

A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês

Laura Carvalho Hércules
Universidade de São Paulo
laura.carvalho.h@gmail.com

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 de 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: *a cor no cinema, cor e teoria do cinema, Pierrot le fou de Jean-Luc Godard, Le bonheur de Agnès Varda, cinema francês moderno*

Resumen: *El estudio del color en el cine ha alcanzado importantes dimensiones de pesquisa durante la primera década de los años 2000. Varias publicaciones han asignado los más amplios temas que el color se pone en el análisis de la película. Siendo así, es posible volver a visitar algunas obras del pasado y pensar en nuevas interpretaciones. Bajo el imperio del color propongo el análisis de las películas “Pierrot le Fou” (Jean-Luc Godard) y “Le Bonheur” (Agnès Varda). En la investigación del sistema cromático de esos cineastas es posible evaluar temas interdisciplinares como la representación de Francia en los años 1960 y las relaciones de género.*

Palabras clave: *el color en el cine, color y teoría del cine, “Pierrot le fou” de Jean Luc Godard, “Le bonheur” de Agnès Varda, cine francés moderno*

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 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.*

Keywords: *color and film, color and film theory, Pierrot le fou by Jean-Luc Godard, Le bonheur by Agnès Varda, modern French cinema*

1. Introdução

Nos estudos cinematográficos há uma recente reivindicação de pesquisa da cor no cinema. As diferentes linhas teóricas se expressam numa bibliografia ainda reduzida, mas que representa um avanço na discussão sobre o tema nas mais variadas instituições de ensino e pesquisa. A cor, em sua complexidade e polivalência cultural, pode se associar tanto aos horizontes formativistas (Jacques Aumont, Raphaëlle de Beauregard), à historiografia do cinema (Richard Misek), às pesquisas que se aproximam dos estudos culturais (Brian Price, Sarah Street, Wendy Everett) ou ainda à tecnologia cinematográfica (Scott Higgins). O estudo da cor no cinema pode se nutrir desse hibridismo, há uma complexa rede de encadeamentos de significados estéticos, artísticos, culturais e nacionais na qual a cor se coloca como parâmetro importante para a análise fílmica.

Uma atitude “cromofílica”⁶³ no cinema, que engloba tanto a pesquisa quanto a realização cinematográfica, seria aceitar a cor como elemento integrante da narrativa e não como um dado supérfluo da imagem. A cor, por sua amplitude de articulação com elementos fílmicos ou extrafílmicos, passa além de uma orientação de leitura das imagens. Ela cria significados, sensações ou estados emocionais “não descritos ou assumidos facilmente na narrativa” (Price, 2006: 6). O eixo mais promissor de sua inserção na análise fílmica seria o da interdisciplinaridade (Everett, 2007), pois a cor se coloca como um problema estético a ser assimilado como um importante elemento estrutural da imagem e como um fenômeno cultural ancestral. Portanto, a análise da cor no cinema demanda uma especificidade (Price), ela está inserida no contexto da narrativa e de valores culturais socialmente construídos. Existe uma imbricação profunda entre ela e outros concordantes fílmicos, tais como o roteiro, a montagem, a direção de arte, o figurino, a fotografia (Ropars-Wuilleumier, 1965) e extrafílmicos, que podem englobar discussões sobre cor e identidade nacional, relações de gênero, etnia, classe social, tecnologia e novas mídias, assim como outros horizontes.

Apesar dessas reivindicações sobre a inserção da cor na análise fílmica defendida por uma gama ainda reduzida de pesquisadores, predomina um panorama “cromofóbico”⁶⁴ de inserção da cor no cinema, tanto no âmbito da pesquisa quanto da crítica. Em um determinado momento da história do cinema a cor veio inaugurar novos parâmetros estéticos, como no período do moderno cinema europeu dos anos 60. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1965) e William Johnson (1966) afirmam que os filmes europeus dessa década são emblemáticos pois existe neles uma defesa da cor, defesa essa que se aproxima do conceito de cromofilia definido por Batchelor: a aceitação da cor como poética fílmica, um elemento simbólico capaz de dar origem à narrativa, a anunciação de uma nova liberdade estética.

Como afirmou Ropars, cineastas fizeram o inverso do cinema clássico e comercial, a cor não é mais domesticada, controlada por códigos simbólicos rigorosos e pré-estabelecidos, como aqueles defendidos pelo sistema Technicolor, ou ainda um acessório ou um efeito de preenchimento dos cenários e das personagens. Para além dessas possibilidades, realizadores descobriram na cor uma chave interpretativa, tornaram-na naquilo que as artes modernas já haviam pronunciado décadas antes: a cor como projeto estético (Ropars, 1965: 53). Ao se depararem com suas primeiras

⁶³ Termo utilizado por David Batchelor no livro *Cromofobia* (2007). Ver bibliografia.

