desenvolvem no decorrer do filme sob uma estética visual e sob procedimentos dramatúrgicos calcados num refinado e seleto grupo de referências, das quais Varda tornou-se partidária nos anos 50, quando iniciou sua carreira como cineasta: as alusões à história da arte e à dramaturgia brechtiana. Existe uma articulação entre paisagem, cores, música e personagens que exigem do espectador uma relação de não identificação com o ambiente proposto. A doçura excessiva do marido, a entrega submissão de Thérèse e a aceitação imediata de Émilie, em arranjos cromáticos que tendem à saturação, situam o filme num campo estrito de não condenação do comportamento das personagens, em especial de François. Mas, paradoxalmente, essa não condenação não resulta em uma aceitação da atitude masculina. Esses recursos remetem a uma ambientação de falsidade e carregam o filme com uma bem vinda dose de ambiguidade.

Varda, mesmo insatisfeita na época com o pouco conhecimento da dramaturgia brechtiana, avalia que o legado do cinema moderno realizado por seus colegas criava uma diferenciação entre potencial dramático das ções/roteiro e interação emocional



I 53 a 62 I Nove dos dez planos curtos desta sequência reiteram a presença do trabalho doméstico realizado por Thérese e seu ofício como costureira, em meio a objetos e cores em variantes de azul e violeta. Apenas um deles evidencia a presença masculina no lar, quando François tranca a porta para garantir a segurança da casa.

do público. A cineasta e, posteriormente algumas pesquisadoras como Ruth Hottell[192], defendem que *Le bonheur*, assim como outros filmes feministas da realizadora, é um projeto bem sucedido, pois exige do espectador um julgamento das reações das personagens por considerá-los falsos ou inadequados socialmente. A música de Mozart, nesse sentido, reitera os caminhos do "distanciamento vardaniano", pois não condena os participantes do filme, ao contrário, reitera a doçura de seus comportamentos. Varda, irônica, utiliza-se dessa peça musical clássica para validar um contradiscurso sobre as reiteradas bases sociais onde a feminilidade é construída.

As cores operam a partir de conceitos herdados do impressionismo para esboçar uma dicotomia central no filme, entre o amarelo/dourado (Thérèse) e o violeta (Émilie). No entanto, e como afirma Richard Neupert[193], a obra ultrapassa as referências ao impressionismo e a atitude binária das cores, pois alude a tradições visuais heterogêneas, até mesmo antagônicas, o que destitui a hegemonia do impressionismo como matriz visual única. Para o autor, a cineasta criou um vocabulário próprio para sua paleta fílmica, condicionada a sensações pessoais, organização racional das cores e experimentação. Hottell, outra pesquisadora dedicada às relações de gênero no cinema, declarou, mesmo sumariamente, que a paleta do filme se revela mais ampla que a paleta impressionista.

No cinema dos anos 60, a introdução da cor ocorreu por uma defesa da liberdade de criação. Reinava naquele contexto uma espécie de "camaradagem cinematográfica", cineastas contribuíam criativamente nos filmes de seus colegas. A possibilidade de troca de ideias e de horizontes estéticos evidencia que a gênese cromática de *Le bonheur* se associa tanto ao passado da autora como estudante de artes, quanto à sua convivência com Jacques Demy, marido e parceiro de criação, que realizou seu primeiro filme em cores um ano antes, *Les parapluies de Cherbourg* (1964), obra que toma o melodrama como código narrativo e no qual as cores corroboram com a trajetória de dissolução do relacionamento entre Geneviève e Guy. A direção de arte, realizada pelo mais renomado diretor de arte do cinema francês moderno, Bernard Évein, que tem trabalhos extensivos sobre a cor no cinema, desde *Zazie dans le métro* (1959) de Louis Malle à *Les desmoiselles de Rocherford* (1967) também de Jacques Demy, contribuiu

[192] Ruth Hottell, "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda´s *Le bonheur* and *L´une chante, l´autre pas*" in *Cinema Journal*. Austin: v.38, n.02, p.52-71, inverno 1999.
[193] Richard Neupert, "La couleur et le style visuel dans *Le bonheur*" in*Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Antony Fiant, Roxane Hamery e Éric Thouvenel (org). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.79-87.

significativamente na ampliação da trajetória da cor no cinema autoral europeu. Varda, que trabalhou com Évein em *Cléo* e acompanhou o desenvolvimento do trabalho de Demy, certamente foi influenciada pela irrupção de cores presente em *Les parapluies* e por outros filmes realizados por seus colegas cineastas.

Jean Rabier, fotógrafo costumeiro da Nouvelle Vague ao lado de Raoul Coutard, trabalhou com a cineasta em *Cléo* e desenvolveu projetos também com Godard (*RoGoPaG*, 1963), Demy (*Les parapluies*) e Chabrol (*Les plus belles escroqueries du monde*, 1964 e *Le scandale*, 1967). Seguindo as proposições modernas, Rabier desdramatizou a luz em *Le bonheur*, fazendo a dissociação entre fotografia e situação dramática da cena, rompendo, mais uma vez no filme, os códigos do melodrama.

No plano da montagem, recursos godardianos podem ser sentidos pela extensiva utilização de *faux-raccords* nos encontros de François com Émilie, na montagem acelerada e, inclusive, nas composições visuais límpidas do apartamento da amante. Esses elementos vistos em conjunto atestam que o trabalho da *cinécriture* vardaniana, os recursos fílmicos, tais como a cor, a montagem, os movimentos de câmera "suit d´autres rythmes et règles propes à Agnès Varda (...) Grâce à sa *cinécriture*, Varda trouve des solutions très personnelles aux problèmes de mise en scène dans ce drame ambivalent et troublant"[194].

O trabalho de Varda se apresenta como ambíguo, pois a cineasta media recursos de ironia e relação de distanciamento entre espectador e personagens numa disposição geral dos tons que parece, à primeira vista, alegre, por vezes arbitrária e distante de um sistema. Existe também uma ambiguidade associada à narrativa, quando a morte de Thérèse ocorre em tons festivos e primaveris. Varda, na abertura do filme, procura dispor as cores como um acompanhamento do estado emocional de felicidade de François Chevalier. William Johnson afirma que a partir do suicídio de Thérèse, quando ela descobre o adultério do marido, as cores mudam de registro simbólico, apesar de permanecerem as mesmas ao longo das cenas. As cores exercem, até dois terços da narrativa, quando todos os componentes da família convivem em harmonia, a ilustração dessa *joie de vivre* de François[195]. O filme conduz serenamente a substituição de uma mulher pela outra de acordo com a visão masculina, centrada no ponto de vista do

[194] Neupert, *Op. cit.*, p.86/87.
[195] William Johnson, "Coming to terms with color". *Film Quarterly*. Califórnia: v. 20, n.01, p.2-22, outono 1966.

protagonista François, que seria o registro de felicidade dentro da lógica patriarcal: uma mulher renuncia a sua própria vida em prol da felicidade de seu marido.

Assim, o intenso colorido da paisagem e dos interiores dos ambientes passa inicialmente da ilustração de um estado pleno de harmonia para uma espécie de comentário irônico sobre as mazelas que a felicidade, sempre aparente, encerra. Essa "amoralidade" de Varda[196] sugeriria, acima de tudo, uma desconfiança de que alguém não se enquadra dentro dos padrões de harmonia familiar. As cores seriam uma indicação de que os códigos patriarcais, intocados nos diálogos e nos desdobramentos da história, estariam, no entanto, presentes nas relações conjugais, como que a advertir: há que duvidar desse conceito de felicidade. O trabalho de Varda é baseado na dialética
[63 a 66] justaposição e contradição[197]. Thérèse seria mulher solar, de cores quentes e de paleta mais diversificadas por estar associada aos motivos orgânicos, a uma "planta vivaz"[198], à floresta, às flores, aos planos longos e lentas panorâmicas[199] - ela representaria o reino da doçura mimetizada à paisagem, diluindo-a com o fundo.

[67 a 70] Émilie, a amante registrada em cores que tendem à escala dos tons frios (do azul ao violeta, a cor favorita de Varda[200]), seria o veneno, o "animal selvagem"[201], o leão do zoológico que aparece num insert, os planos curtos e picados. As mulheres possuem padrões de composição visual distintos, mas representam, no contexto da narrativa, o mesmo valor. Fisicamente são semelhantes, ambas são bonitas, com algumas distinções sutis, como a cor do cabelo de Émilie que é mais clara se comparada ao de Thérèse. Curiosamente é como Varda articula Thérèse neste dispositivo. Quando a mãe aparece nas cenas do campo, sua paleta se torna mais vivaz, em sintonia com as cores da paisagem. Quando posta dentro do ambiente doméstico, sob o domínio do patriarcado e das funções domésticas, Thérèse acompanha a paleta do lar, representada pela cor azul da parede e alguns detalhes em violeta. Social e visualmente as duas mulheres se confundem com o ambiente, ambas desempenham as mesmas funções. O tom irônico, quase ressentido com que essa substituição é tratada, aparece, por exemplo, na não problematização da maternidade – ao não tematizar o tema recorrente da madastra é

[196] Hottell, *Op. cit*.
[197] Flitterman-Lewis, *Op. cit*.
[198] Maneira como François define sua esposa à Émilie.
[199] Neupert, *Op. cit.*, 2009.
[200] Jean-André Fieschi e Claude Ollier, "La grace laïque – Entretien avec Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.165, abr. 1965, p.50.
[201] Maneira como François distingue Émilie de Thérèse.

I 63 a 66 I Paleta correspondente às cores que acompanham Thérèse em ao menos quatro momentos do filme. Tons mais saturados e quentes quando comparados aos de Émilie **I 67 a 70 I**.

I 71 a 74 I Paleta rebaixada de François, retirada de quatro cenas distintas. Seu único tom vibrante, o azul, próximo àquele que recobre o muro, anuncia seu primeiro encontro com Émilie.

como se Varda estivesse levando ao extremo a menção irônica à perspectiva masculina, para quem a esposa é descartável como mãe.

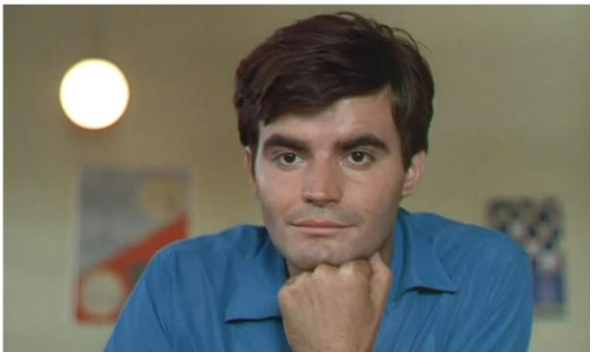
Nesse universo pequeno burguês convencional, a felicidade vista pelo olhar masculino é uma farsa. Cromaticamente Varda distingue as personagens, cria relações de oposição visual entre as figuras femininas para determinar que ambas são, no entanto, iguais para François. Não existe para a figura masculina uma relação bipartite entre as mulheres, Émilie é complementar à Thérese, em termos de cor e de equivalência no drama, a partir do momento em que uma substitui a outra. Os referentes cromáticos, da cor primária (Thérèse) e cor complementar (Émilie), reivindicam um suporte de atenção para que o espectador julgue as decisões de François, mas a personagem masculina, por si só, se revela incapaz de refletir sobre o
[71 a 74] estatuto do feminino. A figura masculina apresenta-se como a mais cambiante em termos de cor, pois a paleta de seu figurino está determinada pelo envolvimento de François com as mulheres. Não deixa de ser interessante que o personagem masculino – que deveria encarnar o esteio, a estabilidade, a solidez – é quem mais muda de cor. É ele também quem provoca a desestabilização do sistema quando conhece Émilie.

