

PIERROT LE FOU OU CAMINHO MODERNO DA COR NO CINEMA

Laura CARVALHO²³

RESUMO

O artigo pretende analisar o filme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard através das relações criadas entre cor e narrativa. A partir dessa premissa, é possível reconhecer que as cores no cinema são capazes de estabelecer diálogos não assumidos no plano do roteiro, abrindo a análise fílmica para questões ainda não investigadas ou pouco sugeridas.

PALAVRAS-CHAVE: cor no cinema, cinema e pintura, Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, estética fílmica.

ABSTRACT

This article aims analyse the film *Pierrot le fou* (1965) by Jean-Luc Godard through relations created between color and narrative. Under this assumption, it is possible recognized that colors in film are capable to establish dialogues not accepted in the screenplay field, and it opens the filmic analysis for questions that have not been investigated or suggested.

KEY WORDS: color and film, cinema and painting, Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, filmic aesthetic.

1. Introdução

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 de cenários e não de pintor, para fazer uma alusão direta aos musicais americanos dos anos 50 em *Les parapluies de*

²³ Laura Carvalho é mestranda pelo Programa de Pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa estabelece um paralelo entre cor, cinema e artes visuais, com foco especial na arte moderna e contemporânea. Email: laura.carvalho.h@gmail.com.

Cherbourg. Eric Rohmer ficou restrito aos parâmetros realistas de composição cromática, com uma paleta próxima dos tons naturais (MISEK, 2010). Agnès Varda deu boas-vindas à cor em *Le bonheur*, mas abandonou-a como esfera simbólica nos filmes posteriores. Godard foi o cineasta que recebeu positivamente a cor no contexto da Nouvelle Vague, deu a ela um caráter prioritário no modo de conceber a visualidade fílmica através de diálogos que perpassam a história da arte e do cinema. 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 relações de significados mais subentendidos que explícitos.

Pierrot le fou (1965), obra-síntese, se situa na sua filmografia 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 o caráter de síntese do filme, em que as obras anteriores são postas como mediadoras estéticas para o que veio a seguir²⁴. Filmes como *Le petit soldat* (1963), *Vivre sa vie* (1962), *Une femme est une femme* (1961), *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” (1989, p.111).

A patética trajetória de Ferdinand Griffon/Pierrot, ou a “sua decida ao inferno”, é conduzida de maneira bem humorada e irônica, para isso, Godard se utiliza de diálogos com uma ampla referência às artes visuais e ao status da imagem na sociedade dos anos 60, 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 refletir sobre o estatuto do cinema enquanto arte e indústria.

²⁴ A divulgação do filme foi feita a partir do destaque dos filmes anteriores de Godard: “*Pierrot le fou* c’est: un petit soldat 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 pour ne pas se retrouver à bout de souffle”. Citado em CERISUELO, 1989, p.111.

Das muitas referências que *Pierrot* faz aos mais variados cabedais da cultura, o cineasta passa livremente de Velázquez à iconografia Pop, de Matisse aos quadrinhos Les Pies Nickelés. O cinema de Godard afirma, assim, que qualquer material é assimilável cinematograficamente (SONTAG, 1990): as cores, menções a Rimbaud e Joyce, elementos da sociedade de consumo, a arte canonizada pelos museus ou ainda as reproduções baratas dos mesmos quadros, pôsteres de cinema e cartazes publicitários. 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 americanos, postos de gasolina, camisetas, jukeboxes, pinball, neons, cartazes, reproduções de quadros, o cinema industrial norte-americano (VACCHE, 1996).

O diálogo proposto por Godard em *Pierrot le fou* é intertextual, a variedade de referências que ele suscita – literárias, iconográficas, metalingüísticas, sociais e de outras naturezas – indicam a constelação de questões problematizadas pelo filme. No campo preciso da cor, desafio desse capítulo, Godard representa a paisagem da França contemporânea através do meticuloso e sistemático uso de uma paleta restrita e imóvel, uma imagem plenamente estilizada que serve ao seu reconhecimento pessoal e criativo “do espaço moderno em transformação” (NEUPERT, 2002, p.235). A cor, em sua aparente singeleza de construção simbólica ou enganosamente alegre, media interlocuções com os referidos elementos visuais ou com outros concordantes fílmicos, tais como o roteiro, a fotografia, a montagem, a direção de arte, o figurino. Mapear, decupar e investigar os diálogos desenvolvidos pela cor representam, por si só, uma tarefa extensiva.