⁶⁴ Idem.

narrativas coloridas, cineastas como Louis Malle, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alain Resnais e Agnès Varda fizeram da cor uma aposta estética do cinema moderno, uma inserção dos filmes em novos horizontes formais e narrativos.

No panorama europeu, as poéticas coloridas que apareceram na década de 60 vieram inaugurar uma nova relação entre cinema e cor, pois existia uma ênfase na liberdade de expressão artística apartada das normas determinadas pelo “glorioso Technicolor”. Enquanto Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Jacques Demy buscaram uma liberdade de tratamento fora das artes plásticas; Varda e Godard partiram inicialmente da arte moderna para conceber a cor no filme, assumindo-se como pintores e estabelecendo complexos parâmetros de fruição estética e camadas de significado a partir da relação cor, cinema e pintura.

O emblemático ano de 1965 celebra a vitória da cor no cinema europeu. Publicações recentes procuram mapear o uso da cor na historiografia do cinema e sanar possíveis questões não resolvidas pela fortuna crítica dos filmes. Um longo debate ainda merece ser posto, pois a cor é severamente descartada em muitas análises fílmicas, vista com preconceito, como se fosse um elemento superficial. No entanto, *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard e *Le bonheur* de Agnès Varda (1965) 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 e atesta que a cor pode traduzir conceitos e debates não expostos no plano da narrativa. A obra de Godard, amplamente estudada e mapeada nas mais diversas diretrizes de análise, merece uma reconsideração hoje, justamente por associar a cor aos mais diversos horizontes: plástico, ideológico, societal. De fortuna crítica reduzida, a obra de Agnès Varda apresenta maiores estudos do ponto de vista das relações de gênero, mas muitos deles descartam o trabalho plástico da cineasta.

Esse artigo propõe a análise de dois filmes formalmente diferentes da Nouvelle Vague como forma de verificar como dois cineastas de perspectivas distintas trabalham a cor na chave da pintura moderna (o impressionismo em Varda e a arte do século XX em Godard) para discutir um tema que lhes parece comum: a decadência das relações conjugais burguesas na França dos anos 60.

2. Jean-Luc Godard e o caminho moderno da cor

A liberdade de composição cromática é um salto qualitativo dentro do cinema moderno, um elogio aos novos imperativos formais e estéticos. Nesse contexto, Godard é, indubitavelmente, o cineasta que determinou de maneira profunda e radical o sentimento de “cromofilia” na Nouvelle Vague. O realizador responde de maneira direta os códigos cromáticos instituídos pelo cinema clássico. Com o suporte da pintura, a paleta de *Pierrot le fou*, assim como das obras realizadas durante os anos 60, é uma imersão absoluta nas cores saturadas, estilizadas, que sinalizam um uso gráfico e colocam em evidência a ruptura com um preceito amplamente defendido pela indústria de Hollywood: o efeito mimético das cores.

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-

pigmento⁶⁵ (azul, amarelo e vermelho) e o outro das cores da bandeira francesa (azul, branco e vermelho). O primeiro grupo se aproxima das cores escolhidas pelos pintores; ao passo que o segundo “tem uma inescapável conotação cultural”, por abarcar as cores das bandeiras francesa, americana e inglesa (Branigan, 2006: 173)⁶⁶. Edward Branigan investigou o sistema cromático godardiano e apontou algumas conclusões. Para ele, em ambos os padrões de composição, há um sistema disciplinado, rigoroso, intelectual que exclui as cores intermediárias. Ao anular os tons que se encontram no intervalo entre um matiz e outro, esse sistema inevitavelmente cria 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 le fou* dialoga principalmente com o segundo grupo de cores, mas não exclui a utilização do primeiro.

Para Natalie Kalmus, a *color consultant* que determinou as regras cromáticas do Technicolor, 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 e uniformes. No período do cinema clássico, havia uma espécie lei que enfatizava as relações emocionais da cor com as personagens. A Nouvelle Vague respondeu aos códigos do cinema clássico ao destacar a cor da diegese e Godard, o grande contraventor, dissociou a relação cor e emoção. Para Richard Misek (2010: p.56), o cinema moderno abriu dois precedentes: “o uso político da cor (Godard)” e “um imaginário que remete à história da arte (Antonioni e Tarkovsky)”. Apesar do pesquisador atribuir ao cineasta francês a primeira conquista, o realizador dialoga amplamente com a segunda. Godard expõe o material do qual é feita a imagem cinematográfica, coloca em evidência a cor como uma das séries que integram a visualidade de *Pierrot le fou*, um elemento que se justapõe aos demais elogiados no filme, como a pintura.