[75 a 82] O *fade in* e *out* azuis, que ligam a cena de François com a esposa e o momento seguinte, quando ele passa pelos correios e conhece Émilie, a personagem de predomínio do azul e do violeta, indicam uma nova passagem do filme: o envolvimento extraconjugal de François. Muros, inscrições, cartazes, carros, uniformes do telégrafo e outros elementos ecoam a presença do azul como elemento reiterativo nesta e nas cenas seguintes. François, depois de combinar um encontro com Émilie, que seria o primeiro momento íntimo entre ambos, trabalha em sua oficina e o plano, no contraluz, reforça a qualidade azul da parede ao fundo, onde há a inscrição "azur". Varda retifica esses dados presentes na narrativa, ao dispor no espaço diegético inscrições que saúdam a presença das cores.

Varda articula os códigos visuais para conceber personagem e cena e destitui a cor de sua utilização exclusiva em cada figura. O sistema de *Le bonheur* apresenta um sutil rigor, por vezes arbitrário, distante de "correspondências solidificadas"[202]. O uso antirrealista da paleta busca inserir o espectador numa posição central de quem vê. Para a cineasta, existe a necessidade de incluir o espectador nos mecanismos de construção visual do filme, proporcionar uma curiosidade sobre as capacidades cognitivas do ver,

[202] Neupert, *Op. cit.*, 2009, p.81.

I 75 a 82 I Sequência em azul: François vai a uma cidade vizinha, lá, conhece Émilie. Esse encontro reverbera através do azul em recursos visuais distintos: fades, cenografia, figurinos dos protagonistas, carros e objetos de cena. Demarca não apenas a futura relação do casal, como também anuncia as cores características de Émilie.



por isso esse primeiro trabalho de longa-metragem e em Eastmancolor da cineasta privilegia as cores como elemento central. O cinema para Varda é uma arte popular e por isso mesmo é necessário alterar a imagem das mulheres ou ao menos proporcionar ao espectador uma capacidade de reflexão sobre as relações de gênero. O adendo que a cineasta faz quanto aos limites do cinema concerne no trabalho específico do diretor, o que valida a conquista ou não do público: "os cineastas não devem se tornar chatos o suficiente a ponto de ninguém mais querer ouvi-los"[203].

A não regressão ao realismo do cinema clássico permite que o espectador considere as cores como um dispositivo cinematográfico, uma esfera simbólica autêntica de atenção engendrada a partir de recursos de distanciamento. A cor, assim como a negação da perspectiva psicológica das personagens, possibilita a criação de recursos de distanciamento e não identificação do espectador nem com o drama, nem com as personagens, nem com a imagem. Neupert[204] aponta que essa é uma característica da cineasta durante a primeira década de sua carreira. O filme coloca o espectador numa esfera pensativa e reflexiva, as cores artificiais indicam a possibilidade de "olhar profundamente" as imagens apresentadas pela cineasta.

O filme é construído a partir de uma trajetória cíclica, mas com mulheres diferentes. A perspectiva social é dada a partir de eventos cotidianos, por isso a relevância do impressionismo como matriz para dignificar figuras de uma classe média trabalhadora. François não é julgado pelo espectador a partir de traços de personalidade que atestem uma suposta maldade da personagem ou outros valores morais. Nesse drama amoral que subverte os códigos (morais) simplistas do melodrama, Varda questiona o que seria socialmente uma especificidade feminina, por isso coloca as personagens a partir de comportamentos que o espectador consideraria como artificiais. Creio que a liberdade para essa aproximação amoral pode também ser entendida em meio aos movimentos libertários que de maneira fragmentada eclodiram em diversos países do mundo, com especificidades em cada um. Os filmes associados à Nouvelle Vague em geral não problematizaram as relações de gênero, Varda é uma voz rara, que vem sendo valorizada recentemente nos estudos cinematográficos, em especial no panorama anglo-saxão de pesquisa[205].

---

[203] Varda, citado em Flitterman-Lewis, p.236.
[204] Neupert, *Op. cit.*, 2002.
[205] Ginette Vincedeau, "Introduction: Fifty years of the French New Wave: from hysteria to nostalgia" in Peter Graham e Ginette Vincedeau (org), *The French New Wave: critical landmarks*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2009, p.1-29.

Nesse jogo, a *cinécriture* destaca as figuras femininas, introduzindo uma perspectiva de disputa com a personagem masculina, que detém o protagonismo, cujas ações movem a história, o ponto de vista do filme. O código proposto desafia o espectador, exige sua atenção para um projeto estética antirrealista marcada pelo uso destacado das cores. A referência ao impressionismo em plenos anos 60 é uma citação anacrônica que chama a atenção sobre si mesma. A referência impregna aquela felicidade familiar falsa com um tom também nostálgico – são os ideais convencionais no século XIX, quando se imaginava espaços públicos e privados claramente circunscritos e associados aos pólos masculinos e femininos. A dinâmica das cores instituída pelo filme destaca, no entanto, as figuras femininas dando-lhes peso diferenciado. O filme pede a solidariedade com essa posição descartável, marcada pela rivalidade perversa. Com elegância e sem recorrer ao discurso oral, de maneira consolidada na linguagem fílmica, Varda propõe outra sensibilidade, que mais que denunciar, tensiona, sugere questionamentos, levanta perguntas, mas não se dispõe a conclusões.

Apesar de Thèrése não ter uma paleta específica, ela é a personagem que possui as cores mais vibrantes do filme. Ao passo que a amante Émilie é vista através de tons mais frios e discretos, em figurinos de linhas retas e em um apartamento cujo estilo de decoração é mais límpido, com poucos estímulos de cor; Thérèse acompanha o registro geral da paleta do filme, sua identidade cromática rima visualmente com a paisagem da natureza. O filme abre com as cenas primaveris da paisagem campestre de Fontenay-aux-Roses e Thérèse é apresentada junto à sua família com um vestido de estampa floral em intensos tons de amarelo, laranja e verde, sobreposto por um xale violeta. Seu cabelo loiro se uniformiza com os campos de trigo e com a luz do sol, onde ela e o marido passam os domingos com os filhos. Émilie, de postura recôndita e doce, obedece às padronagens frias, inclusive a cor de seu cabelo, mas sem que a qualidade física inerente aos tons interfira na qualidade de seu comportamento, este oposto ao atributo esperado de frieza.

O violeta é uma cor que perpassa a narrativa, não é uma identidade exclusiva de Émilie, da mesma maneira que o azul que pauta representações, tanto da mãe, quanto do marido e da amante, mas adquire significados diferentes de acordo com as cenas. O sistema de Varda por vezes pode parecer impreciso, mas indica, como um todo, a invalidação da figura de François. O filme parte do ponto de vista da personagem masculina e essa, curiosamente, é aquela que apresenta menos embates em relação à

I 83 I Constituição cromática da nova família Chevalier no plano final do filme: personagens mimetizados, tal como na cena de abertura, porém com outro registro de cores: as outonais.

cor. Marrom, azul e verde rebaixados, tons que acompanham François, são, obviamente, cores. No entanto, um filme realizado na ocasião em que o elogio à cor no cinema era determinada pela saturação e iluminação do matiz como adjetivos positivos, a paleta de François, nesse contexto de irrupção poética da cor, parece ir na contramão dessa postura libertadora da cor. François não é mostrado a partir de gamas de um matiz específico e detém as cores mais desinteressantes visualmente quando comparado às suas companheiras. Nessa expressão cromofílica de Varda, a cineasta atesta sua predileção pelo gosto moderno de composição cromática.

[83] Na cena final, que encerra o ciclo instituído pela narrativa, as cores outonais partem da paisagem para os figurinos das personagens. O filme se encerra com a nova família mimeticamente diluída na paisagem outonal, estação do ano em que a natureza se encontra em estado de senescência. Este movimento, da natureza para o homem, sugere uma relação conjugal de senescência e a rima visual entre a figura feminina com a masculina indica, novamente, uma equivalência emocional entre ambos, como se Émilie, no plano final, estivesse cromaticamente instituída dentro da lógica patriarcal de François, assumindo sua posição numa família funcional. O filme, ao abrir e fechar da mesma maneira, com um plano geral da família andando sobre o campo, no início durante a primavera e no final durante o outono, mais do que uma defesa de Thérèse em relação à Émilie, seria a reflexão sobre a equivalência das mulheres, uma substitui a outra sem problemas. Uma se retira, a outra assume o seu papel. As relações conjugais burguesas, por mais felizes que elas possam aparentar, seriam no fundo, destrutivas, senescentes. O registro irônico de Varda nos convida a ver, e com certo ressentimento, a sinceridade de François ao compartilhar com a mulher o seu envolvimento amoroso paralelo lhe propondo uma relação a três. A desigualdade inerente à proposição se manifesta na recusa calada da mulher e na gramática que as cores expressam. A felicidade é associada ao ponto de vista masculino, mas as cores, ao contrário, fazem um elogio às figuras femininas, as cromaticamente mais evidentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As recentes pesquisas dedicadas à investigação da cor no cinema, e que integram o *corpus* bibliográfico desta dissertação, valorizam não apenas a cor como componente estético de filmes ou cinematografias específicas, bem como reforçam a importância de atenção à cor na análise fílmica. A cor é um elemento a um só tempo objetivo e subjetivo e sua percepção na obra cinematográfica depende de quem a emprega (o cineasta) e de quem a vê (pesquisador/espectador). Ela não existe de maneira autônoma no discurso fílmico, a relação de significados que ela constrói deve partir de uma imbricação profunda com outros campos de atenção na análise fílmica: movimentos de câmera, composição do espaço e de personagens, roteiro, fotografia, montagem, trilha sonora. Uma análise da cor no cinema só se revela possível a partir de um eixo interdisciplinar[206], diretriz que procura acompanhar as propostas desenvolvidas por Jean-Luc Godard e Agnès Varda em *Pierrot le fou* e *Le bonheur*.

Nesses estudos contemporâneos dedicados ao tema, a criação de taxonomias sobre os usos da cor no cinema trata-se da necessidade de mapear os campos de abrangência da cor, um procedimento que parece comum nessas pesquisas. No entanto, a criação de categorias proporciona um estudo por vezes estanque, que impossibilita o reconhecimento das capacidades dos cineastas de transitarem entre uma classificação e outra. Nas considerações de Richard Misek[207], o autor separa os trabalhos de Godard, Michelangelo Antonioni e Andrei Tarkovsky em campos diversos: para o primeiro cineasta, as cores sinalizam uma direção ao uso político das cores nacionais; enquanto que para os outros dois, elas mediam referências com a história da arte.

Em especial nas poéticas modernas, essas taxonomias revelam-se excludentes ou limitadoras, justamente porque essas cinematografias lidam com códigos diversos em

[206] Wendy Everett (org.), *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007. Brian Price e Angela Dalle Vacche (org.), *Color: the film reader*. Nova York: Routledge, 2006.