Dos muitos estudos que mencionam Godard, a análise da cor 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” (*Carmen*, *Je vous salue Marie* e *Passion*). As reproduções de quadros de Picasso, Matisse e Renoir apresentadas nos cenários de *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” (1988, p.85). Num alcance mais profundo, o retrato iconográfico expõe a subjetividade em crise: na “era dos homens duplos”²⁵, a pintura assume

²⁵ Frase dita por Ferdinand no começo do filme.

o lugar da personagem (VACCHE, 1996). 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.

O trabalho de Godard sobre as cores escapa, assim, aos domínios da pintura. 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*. Godard entende que a cor é um elemento visual que se impõe ao texto, cria disrupções e concordâncias com os dados fornecidos pela narrativa. A pintura, portanto, e não desmerecendo-a de antemão, seria um dos prognósticos estéticos nos quais a cor está inserida. *A cor parte da pintura, mas adquire uma autonomia fílmica*. A irreverente síntese que o cineasta estabelece está a serviço de registrar o contemporâneo na França de 1965.

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*, confusa e dispersa em sua coerência estrutural, revela-se assim como numa paralimpse, em que objetos, cores, formas, volumes, personagens e paisagens se sucedem uns aos outros, revelados em camadas de leituras. O filme é o desvendar paulatino desses códigos visuais, ora um suplanta o outro, mas em conjunto privilegiam o ponto central do filme: a disparidade entre masculino e feminino, entre Ferdinand e Marianne, nas paisagens da França idílica. O cineasta cria, assim, um heteróclito inventário das formas de expressão visual utilizadas pela sociedade dos anos 60, com a finalidade de imprimir seu diagnóstico sobre a decrépita trajetória “do último casal romântico”.

2. O caminho moderno da cor

O cinema moderno veio numa ampla e complexa batalha em defesa da liberdade de criação da paleta fílmica, subvertendo as já estabelecidas normas defendidas pela estética do Technicolor. A liberdade de composição é um salto qualitativo dentro do cinema moderno, um elogio aos novos imperativos formais e estéticos que coloca a cor distante de um “paradigma genérico” (MISEK, 2010, p.53). Nesse contexto, Godard é, indubitavelmente, o cineasta que determinou de maneira profunda e radical a aceitação da cor na Nouvelle Vague. O realizador responde 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 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 absoluta nas cores saturadas e estilizadas, que sinalizam um uso gráfico, e colocam em evidência a ruptura com um preceito amplamente defendido pelo sistema Technicolor: *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-pigmento²⁶ (azul, amarelo e vermelho) e o outro das cores da bandeira francesa (azul, branco e vermelho). O primeiro grupo se aproxima das cores privilegiadas por um amplo grupo de pintores do século XX, de Paul Klee a Ellsworth Kelly, de Piet Mondrian a Jasper Johns; ao passo que o segundo “tem uma inescapável conotação cultural”, por abarcar as cores das bandeiras francesa, americana e inglesa (BRANIGAN, 2006, p.173)²⁷. Edward Branigan investigou o sistema cromático godardiano e apontou algumas conclusões. Para ele, em ambos os padrões 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 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* atesta essa tensão estabelecida entre os matizes, em especial o azul e o vermelho, com a finalidade (plástica) de colocar a cor como mediadora entre narrativa e estética fílmicas.

O filme sinaliza uma guinada conceitual na carreira de Godard quando comparado às obras anteriores. *Pierrot* dialoga principalmente com o segundo grupo de cores, mas não exclui a utilização do primeiro. O cineasta cria uma paleta sistemática de acordo com a experiência adquirida com as obras anteriores, *Une femme est une femme* e *Le mépris*, e complexifica o uso simbólico da cor ao aliar, na mesma perspectiva, um debate sobre a história do cinema, da arte e da identidade visual no século XX. *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

²⁶ 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.

²⁷ 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*”, integrante do livro organizado por Brian Price e Angela Dalle Vacche, *Color* (p.170-182). Ver bibliografia.

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.