2.1. Cinema e pintura

Em *Pierrot le fou*, o debate com a pintura ocorre de maneira mais subterrânea que literal. As cores escolhidas por Godard não condicionam a obra a ser uma transposição imediata da paleta de algum artista ou movimento. 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. O realizador utiliza padrões de composição que são ao mesmo tempo rigorosos - visto que em todas as cenas de *Pierrot le fou* há a reiteração das cores da bandeira da França - ou arbitrários e injustificados, como se as cores pudessem adquirir uma autonomia discursiva. A cor evoca a pintura, da mesma maneira em que é independente no modo de gerenciar seus próprios materiais.

Godard conjuga uma profusão de relações da cor com outros concordantes filmicos para transformar a obra em um “caleidoscópio de efeitos cromáticos” (Vacche, 1996:

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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*”, em PRICE, Brian, y VACCHE, Angela Dalle (eds.) (2006): *Color*. Nova York, Routledge, pp.170-182. Ver bibliografia.

119). O cineasta atribui à sua intelectual paleta de cores parâmetros que flertam com diversas correntes artísticas:

Eu não tinha idéias à priori sobre as cores. Mas na época eu amava as cores francas e adorava insistir nelas. Eu não mudei as cores. Apenas reuni certas cores na imagem, como os pintores faziam com as naturezas mortas (...) Essa insistência das cores francas vem da minha juventude. Eu era muito sensível ao Impressionismo, ao Fauvismo, a certos simbolistas alemães (Godard, citado em *Cinéma et peinture*, 1992)

Para o cineasta, a cor é, antes de tudo, a anunciação do novo e um modo de refletir sobre as possibilidades estéticas do cinema. As cores primárias utilizadas em *Pierrot le fou* inegavelmente atestam o caráter Pop do filme. Os artistas Pop recapitularam em suas obras a dimensão das primárias sob o espectro da estilização da realidade numa cultura de massas. Na imagética Pop de Godard, as cores se aproximam de um diálogo com a publicidade, os anos 60 foram aqueles que marcaram a presença extensiva da cor na propaganda e no design. Por outro lado, as cores primárias dialogam com uma ampla tradição das artes modernas. Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian acreditavam na potência simbólica do amarelo, do azul e do vermelho em estabelecer o novo, a origem das coisas: o símbolo do caráter fundador de um novo universo e de uma nova humanidade, pois, a partir das cores primárias, todo o círculo cromático se origina.

Quando as cores da bandeira da França aparecem extensivamente sob as paisagens litorâneas do sul, Godard solicita a tradição fauve, restituindo ao filme uma breve e momentânea alegria na trajetória do casal. Ferdinand resolve abandonar o mundo da cultura para viver, junto com Marianne, integrado à natureza no sul do país. No entanto, a sociedade de consumo, aquela mesma representada pela Pop Art, invade o espaço idílico e coloca em cheque a promessa de felicidade conjugal. O comentário ao fauve está presente nas reiteradas e belas paisagens da França mediterrânea e, sobretudo, pela potência da cor e pelo diálogo com o nacional:

Mais importante: o vermelho, o branco e o azul – bem como o vermelho, o amarelo e o azul – ligam *Pierrot le fou* à uma tradição pictórica com um gosto fauve ligado a Pierre-Albert Marquet, Raoul Dufy e Henri-Charles Manguin, todos eles especializados na vida provinciana, feriados nacionais e cenas litorâneas comparáveis às pequenas cidades e exotismo da ilha que vislumbramos no filme de Godard. Com os fauves, as cores são planas e fortes, simples e primitivas. Num sentido, esses pintores estabeleceram um precedente para a altamente saturada e artificial paleta Pop (Vacche, 1996)

O grupo dos fauves, representado sobretudo por Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Albert Marquet e Raoul Dufy, se dispersou pelos litorais franceses (Le Havre ao norte, Collioure e La Ciotat ao sul) em busca do registro da modernidade em pequenas cidades. A bandeira francesa é o elemento presente em muitas das composições pictóricas, principalmente em Marquet e Dufy, artistas empenhados em representar o comemorativo 14 de Julho. Na esteira fauve, Godard realiza à sua maneira uma homenagem ao 14 de Julho, ele coloca nessa data o marco do reencontro de Ferdinand com Marianne e a fuga do casal em direção ao sul, uma trajetória que sinaliza inicialmente uma harmonia na relação entre os protagonistas. Godard associa o 14 de Julho com o feminino, como se a mulher fosse um alento a uma trajetória até então sem objetivos.