[207] Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

relação à cor e transcendem os procedimentos normativos instituídos pelo cinema clássico. Talvez seja esse o desafio dos novos estudos sobre cor, de ajustar essas classificações à heterodoxia e liberdade estética de determinadas obras. O caso de Godard é patente, pois, apesar de Misek reconhecê-lo dentro do âmbito da cor associada à política, essa mesma cor, em especial no filme de destaque desta dissertação, também é material constituinte do imaginário da história da arte, em especial da arte moderna até o Pop.

Da mesma maneira que essas taxonomias, aliadas aos estudos de caso, invalidam o trabalho de outros cineastas de igual importância no desenvolvimento do cinema. Nesse aspecto, Agnès Varda, claramente associada ao segundo grupo classificado por Misek, não se encontra referenciada no livro do autor, fazendo de *Le bonheur* um estranho material nos estudos sobre a cor no cinema. Ainda sobre Varda, a sutileza de construção do seu trabalho cromático poderia também passar pelas correspondências do primeiro grupo de cores de Misek, pois o horizonte da cineasta, dentro das relações de gênero, configura-se também como uma correspondência nacional e política das cores, visto que a cineasta parte da paleta constituinte de uma tradição iconográfica genuinamente francesa: o impressionismo.

O cinema moderno inaugurou possibilidades de inserção da cor através de novos dispositivos e construções simbólicas, acompanhando os debates que circundavam a produção de jovens realizadores e críticos na Europa, onde esse debate se cravou de maneira mais sólida. Jean-Luc Godard e Agnès Varda, por mais diferentes estilos e estéticas que esses dois cineastas possam representar no seio da Nouvelle Vague, são cineastas que assumiram a cor em *Pierrot le fou* e em *Le bonheur* como elemento visual enredado sob parâmetros diversos nas narrativas. Esses filmes, realizados no mesmo ano (1965), levantam questões quando avaliados em conjunto, em especial sobre a configuração das relações de gênero na França dos anos 60. Apesar do tema não ser a tônica godardiana em seus filmes em cores, o movimento de *Pierrot le fou* é movido por uma insatisfação semelhante com o tédio e o convencionalismo da vida burguesa de Ferdinand. Sua fuga dos parâmetros sociais, da família e do trabalho, se dá em busca da paixão e da aventura, mas essa liberdade é associada a uma figura feminina relativamente convencional no imaginário masculino: Marianne encarna a imaginação da *femme fatale*, a mulher sedutora, enérgica, mas volúvel, não confiável, traidora.

Não há aqui propriamente uma sensibilidade sobre as relações de gênero, tal como em Varda, mas sim sobre a crise das relações conjugais. Há a expressão do tédio masculino e a encarnação de fantasias masculinas de mulher liberada. Essa avaliação da obra de Godard à luz das relações de gênero foi inicialmente proporcionada pelo estudo comparativo entre os arranjos das cores em *Pierrot le fou* e *Le bonheur*. Agnès Varda, que se coloca num outro horizonte ao de Godard, reflete sobre a mulher numa condição familiar socialmente aceita, a família nuclear e patriarcal (oposto daquilo que representam Marianne e Ferdinand) composta de um exemplar pai de família (François) e uma mãe dedicada e atenta aos filhos (Thérèse). A protagonista de *Le bonheur*, por sua vez, tem sua representação igualmente convencional, dentro de um imaginário patriarcal e reforçado pela publicidade: o amor materno e sacrificial de Thérèse. Ela é o oposto de Marianne, mas ambas estão enredadas em construções sociais sobre o feminino. Uma dentro dos parâmetros de feminilidade aceitável, a mulher obediente e respeitável (Thèrèse); a outra, que se configura como a ameaça à estabilidade da união familiar (Marianne).

Curiosamente Varda, ao introduzir o papel da amante (Émilie), invalida as representações comuns desta como a mulher desestabilizadora de sistemas sociais e familiares, uma ameaça à ordem promovida por François. A cineasta bem poderia caracterizar Émilie de acordo com recursos clichês da amante, que se associam igualmente às configurações de Marianne por Godard: a mulher sedutora e ameaçadora, traiçoeira, que vilipendia as normas do matrimônio burguês. Ao contrário, Émilie aparece para reforçar, mais uma vez, a possibilidade de inserção da mulher dentro de uma estrutura social já estabelecida. Os estudos da literatura feminista no cinema, em especial nas considerações críticas de Laura Mulvey a respeito da cinematografia godardiana, derem ensejo a essas conclusões. Porém, Varda, como autêntica cineasta feminista, não está mencionada na pesquisa da autora inglesa.

No campo da história da cor no cinema, outras questões são passíveis de serem levantadas, em especial a atenção destes trabalhos no panorama do cinema francês. Jacque Tati e Jean Renoir, como é sabido, são cineastas que promoveram a cor na cinematografia francesa ao mesmo tempo em que os novos cinemas eclodiam na Europa e promoviam mudanças estéticas no continente e fora dele. Tati e Renoir, tal como Godard, utilizam as cores nacionais, em especial *Jour de fête* (1949) e *French cancan* (1954). Renoir, ainda, homenageia a pintura impressionista em ao menos dois

filmes, *Une partie de campagne* (1936) e *Le déjeuner sur l´herbe* (1959), sendo o último mencionado no trabalho de Agnès Varda. No que as experiências proporcionadas por Godard de *Pierrot le fou* e por Varda de *Le bonheur* se diferenciam dos demais trabalhos citados?

Pierrot le fou abre possibilidades de mediação das cores nacionais na chave do desencantamento, em oposição à festivadade dos filmes de Tati e Renoir. O humor godardiano se une à ironia na representação de um país subsumido à ordem do capital e onde não é possível a viabilização de relações amorosas, pois enredadas em questões de contingência social sobre as quais o filme se detem. Da mesma maneira que Varda se apropria das cores impressionistas não apenas para homenagear as paisagens nacionais investigadas pelos pintores do século XIX, mas também para colocar, em um registro sutil, que as mesmas cores, na narrativa, coadunam com o registro irônico e mordaz de felicidade conjugal, dentro de uma estrutura familiar socialmente aceita.

Além dos recursos à ironia, *Le bonheur* estabelece uma dicotomia entre cor e narrativa através do feminino e do masculino, respectivamente. Thérèse, mimetizada, e Émilie e suas cores azuladas anunciam o campo visual do filme, enquanto que François estabelece a narrativa. Filmes clássicos, como *An American in Paris* ou *French cancan* atribuem a cor às personagens femininas; Varda, porém, toma a cor como elemento integrante das relações de gênero. A cineasta amplia os códigos do cinema clássico ao validar a cor dentro da perspectiva feminista, debate ausente nos dois filmes clássicos citados.

Pierrot le fou e *Le bonheur*, em consonância com outros filmes do cinema moderno, nos ensinam a ver. Eles explicitam a cor como precioso elemento visual através da polissemia e arranjos que ela conquista na narrativa. A cor, para Godard e Varda, não necessariamente é alegre ou inserida num contexto de fantasia, antes disso, ela serve como um diagnóstico crítico sobre o registro de um determinado momento da história da França.

ANEXOS

Anexo I

Pierrot le fou - Tabela de decupagem de cores

Cena	Time Code	Movimentos de Câmera	Descrição	Falas/Texto	Personagens e figurinos	Elementos visuais
1	00:00:00		Letreiros de abertura	V.O de Ferdinand: "Após 50 anos, Velázquez não pintava mais nada definido..."		Vermelho – Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans (...) Un film de Jean-Luc Godard
2	00:00:53	PA e PG da quadra de tênis	Duas mulheres jogam tênis numa quadra.	"(...) Cercava os objetos com o ar e o crepúsculo. Surpreendia na sombra e na transparência dos fundos, nas palpitações coloridas, centro invisível de sua sinfonia silenciosa. Só pegava do mundo as trocas misteriosas..."		2 mulheres - Amarelo e branco no figurino da mulher
3	00:01:07	PA de Ferdinand	Ferdinand compra livros.	"(...) que fazem interpenetrar-se formas e tonalidades por um progresso secreto e contínuo, cuja marcha nenhum sobressalto ou choque interrompia..."	Ferdinand - terno cinza	Azul, branco e vermelho da dos livros na livraria Vermelho – Placa da livraria
4	00:01:25	PG do crepúsculo	Crepúsculo em Paris	"(...) O espaço reina... Tal onda aérea que desliza sobre as superfícies impregna-se de suas emanações visíveis para defini-las, modelá-las, espelhá-las como um perfume, como um eco delas, dispersando-as pelo ambiente como poeira imponderável..."		

5	00:01:40	PM de Ferdinand	Ferdinand na banheira lê um livro de Elie Faure sobre Velázquez para sua filha pequena	"(...) Ele vivia um mundo triste: um rei depravado, crianças doentes, anões, enfermos, palhaços monstruosos vestidos de príncipes, cuja função era fazer rir de si mesmo os seres que viviam ali fora da lei, oprimidos pela etiqueta, pelo complô, pela mentira, ligados pela confissão e pelo remorso, ao exílio, à fogueira, ao silêncio...	Ferdinand	Branco dos azulejos, do livro e do vestido da menina
6				(Lê à filha) Paira um espírito nostálgico. Não se vê a feiúra nem a tristeza ou o sentido fúnebre dessa infância oprimida. Velázquez é o pintor da noite, de sua extensão e de seu silêncio, mesmo quando não pinta em pleno dia, no interior de uma sala fechada, ou entre os ruídos da guerra ou da caça, como não saísse durante o dia, o ar, o quente e o sol tudo apaga, o pintor espanhol comungava com a noite."	Esposa - vestido rosa Filha	Azul - toalha

7	00:03:09	PA do casal na cama, pan. PD da revista mostrando um anúncio de meias "Escandal"	Ferdinand e a esposa se preparam para ir à festa promovida pelo sogro. Ele manifesta sua vontade de ficar		Ferdinand - terno cinza Esposa - vestido rosa	Azul – papel de parede e cobertor Bege – flores do papel de parede Branco – Porta e armário
8	00:04:33	PA, pan	Marianne está no corredor e espera ser apresentada aos donos da casa	Sinfonia n°5 de Bethoveen	Ferdinand – Terno cinza Marianne – Redingote azul-marinho e saia marrom de pregas Esposa - vestido rosa	Branco/ Bege – paredes Azul – armário
9	00:05:03	PG fixo da paisagem	Anoitecer em Champs Elysée	Narra a festa. Sinfonia n°5 de Bethoveen		Azul escuro do crepúsculo
10	00:05:11	PA e PM fixos. Ferdinand entra sempre da direita para a esquerda	Festa na casa do sogro: 1 - Conversa sobre carros e desodorantes. 2 – Ferdinand discute com Samuel Fuller sobre o que é o cinema. 3 – Mulher de Ferdinand beija um homem. 4 – Mulher conversa sobre laquê. 5 – Mulher nua discute com um homem sobre camisolas. 6 – Um casal bebe. 7 – Ferdinand pede as chaves do carro a Frank. 8 – Ferdinand joga pedaços de bolo nos convidados da festa	6 – "Tristeza de Olimpo"	Ferdinand – Terno cinza Esposa - vestido rosa Franka - terno cinza	Efeitos de iluminação: vermelho, verde, amarelo, azul, branco, azul/verde, azul, vermelho