Pierrot le fou, terceiro filme em cores na cinematografia godardiana, seria uma obra com caráter de síntese. A paleta fílmica aglutina questões pontuadas nas obras anteriores, como a disparidade entre os sexos e a presença da cultura visual contemporânea (e de consumo). Godard, ao contrário dos filmes mencionados, 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. *Pierrot* resulta de uma complexa fusão entre eventualidade e pretensão, espontaneidade e premeditação. Alain Bergala (2002) narra os bastidores do filme e descreve a ambivalência do caráter das filmagens, em que uma equipe múltipla cuidava dos cenários e “esse sentimento de liberdade se desenvolveu a partir de uma filmagem rigorosamente planejada, até no detalhe dos figurinos” (BERGALA, p.259). Segundo o cineasta, o filme é uma espécie de “*happening* controlado e dominado” (GODARD, 1999, p.265), onde 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” (VACCHE, 1996, p.119), o que atesta as diferentes referências visuais suscitadas, como comprova o comentário irônico do cineasta:

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. As flores, as vestimentas, os cartazes, os carros. Sim, como os pintores dispunham os objetos ou cobriam seu modelo de uma maneira ou de outra, *escolhendo*. 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*, p.189, destaques meus)²⁸.

No sistema 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, uniformes e iluminadas, ou “francas”, como denominou Godard. No período do cinema clássico, havia uma espécie de lei que enfatizava as relações emocionais da cor com as personagens. A Nouvelle Vague respondeu aos códigos do cinema clássico ao destacar a cor

²⁸ Trecho original em francês : “Je n’ai pas des idées à priori sur les couleurs. Mais à l’époque j’aimais les couleurs assez franches et j’aimais insister là-dessus. Je n’ai pas changé les couleurs. J’ai seulement rassemblé certaines couleurs dans l’image, comme les peintres faisaient des natures mortes. Des fleurs, des vêtements, des affiches, des voitures. Oui, comme les peintres disposaient des objets ou habillaient leur modèle d’une façon ou d’une autre, en choisissant. Cette insistance sur les couleurs franches me vient de ma jeunesse. J’étais très sensible à l’Impressionisme, au Fauvisme, à certains symbolistes allemands”.

da diegese e Godard, o grande contraventor, determinou nas cores uma marca autoral, de identidade supratextual. 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)”.

O debate com a pintura em *Pierrot le fou* ocorre de maneira mais subterrânea que literal. As cores escolhidas por Godard não condicionam a obra a ser a transposição imediata da paleta de algum artista ou movimento; o cineasta retém a mesma atitude dos modernos, coloca a cor em evidência, mas para estabelecer com ela parâmetros diversos na narrativa, seja para confirmar pressupostos dados anteriormente pelo filme, seja para embaralhá-los. 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, transmuda-se para colocar em debate as possibilidades de construção visual do cinema. O cineasta utiliza padrões de composição que são ao mesmo tempo rigorosos ou arbitrários e injustificados, como se as cores pudessem adquirir uma autonomia discursiva.

3. Vermelho, azul e a disparidade sexual

O filme se confirma no plano da narrativa como sendo a incompatibilidade entre o masculino e o feminino, entre Ferdinand e Marianne, o azul e o vermelho. Para tanto, 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: Marianne e seus vestidos em vermelho e Ferdinand com suas roupas azuis. Embora Godard (1992) tenha negado a associação entre cor e significado (“pas du sang, du rouge”), o vermelho remete à Marianne, representada no filme a partir do ponto de vista masculino, e diversos momentos do filme confirmam a associação da cor à personagem. Quando Ferdinand atende aos pedidos de socorro de Marianne enquanto ela se encontra refém do traficante anão, objetos vermelhos dispostos pela sala presentificam 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 pescoço do traficante anão. Outros objetos tornam-se representativos na tríade associativa Marianne-perigo-morte: a placa “danger de mort” anuncia o risco de Ferdinand quando esse deixa Marianne encontrar-se com o traficante anão, a inscrição “S.O.S” num muro de Toulon retifica o desespero de Ferdinand ao ser abandonado por sua parceira.