Reverbera em seu filme o sentimento fauve de consciência da integração do homem com a natureza como sendo uma condição de felicidade - quando Ferdinand decide por abandonar sua vida conjugal burguesa e a sociedade para viver integrado à beleza mediterrânea e à Marianne, empreendendo a mesma trajetória realizada pelos fauves no começo do século XX. No entanto, o contexto em que a poética do fauvismo surgiu foi o período de exaltação da vida moderna, ao passo que Godard coloca o tempo presente como imperativo na maneira de destruir as relações conjugais.

No plano das cores não existe o destaque de um grupo artístico em específico, Godard homenageia pintores e movimentos distintos. O cineasta aprendeu com a experiência da pintura moderna o valor simbólico da cor em exprimir qualidades antes não investigadas, mas recria, a partir dos seus pressupostos, os ditames do modernismo. O sistema godardiano estiliza os valores da arte moderna e a substitui por outras séries. A poética fauve é destituída paulatinamente da intensa alegria das cores e cede espaço para outros parâmetros apontados pela narrativa. A ida ao sul se revela fracassada, as cores perdem seu registro festivo para se tornarem, elas mesmas, um código ambíguo entre o otimismo e a negação. No emblemático final de *Pierrot le fou*, o suicídio de Ferdinand nas mesmas paisagens louvadas pelos fauves é registrado com a tônica das cores primárias, aquelas mesmas consagradas pela arte moderna como a tríade da criação do universo. Godard reapropria esse código moderno, mas permuta seu significado ao dotá-lo de uma simbologia destrutiva ao invés de criadora. O caleidoscópio de efeitos visuais transforma *Pierrot le fou* em um filme que nega suas séries e o torna livre para transmutar seu sistema cromático.

2.2. O caminho moderno da cor

O sistema de Godard retoma preceitos defendidos por Sergei Eisenstein. Os escritos do cineasta russo pressupõem que as cores devem aparecer no filme de acordo com códigos estabelecidos pela própria obra e não por significados absolutos, de caráter pré-determinado, como defendia Natalie Kalmus. 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. A herança eisensteiniana ressoa na maneira como *Pierrot le fou* gerencia pressupostos que são exteriores à pintura. A tríade das cores primárias felicita a arte moderna e o Pop, da mesma forma que o vermelho e o azul com o branco sugerem um debate com o nacional e com a tradição fauve. O filme desenvolve, de maneira autônoma à pintura, uma relação central entre o vermelho e o azul no modo de criar oposições de ordem sensitiva e sexual, pois cada cor gerencia na narrativa movimentos contrários.

Marianne, associada ao vermelho, desfila pelas paisagens litorâneas com vestidos que acompanham sua representação cromática, inclusive nos detalhes do figurino. A cor estabelece o alcance de identidade mesmo quando a figura feminina está ausente na ação. Quando Ferdinand invade o apartamento do traficante anão no intuito de resgatar Marianne, uma lenta panorâmica apresenta os objetos vermelhos que indicam a passagem da personagem feminina pelo local: um vestido, uma poltrona, uma almofada, a cúpula de um abajur, para terminar o movimento da câmera sobre o pescoço ensangüentado do traficante anão. O vermelho está condicionado ao filme como um código que representa Marianne e o caráter iminente de perigo na trajetória de Ferdinand ao seguir sua companheira. Placas vermelhas como “danger de mort”, o escrito “S.O.S” em vermelho e branco e os registros em vermelho nos diários de

Ferdinand sinalizam a ameaça que Marianne traz ao projeto de estabilidade que o casal procurou no sul da França. A cor vermelha reitera uma destacada associação entre o feminino e o perigo. Por outro lado, o azul é o atributo cromático da melancolia de Ferdinand/Pierrot. Mais contemplativo que enérgico, Ferdinand passa o tempo livre observando o mar e escrevendo em seu diário. A atitude resignada e distante da interação com o mundo faz com que o azul seja a cor representativa do masculino, em oposição imediata ao enérgico vermelho do feminino.

O efeito “caleidoscópico” na maneira de Godard pensar as cores perpassa ao menos duas perspectivas diferentes. Uma delas determina as personagens através de uma identidade cromática destacada, principalmente na representatividade dos figurinos em evidenciar as cores de cada protagonista: o vermelho para Marianne e o azul para Pierrot. Por outro lado, brinca com a liberdade do vermelho e do azul de permutar de figura ou de objetos, possibilitando a inserção de novos dispositivos de significado, embaralhando a associação entre cor e personagem.