11	00:09:00	PG do céu	Fogos estouram no céu	"Capítulo seguinte: desespero, memória e liberdade, amargura e esperança. A procura do tempo perdido: Marianne Renoir"		Fogos - branco, vermelho
12	00:09:13	PG e PA, pan	Ferdinand chega em casa e depara-se com Marianne dormindo na cadeira do corredor. Oferece-a uma carona. Saem		Ferdinand – Terno cinza Marianne – Redingote azul-marinho e saia marrom de pregas Esposa - vestido rosa	
13	00:10:13	PG fixo	Fogos explodem no céu	Som dos fogos		Branco – Fogos de rojão
14	00:10:20	PM fixo de cada. PC de ambos	Ferdinand dá carona à Marianne	Falam sobre o passado	Ferdinand – Terno cinza Marianne – Redingote azul-marinho e saia marrom de pregas	Vermelho, Verde, Azul e Amarelo – luzes dos postes
15	00:13:55	PP de Marianne	Rosto de Marianne. Dia	Música "Você é tão bela, minha querida, você é tão bela,você é tão bela..."	- Marianne	Azul – roupão e céu de Paris
16	00:14:03	PD do quadro	Quadro de Renoir	Ferdinand: "Marianne... Renoir"	*La petite fille à la gerbe*	Dourado – cabelos Vermelho – bochechas, laço
17	00:14:05	PA, PG, PP, PM. Correções, pan. Câmera acompanha Marianne	Marianne coloca a água do café para ferver. Canta e anda pelo apartamento. Ferdinand, sentado sobre a cama, a observa. Há um homem morto na sala.	Canta "Jamais je n´ai te dit qui je t´amerais toujour, oh mon amour"	Marianne - roupão azul Ferdinand - camiseta azul claro	Vermelho – panela de ágata, mala, abajur, biombo, tapete da sala Azul - cobertor (onde está o homem morto), céu Rosa - roupa de cama Verde – copos Branco – paredes, geladeira,

18	00:18:00	PD dos quadros, fixos. Campo-contra-campo	Diálogo entre os dois sobra a mulher de Ferdinand. Intercalam-se três quadros: *Paul en Pierrot* , de Picasso; *Blouse romaine* , de Matisse; *Nu* , de Renoir	Diálogo (voz over): - Picasso (Marianne): Sua mulher veio aqui esta manhã - Matisse (Ferdinand): Não dou a mínima - Picasso (Marianne): Não é assim - Renoir (Ferdinand): Garanto que não ligo		Quadros de Picasso, Matisse e Renoir
19	00:18:12	PD dos objetos do apartamento	Conversam sobre o passado, sobre a Guerra da Argélia. Trata-se de uma história "complicada"	V.O de ambos		Azul, vermelho e amarelo
20	00:18:24	Plano-seqüência	Ferdinand caminha na sala onde há um homem morto. Marianne ouve alguém entrar, joga uma garrafa a Ferdinand e ele retira o corpo da sala enquanto Marianne beija Frank, que acabou de entrar. Ferdinand dá uma garrafada em Frank e o casal foge.	Plano feito sem som. Há apenas música	Marianne - vestido rosa claro Ferdinand - terno cinza	Vermelho – sangue, flor artificial, cúpula do abajur, tapete da sala, mala, "OAS" (da palavra "Oasis") Azul – cobertor onde esta o defunto, casaco de Marianne (claro), "SIS" (da palavra "Oasis") Branco – Paredes Amarelo – recorte de papel
21	00:21:13	PG. Faux-raccords, interposição de tempos	Fogem num carro. Planos intercalam de modo não linear a fuga e vistas da cidade de Paris		Marianne - vestido rosa claro Ferdinand - terno cinza	Vermelho – Carro Azul - céu

22	00:21:21	PG, grua	Abastecem o carro num posto de gasolina de estrada. Deixam de pagar, brigam com os 3 frentistas e fogem		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Vermelho – carro, logo "Total" Azul – Macacão dos frentistas, céu Branco – Boné
23	00:23:37	PD de gravuras e quadros	Quadrinhos de super-heróis com mulher loira. Quadros de Picasso	Ferdinand - "Total" Marianne – Era um filme de aventura Ferdinand – Suave é a noite Marianne – É um romance de amor		Azul, vermelho, verde, rosa, amarelo e branco - Picasso
24	00:23:47	PC, PM de cada, PG do carro	Noite. Ferdinand dirige o carro enquanto Marianne fala sobre seu irmão traficante. Param e		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Azul, Branco, Vermelho e Amarelo – Luzes dos postes
25	00:26:01	PG, grua	Chegam em um bar numa cidade pequena. Ouvem uma notícia sobre eles. Para conseguirem dinheiro, contam histórias aos clientes		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Azul – portas externas, batentes, azulejos e janelas Vermelho – Paredes internas, carro Branco – Paredes externas
26	00:26:05	PG do mar ao entardecer	(Insert do mar) Ferdinand conta uma história de amor sobre casais e verão			
27	00:28:03	PG, fixo	Saem do bar e batem em dois carros		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Branco – Fachada do bar, carro 01 Vermelho – Carro de Marianne e Ferdinand
28	00:28:11	PG com correção. PD do livro. PG do acidente	O casal foge. Param próximos onde ocorreu um acidente de automóvel e queimam o carro da fuga. (Insert) L´Epathant – Três figuras abobalhadas	Ferdinand – Capítulo Oito Marianne – "Uma temporada no Inferno" Ferdinand – Capítulo Oito Marianne – Cruzamos a França Ferdinand – Como as sombras... Marianne – Como um espelho	Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Vermelho – carro do casal, sangue Azul – Carro do acidente, céu L´Epathant – Azul, vermelho, amarelo Mulher morta

29	00:28:34	PG, correção	Andam pelo rio		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Azul – céu, água
30	00:31:21	PG	Andam pelo mato e descansam		Marianne - vestido rosa claro e casaco azul claro Ferdinand - terno cinza	Verde – mato
31	00:32:21	PG	Andam pelo mato		Marianne – calça, boina e jaqueta marrons, blusa vermelha Ferdinand – Terno cinza	Verde – mato
32	00:32:56	PD	Café de Van Gogh			Azul – céu Amarelo - Paredes
33	00:33:30	PC, PG, pan	Sentados em frente a um posto, decidem roubar um carro		Marianne – calça, boina e jaqueta marrons, blusa vermelha Ferdinand – Terno cinza	Vermelho – logo "Total", interior do Ford Galaxy, estrutura de metal para trocar óleo, faixas duplas na parede do posto Branco – Posto de gasolina, bombas de gasolina Azul – Céu
34	00:33:38	PD do céu, movimento irregular da câmera	Céu com nuvens			Azul – céu
35	00:36:28	PG, grua	Chegam a uma estradinha e Marianne joga suas antigas roupas no mato		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas, laço branco nos cabelos Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu Interior do carro – Vermelho e branco

36	00:36:35	PG, correção	Carro da funerária passa			Preto – carro Branco – casas Azul – céu e mar
37	00:37:29		(Insert) Neon escrito "VIE"			Azul - Neon
38	00:37:36	PC de frente e de trás	Andam de carro e falam sobre a mulher de Ferdinand		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas, laço branco nos cabelos Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu Branco – casas Vermelho e Branco– interior do carro
39	00:37:54	Planos fixos	(Insert) Esposa fala com Pierrot no corredor onde está Marianne. Na festa, a esposa	Esposa – Não aconteceu nada, Não entendo. Ele ficou louco	- Marianne	
40	00:38:00	PC de frente e de trás. PG do carro na água	Ferdinand e Marianne falam com os espectadores. Se jogam na água com o carro	Ferdinand – Há pouco ouvia a morte. Agora é o contrário. Vejo as ondas, o mar, o céu. A vida pode ser triste, mas é sempre bela. Sinto-me livre.	Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas, laço branco nos cabelos Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, água Vermelho e Branco – interior do carro
41	00:40:04	PD do céu, movimento irregular	Céu	Ferdinand – Capitulo Oito Marianne – Uma temporada no inferno Ferdinand – O amor precisa ser reiventado Marianne – A vida real ficou em outro lugar		Azul – céu

42	00:40:18	PG, fixo	No lago, Marianne e Ferdinand pegam as malas do carro e saem		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, água Mala - branco e vermelho Ford Galaxy – azul, vermelho e branco
43	00:40:36	PD, fixo	Néon escrito "Riviera". Pisca			RI - azul VIE - branco RA - vermelho
44	00:40:40	PG, travelling. PD da areia, travelling	Sentado à beira do mar, Ferdinand lê um livro Marianne passa com sua mala		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar Malas - branco e vermelho
45	00:41:16	PD, fixo	(Insert) Contra-luz de galhos da árvores e sol ao fundo	Marianne – Mas disse que iríamos até o fim Pierrot - até o fim da noite		Azul – céu

46	00:41:25	PG, fixo. PG da lua. Pan vertical domar para o céu e o sol	Deitados na areia em posição fetal. Entardecer. Olham para a lua	Marianne – Vê-se bem a lua, não? Ferdinand – Não vejo nada de especial Marianne – Eu estou vendo um cara. Pode ser Leonov ou aquele americano, o White Ferdinand – É, também estou vendo. Mas não é Popoff nem um sobrinho do tio Sam. Vou dizer quem é Marianne – Quem? Ferdinand – O único habitante da lua. Sabe o que está fazendo? Dando o fora Marianne – Por quê? Ferdinand – Veja Marianne - Por quê? Ferdinand – Porque está cheio. Quando Leonov desembarcou, ele ficou feliz. Imagine! Até que enfim alguém com quem falar. Há séculos ele vivia lá sozinho. Leonov tentou fazê-lo ler as obras completas de Lênin. Quando White desembarcou, se aproximou do americano. Mas nem tinha ainda dito "olá" e o outro quis obrigá-lo a beber Coca e a agradecer antes. Então ele se cansou. Deixou americanos e russos se matando e	Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar

47	00:43:28	PG, fixo	Eles saem da areia	Ferdinand – Capítulo 7: um poeta chamado revólver		Amarelo – areia Azul – céu, mar
48	00:43:49	PG, fixo	Ferdinand, em sua casa em frente ao mar, lê ao lado de sua arara		Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca Marianne – vestido de listras vermelhas e brancas	Azul – céu, mar, arara
49	00:44:13	PG, fixo	Marianne anda à beira da praia com um peixe		Marianne – vestido de listras vermelhas e brancas	Azul – céu, mar
50	00:44:20	PG, fixo	Ferdinand escreve em seu diário		Ferdinand - calça e terno azul claro	Vermelho – caneta Branco – papel
51	00:44:22	PD,fixo	(Insert) Diário	Ferdinand - Quero ser vivo diante da natureza		Vermelho – caneta Branco – papel
52	00:44:28	PA, fixo	Ferdinand faz um arco-e-flexa e atira		Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu Amarelo – flores
53	00:44:48	PG, pan	Marianne anda na praia com o peixe		Marianne – vestido de listras vermelhas e brancas	Azul – céu, mar
54	00:44:53	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand – Vivemos da caça e da pesca		Vermelho – caneta Branco – papel