Godard faz referências aos filmes paradigmáticos na sua formação, como *Monika e o desejo* (1953) de Ingmar Bergman, e estabelece uma mediação com o cinema *noir* no modo de caracterização da personagem feminina. Assumindo o ponto de vista masculino, isto é, de Ferdinand, a figura de Marianne se delinea como perigosa, não confiável, traiçoeira, dado prescrito desde seu primeiro longa-metragem, *Acossado* (1960), e que acompanha o modo de representação de Ida Lupino em *They drive by night* (1940) de Raoul Walsh - um dos filmes mencionados em *Pierrot*. Como reitera Annie Goldmann (1972), as mulheres em Godard, em especial Patricia (de *Acossado*) e Marianne, são as figuras adaptadas ao mundo e à lógica capitalista; frívolas, utilizam seus potenciais de sedução para conquistar desejos de ordem pragmática, como a ascensão social e financeira, nem que para isso precisem trair seus companheiros. Marianne, traficante de armas e envolvida no conflito da Argélia, roubando os dólares da gangue do traficante anão, confirma a premissa associativa entre mulher, vermelho, perigo e morte.

As menções aos quadros de Renoir e Picasso reiteram a mobilidade com que Marianne se apresenta ao longo do filme. Jean-Louis Leutrat (1988), em sua análise minuciosa sobre *Pierrot le fou*, argumenta que os quadros, vistos como objetos integrantes do *décor*, fazem uma equivalência de personalidade entre as figuras: Marianne, sua docilidade e amabilidade encantadoras de início estão traduzidas na obra que Renoir fez em 1888, *La petite fille à la gerbe*. 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 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.

O azul, cor de Pierrot/Ferdinand, media a oposição com o vermelho. Considerado fria e cuja configuração cultural aponta para estados de introspecção ou para os ânimos melancólicos, o azul no filme afirma o traço de personalidade do protagonista. Por outro lado

o vermelho, expansivo, representa a ação, pois é Marianne quem desencadeia os acontecimentos da narrativa. Ferdinand, na rabeira das vontades femininas, segue sua companheira e o espectador vê a trajetória em abismo do casal pelo sul da França. Esta cor acompanha Ferdinand em objetos e elementos que escapam dos limites do figurino, e que, em sua totalidade, tem uma importância visual da mesma ordem que as roupas, tal como a imponente paisagem da natureza.

Cor e gênero é uma relação qualitativa possível para avaliar o padrão visual que Godard estabeleceu sobre a identidade cromática do filme. Para Sontag (1990), *Pierrot* se confirma como a briga entre os pólos vermelho e azul. A discussão sobre o masculino e o feminino, porém, não está problematizada em *Pierrot le fou*, filmes como *Une femme mariée* (1964) e *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) discutem sobre as formas de representação do feminino e questionam o espaço da mulher na sociedade contemporânea. Alheio a esse debate, Godard em *Pierrot* dialoga com a tradição cinematográfica do *noir* e media uma interação identitária da cor com os sexos, sendo que os significados dos matizes aparecem, no primeiro momento do filme, construídos através de significados culturalmente codificados: o azul/introspecção/melancolia, vermelho/ação/violência.

4. A modernidade do projeto godardiano

O efeito “caleidoscópico” (VACCHE, 1996) na maneira de Godard utilizar as cores permite-as transformar seus valores simbólicos, inclusive assumir seus conteúdos culturais já codificados, para depois transformá-los a partir de outra ordem estética e valorativa. 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 instaurou²⁹.

A gradual ascensão da cor na obra de Godard acompanha as conquistas assinaladas pelo cinema moderno, em especial na Nouvelle Vague e na obra de Michelangelo Antonioni. Godard reconhece que o trabalho sobre as cores em *Deserto rosso* (1964) foi um ponto de virada no cinema dos anos 60, para ele, as cores já estavam lá, diante da câmera, na imagem. Antonioni usa materialmente a cor, ela faz parte da paisagem industrial de Ravenna, norte da Itália, na arquitetura fabril da cidade. Objetos cenográficos e aqueles que compõem a estrutura

²⁹ Questionamentos sobre a permutação de significados da cor já estavam presentes no conhecido ensaio de Sergei Eisenstein. Ver S. Eisenstein, “Cor e significado” in *O sentido do filme*, 1940, p. 77-103.

da fábrica e das casas, como tubulações, paredes, corrimãos, torres de eletricidade, etc, são privilegiados visualmente pela cor. Nesse caso, Antonioni optou por um uso físico da cor, ou seja, ela existe solidamente, em objetos precisos e não apenas através de efeitos de luz, como comumente a cor é associada ao cinema. Amplamente investigado desse ponto de vista, *Deserto rosso* condiciona o feminino ao universo da sensibilidade (visual), visto que a protagonista Giuliana é a única personagem capaz de reconhecer as cores presentes no mundo e essas interferem em seu comportamento psíquico (MATOS, 2007). Os homens, representantes da técnica, vivem alheios às qualidades da paisagem fabril, pois estão imersos no universo da racionalidade, adaptados ao tempo presente. Assim, Antonioni estabelece uma dicotomia entre feminino e masculino, entre sensibilidade e racionalidade, mal estar e harmonia, passado e presente histórico, entre cor e arquitetura (VACCHE, 1996).

