

## **SOB O DOMÍNIO DA COR: CINEMA E PINTURA EM *LE BONHEUR* (1965) DE AGNÈS VARDA**

Laura Carvalho Hércules<sup>17</sup>  
Universidade de São Paulo

### **RESUMO**

Agnès Varda, em seu primeiro longa-metragem em cores (*Le bonheur*, 1965), apostou no visual idílico ultracolorido de modo a discutir o conceito de felicidade numa sociedade regida por códigos patriarcais. Partindo de referências à pintura, desde as citações às paisagens impressionistas até as cores da arte moderna, *Le bonheur* conjuga uma imbricada relação entre cor, pintura e relações de gênero.

Palavras-chave: Agnès Varda; *Le bonheur*; a cor no cinema; cinema e pintura; relações de gênero.

### **INTRODUÇÃO**

O artista plástico David Batchelor em seu livro *Cromofobia* (2007) define uma particularidade das sociedades ocidentais na maneira como elas pensam e recebem a problemática da cor nas artes e na experiência cotidiana. O autor sugere que apesar da presença da cor na vida - nas artes, na cromoterapia, na arquitetura, no design de interiores, nas vestimentas, etc – ela representa, acima de tudo, uma ameaça. Sob a égide do que ele denomina “cromofobia” as sociedades euroamericanas, orgulhosas de sua racionalidade e de sua tradição, associam a cor às qualidades que deteriorariam esse orgulho ocidental. A cor é, portanto, desmerecida e apartada da dimensão cotidiana por se ligar ao primitivo, ao infantil, ao inocente, ao irracional, ao oriental, ao feminino; um corpo supérfluo no espaço da cultura e nas categorias mais elevadas do pensamento, um dado excêntrico e superficial nas práticas artísticas (Batchelor, 2007). Os pesquisadores Brian Price e Angela Dalle Vacche concordam com Batchelor no sentido de que uma sociedade cromofóbica concebe o mundo a partir de escalas de cinza (Price e Vacche, 2006), cor anunciada como essencialmente neutra desde a criação do círculo cromático de Newton no século XVII. O cinza, portanto, seria uma espécie de síntese cromática que representa os valores das sociedades ocidentais: o equilíbrio, a placidez, a racionalidade, o refinamento (Batchelor). No desenvolvimento da pintura ocidental, a manifestação considerada como cromofóbica seria a clássica dicotomia entre o desenho e a cor (Lichteinstein, 2006). Até o século

---

<sup>17</sup> Laura Carvalho é pós-graduanda pelo Programa Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, com ênfase nas relações entre cor, cinema e pintura no moderno cinema francês. É graduada pela mesma instituição de ensino e apresentou os resultados de sua pesquisa acadêmica no Brasil e na Europa.

XIX, acreditava-se que o desenho era o elemento fundador do quadro, pois estaria associado a ordem do racional e do masculino; e a cor, esse material tão desmerecido da pintura, estaria diretamente ligada ao irracional e ao feminino, como se ela fosse uma *coqueterie*, um elemento adicional do quadro. Sob o domínio da cromofobia nas Belas Artes, a cor era um efeito de preenchimento, ela não existia de maneira autônoma tal como o desenho. Na virada do século XIX para o século XX, a arte moderna veio colocar a cor como elemento máximo do quadro, o valor supremo da pintura (Rohmer, 2000), o tema central de muitas poéticas, como na obra de Henri Matisse, Wassily Kandinsky e Paul Klee. Esse novo registro de representação da cor na pintura ocidental a partir do século XX foi possível quando artistas associaram o domínio da cor ao exercício da antidisciplina, à liberdade formal e de expressão, uma reação imediata contra o academicismo: aquilo que Batchelor denominou como “cromofilia” (p.117). Uma postura cromofílica seria aquela que dá à cor autonomia de expressão no quadro, seu emprego nas artes não estaria mais sujeito às regras clássicas de harmonia cromática - como sugeriu Goethe em *Doutrina das cores* (1810). Por fim, a cor obedeceria mais a ordem da livre capacidade de expressão do artista do que às convenções exigidas pela pintura acadêmica. Como ressaltou Matisse, a cor é uma libertação (2007).