O azul e o vermelho são elementos trocados quando há a unidade entre o casal. No início, quando Ferdinand abandona sua família e se estabelece no precário apartamento de Marianne, ambos vestem roupas azuis em tons próximos, ela um roupão e ele uma camiseta com o silk “Ferdinand”. Ao final, ambos morrem com as cores representativas do filme, as primárias e aquelas da bandeira da França. Marianne, ao ser baleada, está com uma blusa regata de listras brancas e azuis e uma saia vermelha, deitada sobre uma roupa de cama azul. O sangue artificial que escorre pelo seu rosto coroa cromaticamente seu caráter enérgico, associando mais uma vez o vermelho à morte e à traição femininas. Ferdinand, por sua vez, tinge sua face do azul que o representa e coloca ao redor do seu rosto uma patética coroa de dinamites nas cores vermelho e amarelo. Vermelho e azul se unem para representar a morte do casal ou a falência de um projeto de felicidade.

A perspectiva de conciliação de ambos aparece, ironicamente, quando o mar e o céu azuis da Riviera francesa estão postos para representar a eternidade. O azul da natureza adquire, nesse momento, uma presença de morte e de esperança, já que Ferdinand se suicida em frente a um desfiladeiro que culmina no mar e, em seguida, uma lenta panorâmica da explosão para o horizonte azul apresenta o poema de Rimbaud, indicando alguma perspectiva de conciliação entre Marianne e Ferdinand. Segundo Godard, o mar “c’était le sujet” e não representa a natureza romântica nem mesmo trágica. Ao contrário dos registros que veiculam a paisagem natural aos estados de ânimo do artista/personagem, o caminho de Godard perpassa pela simbologia condicionada racionalmente.

Godard se revela atento aos códigos de cor que ele mesmo modelou. A estilização da paisagem através do vermelho, azul e branco e a coroação cromática das personagens revelam que as cores proporcionam significados que dialogam com texto, seja para concordar com ele ou para criar intervalos. A disparidade sexual é uma questão anunciada pelo filme e a potência do vermelho e do azul seria uma maneira visual de confirmar a briga entre os pólos feminino e masculino. A novidade de *Pierrot le fou* foi abrir a possibilidade de investigação da cor em torno de um diagnóstico da França. A trajetória do casal Marianne e Ferdinand pelas paisagens francesas seria a ilustração do tempo presente. Nesse campo de batalha cromática, com base nas relações de oposição, as cores vibrantes e festivas utilizadas nos figurinos e nos cenários não traduzem uma relação de harmonia ou felicidade entre os protagonistas. O azul e o vermelho negam a experiência idílica como próximas da felicidade

conjugal. Ao se apropriar das cores nacionais, aquelas mesmas da poética fauve, Godard propõe a inexistência da possibilidade do amor nas “paisagens da alienação” (SONTAG, 1991) num mundo contemporâneo subsumido à ordem do capital.

3. Agnès Varda: cor, pintura e crítica feminista

A primeira aceitação da cor por Agnès Varda foi uma aposta em direção a um tratamento especial dos elementos visuais que partem inicialmente da pintura impressionista para a composição da paleta fílmica. *Le bonheur*, em suas estruturas visuais mais íntimas, como a cor, define uma assertiva complexa dentro da perspectiva feminista, em que o discurso visual pautado pelas cores desconstrói o discurso verbal. A narrativa em *Le bonheur* se desenvolve de maneira cadente, em virtude da composição das personagens, criados sob a lógica de uma aparente bondade de caráter e simplicidade estrutural; e pela composição visual bela, festiva, alegre, supostamente aleatória.

Varda constrói a substituição de uma mulher pela outra numa família feliz, mas que não foge aos esquemas instituídos pelo patriarcado. 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 desenvolve 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 os três conviverem harmonicamente. Thérèse aceita num primeiro momento, mas se suicida logo em seguida. Após a morte da esposa, François se une à Émilie, que passa a assumir as funções dentro de casa. A nova família Chevalier vive placidamente, tal como no início do filme.