55	00:45:09	PG,pan	Ferdinand dirige um trator. Marianne está na parte de trás ouvindo o rádio		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu Vermelho – trator
56	00:45:23	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand – Sentimentos do corpo, olhos: paisagens humanas. Sucesso, fracasso, surge a linguagem poética		Vermelho – caneta Branco – papel
57	00:45:33	PG, fixo	Marianne e Ferdinand saem da água. Aparacem somente as cabeças			Azul – céu, mar
58	00:45:40	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand – O escritor escolhe a liberdade dos outros		Vermelho – caneta Branco – papel
59	00:45:43	PG, pan	Marianne traz livros. Ferdinand anda por sobre os troncos. Lê um livro que fala sobre a felicidade no amor. Vão para a casa almoçar		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar, arara Vermelho – portas da casa
60	00:48:20	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand – 5ª feira. A poesia que perde, ganha		Vermelho – caneta Branco – papel
61	00:48:26	PG, pan	Marianne anda à beira do mar. Ferdinand está sobre as pedras lendo um livro ao lado da arara	Marianne – Que posso fazer? Não sei o que fazer	Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar, arara

62	00:49:22	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand (over) – Ainda pensa no seu irmão e na história das armas?		Vermelho – caneta Branco – papel
63	00:49:26	PM	Ambos na praia. Cada um diz o que ama.	Ferdinand – Por que está triste? Marianne – Porque você me fala com palavras e eu o vejo com sentimento (Sobre o que gosta) As flores, os animais, o azul do céu, o som da música. Tudo Ferdinand – A ambição, a esperança, o movimento das coisas, os acidentes. Tudo Marianne – Nós nunca nos	Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar, arara
64	00:51:12	PD	Diário. Rasura seus escritos			Preto – caneta Branco – papel
65	00:51:23	PD, fixos	(Insert publicitário) Loira olha para homem cabisbaixo. Foto preto-e branca de menino chorando. Mulher ruiva com a palavra "morte" ao lado			
66	00:51:33	PM de Ferdinand.PC. PP de Marianne	Ferdinand imita Michel Simon. Tem uma idéia sobre um romance: ávido, o que há entre as pessoas, o espaço, o som, as cores. Marianne atira os livros de Pierrot ao mar. Reclama da vida. Saem		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar, arara Vermelho – portas, vestido, livros

67	00:54:17	PG, pan vertical do céu para a vegetação	Andam no mato. Falam sobre o irmão de Marianne		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar Verde – vegetação
68	00:55:40	PD, fixo	(Insert) Diário			Azul – caneta Branco – papel
69	00:55:43	PG, correção	Correm no mato		Marianne – vestido com listras vermelhas e brancas Ferdinand – camisa de listras azuis e vermelhas, calça branca	Azul – céu, mar Verde - vegetação
70	00:56:08	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand – Sábado: para ganhar algum dinheiro, desenhou para alguns turistas ... escravos modernos		Azul – caneta Branco – papel
71	00:56:14	PC, PP, PM	Marianne e Ferdinand apresentam um teatro aos turistas sobre a Guerra do Vietnã. Roubam alguns dólares		Marianne - vestida de vietnamita e com rosto pintado de amarelo Ferdinand - calça branca, blaser azul marinho e boné de comandante	Azul – céu, mar, roupa de comandante, caneta Amarelo – fogo, rosto de vietnamita, papel
72	00:57:13		(Insert) Diário	"O sobrinho do tio Sam contra a sobrinha do tio Ho"		Amarelo – papel Preto - caneta

73	00:57:17	PC, PP, PM	Marianne e Ferdinand apresentam um teatro aos turistas sobre a Guerra do Vietnã. Roubam alguns dólares		Marianne - vestida de vietnamita e com rosto pintado de amarelo Ferdinand - calça branca, blaser azul marinho e boné de comandante	Azul – céu, mar, roupa de comandante, caneta Amarelo – fogo, rosto de vietnamita, papel
74	00:58:34	PG de ambos. PP de Marianne	Correm. Marianne decide que vai dançar. Ferdinand volta para casa. Marianne reclama de seu companheiro	Ferdinand (over) – Capítulo seguinte: de4sepero, esperança. A procura do tempo perdido Marianne – O que eu quero é viver, mas isso ele nunca entenderá. Viver!	Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Vermelho - casas
75	00:59:38	PG, correções	Dançam no mato. Cantam "Ma ligne de chance"		Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Azul – céu, mar Verde – vegetação
76	01:02:50	PM, fixo	Ferdinand fala para a câmera	Ferdinand – Chegamos à época dos homens em duplicata. Não precisamos mais de espelho	Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Verde – mato
77	01:04:04					Ferdinand – terno e calça brancos e camisa azul

78	01:06:05	PG, correção	Andam de barco no lago. Avistam o traficante anão		Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Verde – mato Barco - azul, vermelho e branco Acompanhante e anão - azul marinho e branco
79	01:07:24	PG, correções	Aportam. Marianne fala com o anão. Ferdinand vai ao Bar da Marquesa			Verde – mato Barco e Bar da Marquesa - azul, vermelho e branco Acompanhante e anão - azul marinho e branco Vermelho – carro do anão, placa "Danger de mort"
80	01:07:30	PD, fixo	(Insert) Diário. Fala de indivíduos distintos e de separação	Ferdinand – Erotisme en le sens... Nostalgie d´une continuité		Vermelho – caneta Branco – papel
81	01:08:44		Ferdinand entra no bar pela janela. Mulher liga um junk box e dança. Um homem que Ferdinand conhece senta-se à mesa e depois sai. Ferdinand recebe um telefone de Marianne		Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Bar da Marquesa - azul, vermelho e branco. Cadeiras de encosto amarelo Vermelho – camisa do homem

82		PM, correções	Marianne conversa com Ferdinand ao telefone. Diz que está com medo. O anão entra e pede o dinheiro		Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Anão – terno azul marinho, camisa branca e calça cinza	Quadros de Picasso (*Jacqueline aux fleur)* - azul, branco e vermelho Poltronas, almofada - vermelho *Portrait de Sylvette au fauteuil vert* - azul Paredes, tapete, mesa e estante - brancos
83	01:10:05		Anão entra num quarto e retira armas de uma caixa		Anão – terno azul marinho, camisa branca e calça cinza	Brochuras - vermelho, azul Cúpula de abajur - azul
84	01:11:02	PG, zoom out, PA	Ferdinand sai do bar e corre pela cidade. Anão aponta arma para Marianne		Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo Anão – terno azul marinho, camisa branca e calça cinza	Azul – céu, mar Bar da Marquesa - azul e vermelho Poltrona na sacada - amarela Toldos - azul, vermelho e amarelo
85	01:11:17	PG	Ferdinand chega ao prédio		- Ferdinand	Branco – prédio Porta e corrimão azuis
86	01:11:30	PM, fixo. Anão faz o movimento da esquerda para a direita. Marianne faz no sentido oposto	Anão aponta arma para câmera. Marianne faz o mesmo com a tesoura. (Insert do prédio)		Marianne – vestido vermelho com fitas brancas Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo Anão – terno azul marinho, camisa branca e calça cinza	Reprodução de Picasso - azul, vermelho e branco Toldos do prédio - azul, vermelho e amarelo

87	01:13:23	PG, PM, pan, fixos	Ferdinand sobe de elevador. Dois homens vão pela escada. Ferdinand chega ao apartamento. Vê o vestido de Marianne sobre a máquina de escrever. Olha para o lado e vê o anão morto no chão. Um capanga ameaça Ferdinand. Outro aparece por trás. Quando Ferdinand está coagido, ele é enquadrado entre duas reproduções de Picasso		Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo Capagas - cinza e azul claro	Quadros de Picasso (*Jacqueline aux fleur)* - azul, branco e vermelho Poltronas, almofada - vermelho *Portrait de Sylvette au fauteuil vert* - azul Paredes, tapete, mesa e estante - brancos Vestido vermelho de Marianne
88	01:13:43	PD, fixos	Quadro *Jacqueline aux fleurs* de Picasso aparece e depois fica de ponta-cabeça. Em seguida, detalhe de *Portrait de Sylvette au fauteuil vert*	Conversa over entre um capanga e Ferdinand (que não fala):		Azul, vermelho e branco–reproduções dos quadro de Picasso
89	01:15:45	PM, fixo	Ferdinand é levado ao banheiro. Perguntam sobre os $50.000,00		Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Vermelho – vestido de Marianne Banheiro branco
90	01:15:54	PD, fixo	(Insert) Diário	Ferdinand - .Eu nunca entendi ..que ela tinha enlouquecido... eu estava normal... A lealdade de Marianne		Branco – papel Azul – caneta

91	01:17:31	PG, grua. Câmera vai do céu, para a água suja do mar e enquadra Ferdinand	Ferdinand tenta se matar esperando o trem passar pelos trilhos. Se levanta e sai.		Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Azul – céu
92	01:17:59		Ferdinand lê jornal num cais em Toulon		Ferdinand – calça branca e camiseta azul marinho	Azul – céu e mar Branco – barcos
93	01:18:06	PA, fixo	(Inserts) Ferdinand acende um cigarro. Desenho de Rimbaud		- Ferdinand	Inscrição SOS branca num muro vermelho Desenho preto de Rimbaud com letras verdes, vermelhas
94	01:18:22	PD, fixo	(Insert) Diário	Marianne, Arianne, mer, âme, aimer, arme		Branco – papel Vermelho – caneta
95	01:19:38	PG, fixo	Ferdinand dorme no cinema. Passa um cine-jornal sobre a Guerra do Vietnã. Ele acorda e lê Elie Faure		Ferdinand – terno e calça azuis e camisa listrada azul, vermelho e caramelo	Cinema vermelho
96	01:24:48		Ferdinand come queijo no cais. Trabalha para a princesa Haifa Abadie. Marianne chega, lê um poema que fez sobre ele. Fogem		Marianne – calça azul, blusa vermelha, casaco bege Ferdinand – camiseta azul marinho e calça branca	Azul – céu, mar, lonas Branco – barcos, estola da princesa, roupa do marinheiro Vestido rosa da princesa
97	01:25:12	PG, fixo	Pegam um carro estacionado perto da praia		Marianne – calça azul, blusa vermelha, casaco bege Ferdinand – camiseta azul marinho e calça branca	Azul – céu, mar, carro de Marianne

98	01:25:14	PD, fixo	Néon escrito "Cinema"			Azul – CI Branco – NE Vermelho – MA
99	01:26:39	PG, pan horizontal do céu para o mar depois de da frase de Ferdinand	Pegam um iate e partem	Ferdinand – Eu sou um ponto de interrogação diante do Mediterrâneo	Marianne – calça azul, blusa vermelha, casaco bege Ferdinand – camiseta azul marinho e calça branca	Azul – céu, mar Branco – iate
100	01:26:44	PD, fixo	(Insert) Diário	"Sua verdade... Independe de nós... Nossa lógica"	Marianne - camiseta branca	Azul – papel Preto – caneta
101	01:29:18	PM de Marianne	No iate, conversam sobre os pais de Marianne. Seu irmão tem relação com a Guerra do Iêmen. Marianne conclui que ela não conhece Ferdinand		Marianne - camiseta branca	Branco – iate, camiseta de Marianne Bandeira da França ao fundo Azul – céu, mar
102	01:29:58	PG, correção	Marianne participa do ensaio do grupo musical de seu irmão Fred		Marianne – macacão curto de listras brancas e vermelhas	Azul – céu, mar Roupas dos dançarinos e caixas de som - cores primárias
103	01:30:01	PD, fixo	(Insert) Diário	" Ver claramente... a razão... com a vida"		Branco – papel Vermelho - caneta
104	01:30:40	PG, grua	Marianne e Fred chegam à uma estrada		Marianne – calça azul, blusa branca, casaco vermelho Ferdinand – camiseta azul marinho e calça branca	Branco – carro
105	01:30:50	PG	(Insert) Planos do cais			Branco – barcos Azul – céu, mar