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<sup>18</sup>. A cor, em sua complexidade e polivalência cultural, pode se associar tanto aos horizontes formativistas (Jacques Aumont e Raphaëlle de Beaugard), à historiografia do cinema (Richard Misek) ou às pesquisas que se aproximam dos estudos culturais (Brian Price e Wendy Everett) ou ainda à tecnologia cinematográfica (Brian Winston). 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 na análise fílmica.

Uma atitude cromofílica 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 ou anódino 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, p.06). O eixo mais promissor de sua inserção na análise fílmica seria o da *interdisciplinaridade*

---

<sup>18</sup> Ver bibliografia ao final.

(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*, 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 (Richetin, 1966; 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 de inserção da cor no cinema, tanto no âmbito da pesquisa quanto da prática. Se num determinado momento da história do cinema a cor veio inaugurar novos parâmetros estéticos, como no período do moderno cinema europeu dos anos 60, tanto antes quanto depois desse período, a cor se enuncia como um problema. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, René Richetin e William Johnson (1966) colocaram que os filmes europeus da década de 60 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 Marie-Claire Ropars, cineastas fizeram o inverso do cinema comercial e acadêmico, a cor não é mais domesticada, controlada por códigos simbólicos rigorosos e pré-estabelecidos, ou ainda um acessório ou um efeito de preenchimento dos cenários e das personagens; para além dessas possibilidades, descobriram na cor uma chave interpretativa, tornaram-na naquilo que as artes modernas já haviam pronunciado décadas antes: a cor como projeto estético (Ropars, p.53). Ao se depararem com suas primeiras narrativas em cores, realizadores 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. Ropars, Richetin e Johnson reconhecem os desníveis de tratamento da cor em cada obra e elegem, de acordo com parâmetros diversos, os filmes que encerram maior ou menor complexidade de tratamento. Para eles e nos filmes que julgam exemplares (*Les parapluies de Cherbourg*, *Pierrot le fou*, *Le bonheur*, *Giulietta degli spiriti* e *Deserto rosso*), a cor no moderno cinema europeu foi eleita o valor supremo do filme e não um elemento cosmético ou um acessório da narrativa.

Da mesma maneira que a cor na pintura moderna reivindicou uma autonomia e uma liberdade de atuação frente às taxonomias de uso e de significados, a cor no cinema experimentou desenvolvimento semelhante. Até os anos 50, cineastas europeus rejeitavam-na por associá-la às convenções da indústria cinematográfica norte-americana, sobretudo com as imposições estéticas rigorosas definidas pelo sistema Technicolor (Higgins, 2002). Ao pagarem as patentes do Technicolor, que correspondia cerca de 1/3 do orçamento total do filme, produtores e cineastas deveriam conviver com a ingrata presença do *color consultant*, um profissional do grupo Technicolor responsável em definir como e onde as cores deveriam ser utilizadas no filme, sejam nos cenários, nos figurinos, na composição da luz e na pós-produção (Idem). Segundo o cineasta B. J. Duarte, o Technicolor e a *color consultant* mais influente, a autoritária Natalie Kalmus, foram os responsáveis por popularizar uma estética do mau gosto, pois a cor não estava associada aos horizontes da expressão artística e da imaginação, mas sim ligada ao domínio cultural do *kitsch* e da indústria cinematográfica.

No panorama europeu, a cor foi introduzida em produções de largo apelo industrial, como nos filmes protagonizados por Totò ou nos sucessos comerciais de Brigitte Bardot. Ainda restrita, a cor não foi amplamente difundida nos anos 50 por conta dos altos custos exigidos pelo Technicolor ou por suas variantes nacionais (como o italiano Ferraniacolor), mas também porque profissionais do ramo cinematográfico, como diretores de arte e figurinistas, recusaram-se a conviver com a presença do *color consultant* (Johnson)<sup>19</sup>. Para esses profissionais quanto para os cineastas, a cor era um elemento determinante na maneira como expressa uma cultura nacional, daí a negação em aceitar imposições vindas de outros contextos. Se existiam exceções dentro desse painel, como os filmes coloridos de Jean Renoir (*Carrosse d'or*, *French Cancan*, *Le déjeuner sur l'herbe*) e de Jacques Tati (*Mon oncle*), cineastas europeus, especialmente os modernos, passaram a tomar uma atitude cromofílica a partir do momento em que surgiram alternativas mais baratas ao Technicolor, como o Eastmancolor da Kodak (Douchet, 1998).