A referência da cineasta ao impressionismo coloca a dimensão da pintura como mote visual e dramático do filme. A harmonia familiar está associada à vivência nos campos e nas festividades coletivas, sejam festas e bailes na cidade, piqueniques no campo, almoços sob árvores e a paisagem, leve, bela e serena, reina ao fundo:

Pensei nos impressionistas: em seus quadros, há uma vibração da luz e da cor que me parece corresponder exatamente a uma certa definição da felicidade. Aliás, os pintores desta época adaptaram sua técnica à sua temática e, assim, eles mostraram piqueniques, refeições sobre a relva, domingos que se aproximavam de uma noção de felicidade. Eu utilizei a cor, porque a felicidade não pode ser ilustrada em preto e branco. (Varda, citado em *Retrospectiva Agnès Varda*, 2006)

3.1. Do impressionismo ao cinema

Desde o início do filme, elementos visuais contribuem para atestar a “joie de vivre” de François. A iconografia impressionista *en plein air* está em destaque nas cenas de idílio aos finais de semana da família Chevalier. Nesses 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

por Monet, Pissaro, Sisley ou Renoir (De Nitto e Herman, 1975: 512). Lentas panorâmicas em planos gerais acompanham essa modalidade de convívio com o meio ambiente, nem totalmente natural nem totalmente urbano, e as cores se destacam na imagem por seu uso festivo.

O impressionismo celebrou a vivacidade das festividades e prazeres individuais e coletivos em lugares públicos, interiores ou paisagens, essas retratadas “sem tensão nem drama” (Schapiro, 2002: 100), em especial nas pinturas de Monet. Agnès Varda 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 as cidades situadas “(n)os arredores de Paris” (Clark, 2004) nas pinturas realizadas no final da década de 1860 até as décadas seguintes. A cineasta, consciente das referências que utiliza no seu filme, encontrou em Fontenay-aux-Roses, localizada, curiosamente, nos arredores de Paris, a sua correspondente cidade com características da figuração impressionista: nem campo, nem capital.

Varda evoca a tradição impressionista ao retomar as composições que situam o homem na paisagem. Existe uma associação imediata entre maternidade e natureza, pois Thérèse rima visualmente com os elementos da paisagem. 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. No plano das cores, Varda destaca uma premissa impressionista e a realoca no filme a partir dos elementos visualmente organizados:

O violeta é a sombra do laranja. É aqui uma sensação que leva à idéia da pintura. Os impressionistas descobriram que as sombras eram complementares, que um amarelo-limão tinha uma sombra azulada e o laranja uma sombra violeta. Em *Le bonheur*, o ouro (a cor ouro, não o ouro símbolo) chama o violeta, pois não há uma cor sem sombra. E também porque o violeta é uma cor que adoro, uma cor que carrego, que me diz aos olhos (Varda, 1965)

As alusões ao impressionismo estão no plano da paisagem e da cor. 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 convenção utilizada pelos impressionistas foi de que um objeto amarelo (cor primária) induz o aparecimento de tons de violeta (complementar). Um objeto vermelho (cor primária) induz o aparecimento de tons de verde (complementar) e assim por diante. Varda, décadas depois, reconsidera as influências do impressionismo no modo da composição visual do filme através do recurso cor-primária e cor complementar. O amarelo (ou dourado, mais as variantes de cores quentes derivadas do amarelo) seria representativo de Thérèse, a mulher solar, associada à natureza e ao ouro. A complementar do amarelo seria o violeta, a cor representativa de Émilie, personagem complementar e sombra de Thérèse na trajetória familiar instituída por François.

O debate posto pela cineasta está em dimensionar a cor e a paisagem impressionistas nas estruturas mais íntimas da narrativa. A cor 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. A cor é um elemento objetivo e subjetivo e sua percepção na obra cinematográfica depende de quem a emprega (o cineasta) e de quem a vê

(pesquisador/espectador). Os mecanismos conscientes utilizados pela cineasta estão, de início, em 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 com uma visão clichê de felicidade e harmonia familiares.

3.2. Cor e crítica feminista

É possível dentro da poética moderna a leitura não literal entre cor e felicidade. *Le bonheur* articula um imbricado jogo entre ponto de vista masculino e defesa do feminino através da cor. Em entrevista concedida décadas depois do lançamento do filme, Varda apresenta *Le bonheur* como um filme feminista e justifica os mecanismos visuais pelos quais optou:

Um homem ama sua esposa loira e se apaixona por uma outra mulher loira; a primeira desaparece e a segunda substitui a função e faz as mesmas coisas: ela ama, ela rega (a planta), ela apaga (a luz). É o clichê da felicidade (...) A sociedade tem necessidade de famílias que funcionam. Cada um de nós é único e insubstituível – único como pessoa, uma personalidade – e substituível na sociedade como função social (Varda, 1993)

Flittermen-Lewis (1996) destacou que Agnès Varda articula os mais complexos 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. Como afirmou Maire-Claire Ropars-Wuilleumier (1965), o filme equivaleria a um melodrama banal se não fosse pelo extensivo uso da cor. Dessa forma, a imagem adquire o mesmo estatuto da dramaturgia, existe um arranjo entre construção das personagens e código visual. Flitterman-Lewis alia o cinema e a pintura aos horizontes pós-estruturalistas:

Em *Le bonheur* a cor é usada não muito para valorizar o realismo do filme como para chamar a atenção de si mesma como material ou um elemento dramático (...) Varda não estava empenhada numa espécie de simbolismo da cor que poderia equiparar felicidade, por exemplo, ao amarelo. Antes disso, ela estava buscando esboçar parâmetros de um sistema das cores que poderiam interagir com outras estruturas de significado no texto fílmico para proporcionar um comentário sociocultural sobre o material emocional do enredo (Flitterman-Lewis, 1996)

As cores operam a partir de conceitos herdados do impressionismo para esboçar uma dicotomia entre o amarelo/dourado (Thérèse) e o violeta (Émilie). Johnson (1966) afirma que a partir do suicídio de Thérèse, quando ela descobre o adultério do marido, as cores mudam de registro simbólico, tornam-se irônicas, apesar de permanecerem as mesmas ao longo das cenas. O filme conduz serenamente a substituição de uma mulher pela outra de acordo com a visão masculina, centrada no ponto de vista do protagonista François, que seria o registro de felicidade dentro da lógica patriarcal: uma mulher renuncia sua própria vida em prol da felicidade de seu marido. 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 ao perigo de se viver a felicidade do tempo presente (Johnson, 1966).

Thérèse, a mulher solar, de cores quentes e de paleta mais diversificada por estar associada aos motivos orgânicos, a uma “planta vivaz”⁶⁷, à floresta, às flores, aos planos longos e lentas panorâmicas (Neupert, 2009), representa o reino da doçura. Émilie, a amante registrada em cores que tendem à escala dos tons frios (do azul ao violeta, a cor favorita de Varda), seria o veneno, o “animal selvagem”⁶⁸, 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 é mais gélida se comparada ao de Thérèse. No entanto, socialmente ambas desempenham a mesma função. Para François, que aceita a substituição de Thérèse por Émilie, o que valida sua relação com a segunda mulher é a adequação dessa aos trabalhos domésticos e às funções que desempenha na família.

Existe uma equivalência de tons entre as personagens. Na cena de abertura, François está associado à Thérèse a partir das cores quentes. A figura masculina se engendra no campo das cores frias quando conhece Émilie. A paleta masculina é aquela que se apresenta como a menos precisa, ou melhor, como a mais cambiante, pois suas cores estão vinculadas às mulheres. Quando François entra nos telégrafos pela segunda vez, há o predomínio do azul, Émile de uniforme desta cor e ele igualmente. Varda articula Thérèse de maneira destacada nesse 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 consideradas comuns para uma mulher, Thérèse acompanha a paleta fria ou rebaixada do lar, representada pela cor azul da parede.

Varda questiona o que seria socialmente uma “especificidade feminina”, por isso coloca as personagens a partir de comportamentos que o espectador consideraria como artificiais. Nesse jogo, as cores estabelecem uma defesa das figuras femininas, mesmo que essas não determinem o ponto de vista do filme. Apesar de Thérèse não ter uma paleta específica, ela é a personagem que possui as cores mais vibrantes. Ao passo que a amante Émilie é vista através de tons mais gélidos e discretos, em figurinos de linhas retas e 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 roxo. Seu cabelo loiro se uniformiza com a luz do sol e com os campos de trigo, onde ela e o marido passam os domingos com os filhos. Émilie, apesar da sua postura recôndita e doce, obedece às padronagens mais gélidas, inclusive a cor de seu cabelo, e o filme se encerra com ela e sua nova família no campo dominado pela paisagem outonal, estação do ano em que a natureza se encontra em estado de senescência.

O violeta é uma cor que perpassa a narrativa, não é uma identidade exclusiva de Émilie, da mesma maneira que o azul 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

⁶⁷ Maneira como François define sua esposa à Émilie.

⁶⁸ Maneira como François distingue Émilie de Thérèse.

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 cor. Não existe uma paleta específica para ele, François não é mostrado a partir de gamas de um matiz específico e detém as cores mais desinteressantes visualmente, como verde acinzentado, gamas de marrom, azuis e amarelos rebaixados. Nessa reação cromofílica de Varda, a cineasta atesta sua predileção pelo gosto moderno de composição cromática. No plano da pintura, a defesa da cor saturada, reluzente, festiva, destacada era uma espécie de irrupção criativa. Ao recolocar esse debate no âmbito do cinema, a paleta de François, rebaixada e marrom, está associada mais às convenções da arte acadêmica, institucionalizada, ou seja, anticriativa por excelência.