106	01:31:33	PG	Chega um carro do grupo de Fred. Ferdinand vem de carro		Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas	Azul – céu, carro de Marianne Carro de Ferdinand - vermelho
107	01:32:36	PD, fixo	(Insert) Néon escrito "Las Vegas"			Azul e Branco- néon
108	01:33:40	PD, PM, PG	Marianne mata um dos inimigos. Ela e Ferdinand se beijam. O carro do grupo rival bate no de Ferdinand. Ele pega a mala com o dinheiro e sai.	Ferdinand – Capítulo seguinte: desespero	Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas Marianne – calça azul, blusa branca, casaco vermelho	Vermelho – carro de Ferdinand Azul – carro de Marianne, camisa e carro dos capangas do traficante anão
109	01:37:44	PG, grua	Ferdinand chega a um boliche. Pergunta a uma menina se ela a viu. Ele entra e encontra Marianne. Define-a como "mulher tipo filme de Hollywood em Technicolor. Jogam boliche. Marianne sempre tenta pegar a valise com o dinheiro. Ferdinand sugere que eles fujam. Marianne teme que Fred desconfie. Ele conta até 137 para alcançar Marianne	Ferdinand – Capítulo seguinte: liberdade, amargor.	Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas Marianne – calça azul, blusa branca, casaco vermelho	Boliche - vermelho, azul e branco Guarda-sol azul
110	01:38:12	PM, fixo	Marianne beija Fred num iate		Marianne - blusa branca Fred - blusa listrada azul e branco	Branco – iate, camiseta de Marianne Fred Céu azul
111	01:38:59		Ferdinand chega ao cais para se encontrar com Marianne. O iate dela já partiu		Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas	Branco – iate Vermelho – carro de Ferdinand Azul – céu, mar

112	01:43:17	PG, PM, PA	No cais, Ferdinand conversa com um homem que foi abandonado por sua mulher. Ferdinand pega um barco e vaio até a ilha onde está Marianne		Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas	Azul – mar, céu
113	01:45:48	PP, PG, PM	Ferdinand chega à ilha. Vai até a casa onde está Marianne. Há um tiroteio e ela a mata. Leva-a ao quarto, pede para a telefonista ligar para sua casa. Marianne morre	Ferdinand (over) – Eu a tomo nos meus braços e me ponho a chorar Marianne (over) – Foi nosso o primeiro, nosso único sonho Marianne – Por favor, me perdoe, Pierrot Ferdinand – Meu nome é Ferdinand	Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas Marianne – blusa regata de listras azuis e brancas, saia vermelha	Azul – mar, céu, cadeira de descanso, cobertor onde Marianne morre
114	01:45:51	PD, fixo	(Insert) Diário	"Dinamite, metralhadoras... Munem os rebeldes..."		Vermelho – papel Preto - caneta
115	01:46:45		Ferdinand está na garagem com as dinamites. O telefone toca, ele fala com Odile. Pinta o rosto de azul		Ferdinand – camiseta vermelha e calça e terno cinzas	Dinamite- vermelho e amarelo Objetos em azul, amarelo, verde e vermelho Branco das paredes
116	01:46:47	PD, fixo	(Insert) Diário	"A morte"		Azul – papel, caneta

117	01:49:01	PG, PP, pan horizontal	Ferdinand vai gritando até o alto de uma colina.Olha o céu e ajeita as dinamites em sua cabeça. Acende o fósforo. Tenta apagar o fogo, mas ele se explode. Filma o céu e o mar	Ferdinand (over) – Afinal, eu sou um cretino. Merda, merda... Uma morte gloriosa Marianne – Nós a encontramos? Ferdinand – O que? Marianne – A eternidade Ferdinand – É o mar Marianne – Com o sol		Azul – céu, mar, rosto de Ferdinand Dinamites amarelo e vermelho

Anexo II

Le bonheur - Tabela de decupagem de cores

Cena	Time Code	Movimentos de Câmera	Descrição	Falas/Texto	Personagens e figurinos	Elementos visuais
1	00:00:07	PG, PM, fixo.	Fade in vermelho. Letreiros de abertura. Planos estáticos de girassóis. Uma corrente familiar composta de pai, mãe e dois filhos pequenos avança para a câmera. Em primeiro plano e em foco, girassóis compõem a moldura do quadro. Música de Mozart acompanha a abertura.		François - camisa vermelha e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde Crianças - Vermelho	Campo de trigo e girassóis - Amarelo Figurinos - Vermelho
2	00:01:46	PG, PA, fixo e movimento de grua.	Fade in verde limão corta a cena. Thérèse arruma os restos do priquenique enquanto François e os filhos dormem. Ele acorda, pai e mãe ficam reconstados a uma árvore. É dia dos pais, ela lhe dá os parabéns.		François - camisa verde escuro e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura Crianças - Macacão e verstido vermelho	Campo de trigo com árvores - Amarelo e verde
3	00:03:19	PG, PA, fixo e panorâmicas	O casal e os filhos caminham pelo campo. Ele pergunta à filha o que ela acha do vestido da mãe. Música de Mozart.	François - Gisou, o que você acha do vestido da mamãe? Gisou - Belo como a mamãe	François - camisa verde escuro e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura Crianças - Macacão e verstido vermelho	Campo de trigo com árvores e vegetação de pequeno porte - Amarelo e verde

4	00:04:13	PG, PA, panorâmicas	A mãe colhe flores com Pierrot. O pai atravessa a ponte junto à filha. Casais descansam, pescam, caminham. Os pais, recostados à árvore, observam a natureza. Música de Mozart.		François - camisa verde escuro e calça branca Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura Crianças - Macacão e verstido vermelho	Vegetação e lago - verde Flores - lilás, rosa, amarelo e branco Figuração - roxo, azul royal, amarelo esverdeado, branco, vermelho
5	00:05:21	PA, PG, grua	A família vai até onde está estacionado o carro de François. Partem. Música de Mozart.		François - camisa verde escuro e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura. Casaco roxo. Crianças - Macacão e verstido vermelho	Vegetação - verde Flores - lilás, rosa, amarelo e branco Carro - azul acincentado com placa em amarelo
6	00:06:44	PM, fixo, over sholder. PG, panorâmica	A família se locomove até a casa do irmão de François. Chegam à cidade.		François - camisa verde escuro e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura. Casaco roxo. Crianças - Macacão e verstido vermelho	Cidade - branco e cinza

7	00:07:07	PA, fixo	A televisão exibe o filme de Renoir, enquanto que a cunhada de François tricota. Joseph rega o jardim.		François - camisa verde escuro e calça bege claro Thérèse - Vestido com nuances de amarelo, laranja e verde, igual ao da cena de abertura. Casaco roxo. Crianças - Macacão e verstido vermelho Madeleine - vestido caramelo e marrom Joseph - calça azul escuro e camisa branca e azul	Papel de parade - amarelo claro
8	00:09:20	PA, grua.	Os pais colocam os filhos para dormir. Logo após, o casal denta.		Thérèse - Roupão em tons de azul. Camisola branca com flores azuis François - pijama branco	Paredes azuis da casa Paredes amarelas do quarto das crianças
9	00:10:41	PD, PA e PG, fixos	Fade amarelo claro. François trabalha na marcenaria. Ele e seus colegas param para almoçar		François - Camisa azul escuro e calça marrom Demais empregados - Macacão marrom e camisa azul, calça azul e camisa caramelo	Predomínio do marrom no cenário

10	00:11:40	PM, fixo, over sholder. PA, grua, fixos	Thérèse costura em casa. Ela interrompe o trabalho para ver as crianças. Adèle e uma amiga chegam à casa de Thérèse para encomendar um vestido de noiva.		Thérèse - Vestido listrado azul, marrom claro, fundo bege claro Gisou - Camisa branca, saia de bolinhas vermelha e branca Pierrot - Macacão amarelo e camisa laranja Adèle - vestido preto com flores azuis Amiga - saia azul, camisa floral laranja, verde, azul e fundo bege	Paredes azuis da casa
11	00:13:18	PG, fixo	François sai do trabalho		François - calça marrom, jaqueta parda e camisa azul royal	
12	00:13:24	PG, PA, PM, fixos	François chega em casa e encontra Thérèse e suas clientes		Thérèse - Vestido listrado azul, marrom claro, fundo bege claro Gisou - Camisa branca, saia de bolinhas vermelha e branca Pierrot - Macacão amarelo e camisa laranja Adèle - vestido preto com flores azuis Amiga - saia azul, camisa floral laranja, verde, azul e fundo bege François - calça marrom, jaqueta parda e camisa azul royal	Paredes azuis da casa , parades amarelas do quarto das crianças e piso vermelho

13	00:15:25	PM, correções	François diz à Thérèse que ele tem fome. Ela prepara o jantar. Fade out azul		Thérèse - Vestido listrado azul, marrom claro, fundo bege claro, avental azul claro Gisou - Camisa branca, saia de bolinhas vermelha e branca François - calça marrom, jaqueta parda e camisa azul royal	Paredes amarelas da cozinha
14	00:15:59	PG, PA, fixo e correção	Fade in azul. François vai a Vincennes. Passa por uma obra, pergunta onde fica os correios		François - Calça marrom e camisa azul royal	Muro azul da rua, carro azul acincentado de François
15	00:16:22	François entra nos Correios			François - Calça marrom e camisa azul royal	Fachada cinza dos Correios com caixas amarelas. Carro amarelo dos Correios
16	00:16:28	Travelling in sobre Émilie, subjetiva de François, campo-contra-campo entre François e Émilie. Subjetiva de François olhando Émilie da cabine telefônica	François aproxima-se do balcão onde está Émilie e pede para fazer uma ligação. Ele observa Émilie e é correspondido		François - Calça marrom e camisa azul royal Émilie - Uniforme azul	

17	00:17:27	Insert de propaganda de revista de sabão. PM, PA, fixo e correções	O enquadramento divide-se entre François fazendo a barba na cozinha e Thérèse dando comida para as crianças na sala. Ela comenta sobre a estréia do filme de Louis Malle com Brigitte Bardot e Jeanne Moreau. Ela pergunta quem ele prefere como mulher e François responde "você"		François - calça marrom e regata branca Thérèse - saia florida com estamparia marrom, regata branca e avental amarelo	Amarelo nas paredes da cozinha, bacia e utensílios de mesma cor, camisa azul de François pendurada. Parede azul da sala
18	00:18:16	PP, fixo.	PP do armário da marcenaria. Vemos imagens de revistas de Brigitte Bardot e Jeanne Moreau. O irmão de François o abre e pega um doce.		Funcionário - camisa azul acinzentada	
19	00:18:23	PG, PM, correçõs	François chega à marcenaria. Traz vinho em comemoração ao novo serviço. Fade out vermelho		François - Calça marrom e camisa azul royal Funcionário - camisa azul acinzentada Irmão de François - camisa caramelo e jaqueta azul acinzentada Cunhada de François - vestido branco com estampa floral azul claro e jaqueta vermelha	Madeira cortada amarela e vermelha, cenografia azul acinzentada e marrom