As poéticas coloridas que apareceram na década de 60, elogiadas por Ropars, Richetin e Johnson, vieram a inaugurar uma nova relação entre cinema e cor, pois existe uma ênfase na liberdade de expressão artística apartada das normas determinadas pelo “glorioso Technicolor”. Se existem desníveis de tratamento da cor no panorama do cinema europeu dos anos 60, isso se deve à maneira como a cor foi concebida de acordo com cada projeto fílmico. Richetin e Ropars

---

<sup>19</sup> Ver também o artigo de ANDREW, Dudley. The Post-war struggle for colour. In: PRICE, Brian; VACCHE, Angela Dalle (org). **Color**. Nova York: Routledge, 2006. P.40-49.

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. Jean-Luc Godard e Agnès Varda mereceram especial atenção nesse novo panorama da cor no cinema moderno, pois a polivalência dos códigos cromáticos está intimamente associada à pintura. Ao passo que Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Jacques Demy buscaram uma liberdade de tratamento da cor fora da pintura, Varda e Godard partem inicialmente da arte moderna para conceber a cor no filme, estabelecendo complexos parâmetros de fruição estética e camadas de significado a partir da relação cor, cinema e pintura. E se existem muitos estudos dedicados a Godard nesse âmbito, pois o cineasta criou um sistema cromático racional e rigoroso, explorado ao longo dos seus filmes dos anos 60; por outro lado, poucos são aqueles que se detêm de maneira consistente sobre o precioso, colorido e ambíguo *Le bonheur* (1965) de Agnès Varda.

### **COR, CINEMA E PINTURA**

A primeira reação cromofílica de Varda foi uma aposta em direção a um tratamento especial da cor que parte inicialmente da pintura. Ao passo que Godard em *Pierrot le fou* (1965) caminha em direção às artes modernas da virada do século XIX para o começo do século XX (Aumont, 2004), a cineasta belga faz menção à iconografia impressionista *en plein air*. Em *Le bonheur*, o deslocamento da cidade de Paris como figuração principal da Nouvelle Vague para a cidade de Fontenay-aux-Roses, situada ao sul da capital francesa, aponta para o mesmo movimento empreendido pelo círculo notável de pintores impressionistas (Claude Monet, Auguste Renoir e Édouard Manet) em meados do século XIX. O crítico de arte T. J. Clark em *Pintura da vida moderna* (2004) definiu esse deslocamento geográfico como sendo a investigação da vida moderna nas pequenas cidades situadas nos arredores de Paris. Os *déjeuners sur l'herbe* da família Chevalier em *Le bonheur* (Costa, 1993) são um resgate da tradição impressionista das festividades e passeios pela França interiorana, quando aos domingos burgueses e pequenos burgueses desfrutavam o dia em piqueniques meio à natureza. As referências à iconografia impressionista dos arredores de Paris se situam como uma dupla homenagem: a primeira, e mais imediata, aos poetas da luz, 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 (Lichteinstein). Uma outra, mais sutil, menciona os filmes de Jean Renoir: *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) é exibido na televisão do cunhado de François Chevalier e *Une partie de campagne* (1936) apresenta o mesmo cenário de *Le bonheur*,

de desfrutes familiares no campo. Se a citação ao impressionismo é evidente no filme de Varda, poucos são os estudos que se detém de maneira insistente na relação entre cor, cinema e pintura. Como mesmo reconheceu a cineasta, o Impressionismo, além de se figurar como homenagem, é um ponto de partida:

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, o movimento perpétuo do olhar*, p.85, destaques meus).