Embora visualmente distintos, *Deserto rosso* e *Pierrot le fou* anunciam caminhos para a cor dentro do cinema moderno. O trabalho de Godard revela-se menos austero, inclusive ao optar por uma paleta de cores vibrante, iluminada e, por vezes, em alguns momentos, mais propensa a expor o material fílmico do que propensa a revelar significados estritos da cor na imagem. Raoul Coutard, parceiro de Godard nos anos 60, propõe uma fotografia sem valor dramático, uma luz homogênea e branca sobre as locações, a ponto de ressaltar sem hierarquias as cores presentes no espaço. Em outros momentos, os efeitos de luz se irrompem, como quando simulações brincalhonas dos postes estão refletidas sobre o parabrisas do carro de Ferdinand. Ao contrário dos efeitos luminosos da cena da festa, as cores dos postes não condicionam o matiz (vermelho, azul, amarelo e verde, as mesmas cores presentes na cena da festa) a adquirir valor simbólico ou dramático, o efeito irreverente de Godard/Coutard, como alega o diretor, está a serviço de recriar uma sensação calcada na experiência com a realidade:

Quando andamos por Paris à noite, o que vemos? Os semáforos vermelhos, verdes, amarelos. Eu quis mostrar esses elementos, mas sem forçadamente colocá-los como são na realidade. De preferência como eles ficam na memória: manchas vermelhas, verdes, raios amarelos que passam. Quis refabricar uma sensação a partir dos elementos que a compõem (GODARD, *Godard par Godard*, p. 280)³⁰.

³⁰ Trecho original em francês : “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 éléments qui la composent”.

No mundo ultracolorido criado pelo cineasta, as personagens interagem com a paisagem sem, no entanto, identificar seus valores cromáticos. Godard, ao confundir as qualidades do ver e do visível, embaralha as noções entre sensibilidade visual objetiva e subjetiva, questiona o estatuto do próprio olhar sobre as cores. Ao colocar no mesmo plano de importância elementos coloridos, paisagem e atores, o cineasta transfere a percepção sobre o fenômeno cromático no nível do espectador e não da personagem. Essa também é a distinção que o cineasta retém em relação a Antonioni. Ambos realizadores colocam o masculino e o feminino em oposições diretas, Godard, porém, reconhece que nem um pólo nem o outro são capazes de perceber a intensidade das cores que os cercam, existe um intervalo entre cor e personagem (BRANIGAN, 2006), um estado de alienação sobre a paisagem contemporânea recriada pelo cineasta.

As cores primárias, um grupo coeso na obra de Godard, expressam a sensibilidade visual do cineasta frente às manifestações cromáticas presentes na cultura dos anos 60, seja ela na esfera das artes, seja no universo da publicidade e do design gráfico. 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 (GAGE, 2012), em crise há décadas. Embora Godard remeta ao Pop quando as utiliza, pois é a paleta presente nas serigrafias de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, dentre outras obras, o azul, amarelo e vermelho se aproximam, em mesma medida, de um diálogo com a publicidade, também explicitada pelos artistas Pop; os anos 60 foram aqueles que marcaram a presença extensiva da cor na propaganda e no design (MISEK, 2010). As cores primárias aludem à contemporaneidade do filme, à atenção do cineasta pelas formas de expressão visual que circundam a década de 60, em especial numa França em crise, desmoralizada na Guerra da Argélia, e cujos olhos estão focados nas relações de consumo e no crescimento econômico.

5. Cor e palavra

Palavra e cor são ilustrativas na maneira como Godard cria recursos visuais para estabelecer a distância entre o azul e o vermelho, Ferdinand e Marianne. A escrita, inserida de forma pontual e estética propõe uma mediação entre cor, personagem e narrativa, e agrega significados outros aos matizes. A escrita torna-se um elemento visual com a cor, de ordem gráfica, disposta a dialogar com a visão proposta pelo filme. Neons coloridos, com as palavras

“Cinéma” e “Riviera”, ou a inscrição “Oasis” em cores primárias, aparecem através da fragmentação silábica e retificam a importância da escrita no filme. A separação da cor acompanha o caráter da visão, de 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. 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 (o oásis) encontrado pelo casal na ilha de Porquerolles, na Riviera francesa, onde começa o descaminho de Ferdinand. 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”³¹. “Oasis” e “Riviera” são palavras que negam a experiência idílica como próximas da felicidade conjugal, cor e palavra são recursos que contradizem a perspectiva instaurada pela narrativa.