20	00:19:31	PG,PM, travelling	Fade in vermelho. A família passa outro domingo no campo junto aos sobrinhos de François		François - calça bege claro e blusa vermelha Thérèse - blusa estampada rosa, saia vermelho Gisou - vestido vermelho Pierrot - macacão e blusa vermelhos	
21	00:20:43	Contra-plongée	De dentro do carro, a câmera foca o por do sol avermelhado			
22	00:20:48	PG, fixo	François deixa seus sobrinhos em casa e descobre que é tio de uma menininha. Fade out vermelho		François - calça bege claro e blusa vermelha Thérèse - blusa estampada rosa, saia vermelho	
23	00:21:49	PP, fixos.	Fade in vermelho. Mãos de Thérèse cuidando dos afazeres domésticos: arruma a cama, cuida das crianças, rega a planta, apaga a luz, costura, passa a roupa, prepara a massa do pão. O único momento em que François aparece é ao trancar a porta de cas			Cenografia azul da casa
24	00:22:24	PM, fixo	François volta aos Correios.Inserts da cidade: estátuas douradas, casal de leões se aproxima da câmera, pássaros			

25	00:22:43	PP, over sholder, fixo.	Émilie observa os diferentes selos: pássaros, João o Belo e um quadro de Chagall representando um casal de recém casados. François pede para fazer uma ligação, ele cumprimenta seu irmão pelo nascimento da filha		François - calça marrom e camisa preta Émilie - uniforme azul	
26	00:24:36	Travelling in, PM	François e Émilie estão num café		François - calça marrom e camisa preta Émilie - saia azul, blusa estampada azul, marrom com fundo branco	Cenografia café - Rosa, amarelo, vermelho, bebidas verde e amarelo, uniforme verlmelho da garçonete, figuração em rosa e vermelho. Placas "A Tentação" em rosa e vermelho, "O Mistério" em rosa e amarelo
27	00:27:29	PM, travelling	Os dois saem para caminhar.François se declara à ela			
28	00:28:58	PM, PG, fixo	François no contra-luz sai da marcenaria. Pega o carro e parte.			Muro azul com a inscrição "Azur", outdoor branco com a palavra "J´aime", um carro azul passa

29	00:29:26	PD, fixo, PA, fixo	François pinta um brinquedo de azul e vermelho, enquanto Thérèse costura o vestido de noiva. Fade in azul		François - camisa azul claro , regata branca e calça marrom Thérèse - vestido com listras azuis, brancas e verdes	
30	00:31:17	PG, PM, fixo.	Fade out azul. Noiva vai retirar o vestido. Crianças a observam		Thérèse - vestido florido azul, amarelo e verde	
31	00:32:23	PG, gruxa e fixo	Recém-casados saem da igreja			
32	00:33:10	Campo-contra-campo. Subjetivas de François entrando no apartamento	François vai à casa de Émilie, planos rápidos apresentam a cena.	Émilie - Eu também te quero, me sinto feliz. Seja feliz também e não se preocupe. Sou livre, feliz e você não é o primeiro. Me ame François - Que felicidade	François - camisa verde e calça azul Émilie - camisa florida em tons de azul, verde e amarelo, saia azul claro	Apartamento com paredes brancas, poucos móveis, objetos em rosa e roxo
33	00:35:00	PG, fixo	Família reunida no jardim do irmão de François		François - camisa azul claro e calça bege Thérèse - vestido florido em laranja, verde, amarelo Gisou - vestido vermelho com bolinhas brancas	Jardim florido com girassóis
34	00:36:18	PM, fixo	Gisou vai até o berço de Isabelle		Gisou - vestido vermelho com bolinhas brancas	Papel de parade - amarelo claro
35	00:36:37	Travelling, PG	Thérèse acompanha a construção de uma casinha feita por François		François - camisa azul claro e calça bege Thérèse - vestido florido em laranja, verde, amarelo Pierrot - camisa e bermuda laranja	

36	00:37:53	Travelling out	Thérèse e François nus na cama. Ele apaga a luz			Quarto azul do casal
37	00:38:47	PG, PM, fixo.	Émilie chega em casa, François a espera		Emilie - saia azul claro e blusa com estampas verdes e azuis François - camisa azul claro e calça azul escuro	
38	00:39:13	Travelling, PA	François entra para instalar a estante		Emilie - saia azul claro e blusa com estampas verdes e azuis François - camisa azul claro e calça azul escuro	Apartamento branco, com flores brancas e alguns objetos em violeta
39	00:40:59	PA, correções	Thérèse faz compras junto com os filhos em frente ao apartamento de Émilie. Enquanto isso, Émilie sai		Thérèse - blusa com estampas rosa e lilás, saia vermelha Émilie - vestido lilás e lenço branco na cabeça Gisou - vestido rosa claro	
40	00:41:36	PG, correções	François sai do trabalho e vai para os Correios		François - camisa azul claro e calça azul escuro	
41	00:42:02	PG, correções, PD	François preenche um telegrama. Ela lhe entrega um cartão e desenha um coração nele. Fade in azul	Escrito do telegrama: "Muito tentadora. Penso muito ternamente, apaixonadamente, terrivelmente em você. Perto de ti. Para ti, seu François	François - camisa azul claro e calça azul escuro Émilie - uniforme azul e blusa lilás	
42	00:44:33	PA, panorâmicas	Fade out vermelho. Baile na cidade. François dança com Thérèse, ambos trocam de pares e depois François dança com Émilie		Thérèse - vestido vermelho com bolinhas brancas Émilie - vestido verde François - camisa branca e calça cinza	Decoração com balões e fitas vermelhas, amarelas, brancas e verdes
43	00:46:40	PP fixos. PM, PG, travelling out	François e Émilie na cama, detalhes de seus corpos. Fade in amarelo	François - Therese é como uma planta vivaz. Você é como um animal em liberdade		Lençol, paredes e flores brancos

44	00:52:08	PA, travelling	Fade out amarelo. Fachadas de prédios amarelas, brancas, verdes, vermelhas. François e Thérèse passeiam pela cidade junto com os filhos		Thérèse - blusa branca e saia vermelha François - camisa branca e calça cinza	
45	00:53:10	Grua	Emilie dança com os amigos. Fade in verde		Émilie - vestido verde	
46	00:54:16	PM, grua	Fade out verde. François chega ao trabalho		François - camisa azul claro, calça azul escuro, jaqueta caramelo	
47	00:55:56	Travelling	François sai correndo do trabalho e vai até a casa de Émilie		François - uniforme, calça e camisa azul escuro	
48	00:56:20	PM	François se encontra com Émilie no seu horário de almoço		François - uniforme, calça e camisa azul escuro Émilie - vestido de frente única verde claro	
49	00:56:40	PM, fixo	François desperta enquanto Thérèse pergunta se ele a quer		Thérèse - vestido florido azul, amarelo e verde	
50	00:57:07	PG, PM, fixo. Grua	A família passa o domingo no campo. Ele contra sobre o caso extraconjugal, ela diz aceitar		Thérèse - vestido florido azul, amarelo e verde François - calça bege claro e camisa verde claro Pierrot - macacão amarelo e blusa azul Gisou - vestido rosa claro	Campo

51	01:04:26	PM, fixo	As crianças dormem, as árvores balançam, Thérèse observa François dormindo. Eles estão nus			Campo
52	01:05:00	PG, PM, correções	As crianças acordam. Gisou chama pela mãe. François procura Thérèse. Pergunta às pessoas se viram sua esposa		François - calça bege claro e camisa verde claro Pierrot - macacão amarelo e blusa azul Gisou - vestido rosa claro	Campo de trigo, flores violeta em destaque Figuração colorida - mulher com lenço azul na cabeça, roupas azuis, amarelas, berinjela, verde
53	01:07:34	Câmera na mão, faux-raccords	François vê uma movimentação ao fundo, deixa as crianças e corre. Thérèse morreu afogada		Thérèse - vestido florido azul, amarelo e verde François - calça bege claro e camisa verde claro	
54	01:08:44	PA, fixo	Enterro de Thérèse		François - preto	Dia nublado, pessoas carregam flores amarelas
55	01:09:14	PM, fixo	Do lado de fora da janela, vemos a família de Thérèse e François reunida		Todos de preto	Papel de parade - amarelo claro
56	01:10:20	PG, panorâmica	François caminha em direção aos Correios		François - camisa branca e calça azul escuro	
57	01:10:31	PM, c-c-c	François dirige-se à Émilie e anuncia que ficará um tempo no Loire		François - camisa branca e calça azul escuro Émilie - uniforme azul e blusa lilás	
58	01:11:10		Fade in preto. Foto da família em férias e sem Thérèse. Fade out amarelo			

59	01:11:25	PA, PM, correções	François trabalha na marcenaria		François - camisa xadrez marrom e preto, macacão marrom	Predomínio do marrom na cenografia
60	01:12:21	PG, fixo. PP, fixo	Émilie lê sobre sua cama. A campainha toca, ela se levanta. François a cumprimenta		Émilie - vestido verde e roupão violeta François - camisa azul e jaqueta caramelo	Livros e flores rosa e violeta, paredes, abajur e cama brancos
61	01:12:47	PA, fixo	François entra no apartamento. Fade in rosa		Émilie - vestido verde e roupão violeta François - camisa azul e jaqueta caramelo, calça azul escuro	Paredes brancas, mesa com toalha vermelha e flores do campo amarelas
62	01:14:14	PG, travalling	Fade out rosa. A nova família brinca no campo. François deixa as crianças com Émilie e vai passear. A música muda, apenas com violinos		Émilie - blusa de manga comprida azul, saia ramada azul e branco François - camisa azul, calça bege Gisou - vestido azul Pierrot - macacão azul e blusa branca	
63	01:15:25	PM, correções	Émilie busca as crianças na escola. Música da abertura		Émilie - saia marrom, blusa e malha de lã vermelhas	
64	01:15:43	PG, fixo	François no trabalho sentado à mesa com seus colegas. Música da abertura		François - camisa xadrez marrom e preto, macacão marrom	Placas de madeira vermelha, branca e amarela

65	01:15:48	PA	Émilie sai da escola com as crianças. Música da abertura		Émilie - saia marrom, blusa e malha de lã vermelhas Gisou - uniforme azul e jaqueta vermelha Pierrot - casaco azul e bermuda vermelha	
66	01:16:12	PM, travalling in	Émilie e François na cama se acariciando. Música da abertura		Émilie - camisola rosa	Quarto azul
67	01:16:19	PP, fixos.	Planos curtos com Émilie realizando os trabalhos domésticos: arruma a cama, coloca as crianças para dormir, acerta o horário do despertador, passa roupa, faz a lista de compras, dá comida às crianças, rega a planta. Passa creme nas mãos, lê sobre a cama, tira a mesa, brinca com as crianças. François faz a barba observando ela e as crianças. Música da abertura		Émilie - blusa lilás, saia rodada com listras lilás, verde e branca. Roupão roxo François - blusa azul, toalha azul	
68	01:17:02	PA, PM, fixo	François trabalho. Música da abertura. Planos rápidos e com elipse de tempo		François - blusa azul e calça azul escuro. Camisa xadrez marrom e preto, macacão marrom	

69	01:17:21	PG, travelling	A nova família vai ao campo durante o outono. Eles caminham no sentido oposto ao da câmera. Música da abertura. Fade caramelo		François - blusa de lã caramelo, calça marrom Émilie - saia com listras diagonais marrom, bege, preta e caramelo, blusa de lã caramelo Gisou - saia, meias e blusa de inverno vermelhas Pierrot - calça preta e blusa de lã vermelha	Campo outonal
70	01:19:31		Tela preta			

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agnès Varda – Études cinematographiques. Paris: n.179-186, 1991.