Na cena final, que encerra o ciclo instituído pela narrativa, as cores outonais partem da paisagem para os figurinos das personagens. Esse 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 como um todo, 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 de como as relações conjugais burguesas patriarcais, por mais felizes que elas possam aparentar, são, no fundo, destrutivas, senescentes. Varda nos convida a aceitar o bom caráter de François ao se deparar com o problema do adultério, porém, no plano das cores, a narrativa procura atender às demandas que a crítica feminista colocou sobre o filme. Se a felicidade é colocada do ponto de vista masculino, as cores, ao contrário, fazem um elogio às figuras femininas, as cromaticamente mais evidentes.

4. Conclusão

Jean-Luc Godard e Agnès Varda, cineastas focados nesse artigo, exaltam a cor dentro do moderno cinema francês. *Pierrot le fou* e *Le bonheur* mobilizam recursos diversos à pintura de modo a colocar a cor como projeto fílmico. O cabedal godardiano de referências parte da arte moderna, enquanto Varda faz digressões sobre o impressionismo francês. O que une duas propostas cinematográficas distintas é a possibilidade de construção visual que se inicia na pintura, mas adquire uma independência em relação a ela para discutir temas de ordem social e não apenas plástico.

Ambos são cineastas comprometidos em registrar o tempo presente. Suas cinematografias, apesar de díspares, versam sobre a França contemporânea e utilizam recursos visuais, dentre eles a cor, para propor uma interpretação sobre o país no ano de 1965. *Le bonheur* e *Pierrot le fou* concentram uma proposta sobre as relações conjugais burguesas decadentes. Os diagnósticos de cada cineasta parecem muito opostos quando colocados em comparação. Varda, através do registro impressionista *en plein air*, parte da assertiva de que a estrutura patriarcal persiste mesmo numa família onde reina um suposto sentimento de felicidade, como na nuclear família Chevalier. A cineasta parte para a defesa das mulheres através da potência das cores, ao mesmo tempo em que problematiza as representações dominantes sobre o feminino.

Godard, por outro lado, responsabiliza a mulher pela falência do projeto masculino de felicidade. O cineasta foca a disparidade sexual através de pólos de composição cromática, o vermelho e o azul. Ao por em destaque as cores nacionais, Godard está interessado em fazer um filme sobre a França contemporânea e, para tanto, a luta entre o masculino e o feminino representa a impossibilidade de união conjugal num país dominado pelas regras do dinheiro e do consumo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Peinture et cinéma* (1992): Paris, MAE.
- Retrospectiva Agnès Varda* (2006): Rio de Janeiro, Banco do Brasil.
- BATCHELOR, David (2007): *Cromofobia*. São Paulo, Senac.
- BEAUREGARD, Raphaëlle Costa de (ed.) (2009): *Cinéma et couleur*. Paris, Michel Houdiard.
- CLARK, T. J (2004): *Pintura da vida moderna*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DECOCK, Jean; VARDA, Agnès (1993): “Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes*”, en *The French Review* v.66 (6), pp. 947-958.
- DE NITTO, Dennis, y HERMAN, William (1975): “Le bonheur”, en *Film and the critical eye*. Nova York, Macmillan Publishing Co., pp. 508-512.
- EISENSTEIN, Sergei (2002): “Cor e significado”, en *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 77-103.
- EVERETT, Wendy (ed.) (2007): *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna, Peter Lang.
- FIESCHI, Jean-André, OLLIER, Claude, y VARDA, Agnès (1965): “La grace laïque”, en *Cahiers du Cinéma* n.165, pp. 42-51.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1996): *To desire differently: feminism and the French cinema*. Nova York, Columbia University Press.
- HIGGINS, Scott (2002): *Harnessing, the Technicolor rainbow*. Austin, University of Texas Press.
- JOHNSON, William (1966): “Coming to terms with color”, en *Film Quarterly* v. 20 (1) pp. 2-22.
- MISEK, Richard (2010): *Chromatic cinema*. Londres, Wiley-Blackwell.
- NEUPERT, Richard (2009): “La couleur et le style visuel dans *Le bonheur*”, en FIANTE, Antony, et al (eds.): *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Rennes, PUR, pp. 79-87.
- PRICE, Brian, y VACCHE, Angela Dalle (eds.) (2006): *Color*. Nova York, Routledge.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1965): “Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain” en *Études Cinématographiques* n.21, pp. 51-63.
- SCHAPIRO, Meyer (2002): *Impressionismo*. São Paulo: Cosac Naify.
- STREET, Sarah (ed.) (2010): “The colour dossier”, en *Screen* v.51 (4), pp. 379-409.

VACCHE, Angela Dalle (1996): *Cinema and painting*. Austin, University of Texas Press.