Os diários, filmados em planos próximos onde vemos apenas a caneta escrevendo, aparecem com mais frequência a partir da segunda metade do filme, na medida em que Pierrot se sente cada vez mais inseguro na relação conjugal em que ele se encontra. A atitude recôndita do protagonista se esboça na mediação da escrita; 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. Os escritos em cores do diário dialogam com o tratamento narrativo do filme, cindido por capítulos de ordem desconexa. A confusão emocional do protagonista reverbera, além das alterações das cores do diário, numa numeração não linear: o capítulo oito se repete duas vezes, primeiramente nomeado como “Uma temporada no inferno”, na sequência, o capítulo sete registra “Um poeta chamado revólver”.

A relação conciliatória entre ambos aparece ao final do filme ao agregar uma série de elementos que apontam para a união do casal. Os escritos do diário, desta vez precisamente filmados sob o papel vermelho e azul, anunciam a morte de Marianne e Ferdinand, no espaço da Riviera, o oásis não encontrado. Ambos falecem com as cores representativas do filme, ela com o sangue artificial que escorre pela testa, ele com a face pintada toscamente de azul. Vermelho e azul se unem para representar a morte, esta que foi a única companheira de

³¹ Frase dita por Marianne.

Ferdinand. Seu patético suicídio 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.

6. Conclusão

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 família e da sociedade de consumo em busca de uma vida integrada à natureza. A ilha de Porquerolles, 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 é o sujeito (GODARD, 1992), ele 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” (Godard citado em BERGALA, 2002, p.223/224). O caminho escolhido por Godard cria o contraste entre ambiente natural e artificial, o local de intervenção através das cores, 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. As cores nacionais, metodicamente empregadas, que ora condicionam o filme a ser a confirmação da oposição entre os sexos, ora estabelecem uma marcar supratextual de Godard, são na verdade, a investigação profunda do cineasta sobre o que se tornou a França dos anos 60.

Os mecanismos visuais aos quais ele 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, e minuciosa e

amplamente empregadas em todas as cenas³². A trajetória de Ferdinand coincide com os festejos nacionais do 14 de julho, os fogos estouram no céu na medida em que o protagonista se desvencilha das instituições socialmente aceitas e que o prendem à vida familiar e ao consumo.

Apesar de Godard responsabilizar a figura feminina pelas desventuras de Ferdinand, o diagnóstico do cineasta sobre a trajetória de falência da felicidade conjugal ultrapassa a culpabilização de Marianne. A cor, por mais diversamente que ela seja empregada no filme e por mais intervalos de significados que ela possa gerar ao longo da narrativa, estabelece uma crítica (plástica/política) sobre a 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. As aberrações geradas pela sociedade de consumo invadem a narrativa, mas desde o início da trajetória de Marianne e Ferdinand estavam anunciadas; os símbolos da sociedade de consumo, os mesmos da iconografia Pop, margeiam as paisagens percorridas pelo casal. Os postos de gasolina e os carros importados, ícones visualmente mais plácidos quando comparadas às outras aberrações da sociedade de consumo: o traficante anão e seus gangsteres, a ex-princesa do Líbano e seu visual esdrúxulo. Ao se apropriar das cores nacionais, Godard propõe a inexistência da possibilidade do amor nos “cenários da alienação” (SONTAG, 1990, p.175), num mundo contemporâneo subsumido à ordem do dinheiro.

³² 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.

REFERÊNCIAS

BERGALA, Alain. *Nadie como Godard*. Madrid: Albatroz, 2002.

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

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

GODARD, Jean-Luc. “Les annés Karina” in *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, v.01, 1998, p. 205-299.

_____ ; JAUBERT, Alain. “Jean-Luc Godard, entretien réalisé par Alain Jaubert” in *Peinture et cinéma*. Paris: MAE, 1992, p.188-193.

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

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

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

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

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

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

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

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