Peinture et cinéma. Paris: MAE, 1992.

Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2006.

ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUMONT, Jacques. *A teoria dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2002.

_____. *Matière d´images*. Paris: Images Modernes, 2005.

_____. *O olho interminável: Cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo*. São Paulo: Senac, 2006.

BATCHELOR, David (org). *Colour*. Londres/Cambridge: Whitechapel/The MIT Press, 2008.

_____. *Cromofobia*. São Paulo: Senac, 2007.

_____ et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BAZIN, André. "Cinema e pintura" in *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.172-177.

BEAUREGARD, Raphaëlle Costa de (org). *Cinéma et couleur*. Paris: Michel Houdiard, 2009.

BELLOUR, Raymond (org). *Cinéma et peinture: approches*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

BENAYOUN, Robert. "*Pierrot le fou*: la machine de décerveler" in *Positif Revue de Cinéma*. Paris, n.73, p.93-96, fev. 1966.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Obras escolhidas II – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.165-196.

BERGALA, Alain. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

_____. *Nadie como Godard*. Madrid: Albatroz, 2002.

BIBERMAN, Edward. "… In glorious Technicolor" in *Hollywood Quarterly*. Los Angeles: v.2, n.1, out. 1946, p.50-56.

BLAKE, Nigel et al. *Modernidade e modernismo, a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

BONFAND, Alain. *Le cinéma saturé: essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*. Paris: J. Vrin, 2007.

BONITZER, Pascal. *Peinture et cinéma: décadrages*. Paris: Éditions de l´Étoile, 1987.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions Quatre-Vents, 1989.

CLARK, T. J. "Modernismo, pós-modernismo e vapor" in *ARS*. São Paulo: v.4, n.8, p.128-144, 2006.

_____. *Pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA, João Bernardo. "A felicidade e a alegria" in *Agnès Varda: os filmes e as fotografias*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993, p.51-54.

COATES, Paul. *Cinema and colour, the saturated images*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2010.

D´ALLONNES, Fabrice Revault. *La lumière au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.

DECOCK, Jean; VARDA, Agnès. "Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes*" in *The French Review*. Carbondale: v.66, n.06, p.947-958, maio 1993.

DE NITTO, Dennis; HERMAN, William. "*Le bonheur*" in *Film and the critical eye*. Nova York: Macmillan Publishing Co., 1975, p.508-512.

DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinématheque Française/Hazan, 1998.

DUARTE, B. J. "A função dramática da cor no cinema" in *Separata de Anhembi*. São Paulo: n.137, v. XLVI, abr. 1962, p.03-23.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DURGNAT, Raymond. "*Pierrot le fou*" in *Monthly Film Bulletin*. Londres, v.57, n.679, p.240-242, ago. 1990.

EISEMAN, Leatrice; RECKER, Keith. *Pantone, the 20th century in color*. São Francisco: Chronicle Books, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. "Cor e significado" in *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.77-103.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.

EVERETT, Wendy (org). *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007.

FIANTE, Antony et al (org). *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes: PUR, 2009.

FIESCHI, Jean-André; OLLIER, Claude. "La grace laïque – Entretien avec Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.165, p.42-51, abr. 1965.

FLAM, Jack. "Matisse et les fauves" in *Le primitive dans l´art du XXème siècle*. Paris: Flammarion, 1987.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *To desire differently: feminism and the French cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1996.

FORD, Charles. *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denoel et Gouthier, 1972.

FRANCASTEL, Pierre. "La couleur dans la peinture contemporaine" in MEYERSON, I. (org.). *Problèmes de la couleur*. Paris: Bibliothèque Générale de l´École Pratique des Hautes Études, 1957, p. 255-276.

FRASCINA, Francis et al. *Primitivismo, cubismo e abstração - começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Colour and culture: practice and meaning from Antiquity to abstraction*. Londres: Thames & Hudson, 2009.

GANDY, Matthew. "Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni´s *Red desert*" in *Transactions of the Institute of British Geographers*. Londres: v.28, n.2, p.218-237, jun. 2003.

GOETHE, Johann. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

GODARD, Jean-Luc. "La nuit, l´éclipse, l´aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.160, p.08-17, nov. 1964.

_____. "Les annés Karina" in *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, v.01, 1998, p. 205-299.

GOLDMANN, Annie. "El heroe godardiano y el mundo" in *Cine y sociedade moderna*. Madrid: Fundamentos, 1972, p.65-141.

GRAHAM, Peter; VINCEDEAU, Ginette. *The French New Wave: critical landmarks*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2009.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HEIMANN, Jim (org). *Mid-century ads, advertising from the Mad Men Era*. Köln: Taschen, 2012.

HIGGINS, Scott. "Demonstrating three-colour Technicolor: early three-colour aesthetics and design" in *Film History*. Bloomington: v.12, n.04, 2000, p.358-383.

_____. *Harnessing, the Technicolor rainbow*. Austin: University of Texas Press, 2002.

_____. "Color accents and spatial itineraries - Dossier media space in perspective" in *The Velvet Light Trap*. Austin: University of Texas Press, n.62, outono 2008, p.68-70.

HOTTELL, Ruth. "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda´s *Le bonheur* and *L´une chante, l´autre pas*" in *Cinema Journal*. Austin: v.38, n.02, p.52-71, inverno 1999.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000.

ITTEN, Johannes. *L´art de la couleur*. Paris: Dessain & Tolra, 1973.

JOHNSON, William. "Coming to terms with color" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 20, n.01, p.2-22, outono 1966.

JOHNSTON, Claire. "Le cinéma de femmes comme contre-cinéma" in *CinémAction*. Condé-sur-Noire: n.67, p.157-162, 2º trimestre 1993.

_____. "Women in the media industries" in *Screen*. Oxford: v.16, n.02, p.124-128, verão 1975.

_____. "Women´s cinema and feminist film criticism" in *Screen*. Oxford: v.16, n.03, p.107-124, outono 1975.

KALMUS, Natalie. "Color consciousness" in *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*. Nova Iork: n.25, p. 135-47, ago. 1935.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KLEIN, Michael. "*Pierrot le fou*" in *Film Quarterly*. Califórnia, v.19, n.03, p.46-48, primavera 1966.

LABARTHE, André. "Una mujer es una mujer" in *Una cinefilia a contracorriente*. Barcelona: Paidós, 2004, p.107-110.

LEUTRAT, Jean-Louis. "Excentre" in *Kaleidoscope, analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.81-118.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MACCABE, Colin; MULVEY, Laura. "Images of women, images of sexuality" in *Godard: images, sounds, politics*. Londres: Macmillan Press, 1980, p.78-104.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Povoa de Varzim: Ulisséia, 1972.

MARIE, Michel. "Andanças parisienses da Nouvelle Vague" in *Revista Sinopse*. São Paulo: n.07, p.79-85, ago. 2001.

_____. *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Éditions Nathan, 1997.

MARTINS, Luiz Renato. “O flâneur, a prostituta e a montagem/Cinema e Pop Art” in XAVIER, Ismail (org), *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.318-335.

MATOS, Yanet Aguilera. *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*. Tese de doutorado, MATOS, Olgária (orientadora). São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

MILNE, Tom. “*Pierrot le fou*” in *Sight and Sound*. Londres: v.4, n.6, p.06-07, inverno 1965/1966.

MISEK, Richard. *Chromatic cinema: a history of screen color*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

MÜLLER, Joseph Emile. *O Fauvismo*. São Paulo: Edusp, 1976.

MULVEY, Laura. “The hole and the zero: Godard´s visions of femininity” in *Fetishism and curiosity*. Londres/Bloomington: BFI/Indiana University Press, 1996, p.77-94.

NARBONI, Jean; VARDA, Agnès et al. “*L´une chante, l´autre pas*, entretien avec Agnès Varda” in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.276, p.21-26, mai. 1977.

NEUPERT, Richard. *A history of the French New Wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

OITICICA, Hélio. Vários escritos sobre cor, 1960-1964. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=319&tipo=2. Datas de acesso: 28/04/2012 e 30/04/2012.

PARRAMAN, Carinna (org). *Colour coded*. Bradford: Society of Dyers and Colourists, 2010.

PEACOCK, Steven. *Colour*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2010.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. São Paulo: Senac, 2009.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

PERSON, Philippe. “*Le bonheur*” in *CinémAction*. Condé-sur-Noire: n.114, p.111-113, 1º trimestre 2005.

PRICE, Brian; VACCHE, Angela Dalle (org). *Color: the film reader*. Nova York: Routledge, 2006.

QUART, Barbara; VARDA, Agnès. “Agnes Varda: a conversation” in *Film Quarterly*. Califórnia: n.40, v.02, p.03-10, inverno 1986/1987.

RICHETIN, René. “Notes sur la couleur au cinéma” in *Cahiers du Cinéma*. Paris, n.182, p.60-67, set. 1966.

ROHMER, Eric. “De los gustos y los colores” in *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000, p.100-103.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. “Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain” in *Études Cinématographiques*. Paris: n.21, p.51-63, outono 1965.

SALZSTEIN, Sônia (org). *Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo, reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

SHARITS, Paul. "Red, blue, Godard" in *Film Quarterly*. Califórnia: v. 19, n.04, p.24-26, verão 1966.

SONTAG, Susan. "Godard" in *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.143-182.

SOUZA, Gilda de Mello. "Variações sobre Michelangelo Antonioni" in *A idéia e o figurado*. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005, p.145-170.

STREET, Sarah (org). "The colour dossier" in *Screen*. Oxford: v.51, n.04, p.379-409, inverno 2010.

STTUBS, John C. "The Fellini manner: open form and visual excess" in *Cinema Journal*. Vol. 32, No. 4, verão 1993, pp. 49-64.

TEMKIN, Ann. *Color chart: reinventing color, 1950 to today*. Nova York: MoMA, 2008.

WINSTON, Brian. "A whole technology of dyeing: a note on ideology and the apparatus of the chromatic moving image" in *Daedalus*. Cambridge: vol.114, n.04, p.105-123, 1985.

VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and painting: how art is used in cinema*. Austin: University of Texas Press, 1996.

VARDA, Agnès. "Agnès Varda" in *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.164, p.49-50, mar. 1965.

_____. *Varda par Varda*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.