Por conta de sua formação em história da arte na Escola do Museu do Louvre antes mesmo de sua incursão como fotógrafa profissional ou como cineasta, Agnès Varda reitera a importância da cor na elaboração da visualidade fílmica ao se utilizar de códigos cromáticos oriundos das artes plásticas, sejam esses do Impressionismo ou das artes modernas do século XX, e alia em *Le bonheur* ao menos dois horizontes de análise: a cor, um elemento aparentemente formal, e sua relação com o conceito patriarcal de felicidade, um tema que tange os estudos culturais. Em uma das maiores pesquisas feitas sobre as relações de gênero no cinema francês, a pesquisadora Sandy Flitterman-Lewis em *To desire differently* (1996) reivindica a necessidade de olharmos primeiramente para o objeto fílmico, avaliar as demandas que o filme apresenta para que assim seja possível extrair dele relações de significados extrafílmicos. O sistema cromático de Varda se impõe como elemento central na experiência fílmica, elaboração visual reaviva o tema central da obra – a substituição de uma mulher pela outra – e Varda une dois campos aparentemente desconexos: a cor e as relações de gênero. O arranjo que Varda estabelece entre cor com os códigos fílmicos prescritos desde o roteiro - discussão da felicidade numa família burguesa patriarcal - emerge de maneira irônica através de uma paleta multicolorida e aparentemente aleatória.

Dos textos que referenciam *Le bonheur* do ponto de vista da discussão de gênero ou como uma obra importante na cinematografia de Varda, poucos são aqueles que tocam na problemática da cor de maneira profunda, ela é mencionada como elemento visual destacado do filme, mas ainda indigna de profunda atenção ou um estudo a parte, mesmo no ensaio da autora feminista. Richard Neupert deu um passo além ao descrever e comentar o uso das cores em *Le bonheur* no ensaio “La couleur et le style visuel dans *Le Bonheur*” (2009), afirma que o filme não teria a mesma envergadura crítica se não fosse pelo cuidadoso trabalho com as cores. Apesar do autor reconhecer o mérito cor, ele não vai além de uma constatação daquilo que a imagem oferece ao

espectador. Esse artigo vai procurar discutir a articulação entre cor e a matriz impressionista do filme e as relações de gênero. Se essas dificuldades de análise ainda estão evidentes 45 anos depois do lançamento do filme é porque a cor é vista como um problema na análise fílmica, e um problema exclusivo de quem a vê: o crítico e o espectador. Os códigos cromáticos utilizados por Varda estão expostos de forma clara e imediata, por conta da paleta saturada dos figurinos e das intensas cores das paisagens, porém o caminho de decifrá-los ainda parece incompleto, pois ora existe uma deficiência em relacionar a cor com a matriz visual do filme, o Impressionismo; ou ainda há a aparente incompatibilidade de aliar a análise da cor aos horizontes pós-estruturalistas, a discussão de gênero.

A potência da cor em *Le bonheur* perpassa a pintura, mas sua simbologia ultrapassa a iconografia impressionista quando a cineasta cria um vocabulário próprio para sua paleta fílmica. O impressionismo é largamente conhecido como sendo o registro da transformação da paisagem pelo processo histórico da modernidade (Clark) e, para tanto, os pintores se utilizavam da luz como matriz formal dessa transformação (Harrison, 1998). Se o impressionismo se configurou como a arte da luz e do registro do tempo (Schapiro, 2002); o filme de Varda, assim como a Nouvelle Vague, ao contrário, nega a potência dramática da luz, torna-a plana e homogênea para que assim a paisagem se revele sem artifícios, desconfiança essa levada a cabo por ela e por seus colegas cineastas (Rohmer). Visto que a matriz impressionista de Varda tem seus limites, Richard Neupert reconheceu a potência dramática da cor ao afirmar que *Le bonheur* une tradições artísticas distintas para criar um “drama ambivalente e inquietante” (Neupert, p.87) e Ruth Hottell num outro ensaio (1999) declarou, mesmo que sumariamente, que a paleta do filme se revela mais ampla que a paleta impressionista.

A matriz vardaniana no quesito cor não obedece às composições cromáticas impressionistas, que no geral são mais pastéis e dessaturadas (isto é, quando tendem ao branco), a cineasta atesta sua filiação à arte moderna ao criar um sistema livre de utilização simbólica e dramática da cor no cinema. A arte moderna caminhou numa ânsia parricida de negação da tradição da arte acadêmica e das normas de composição. No plano das cores, essa autonomia de criação começa a ser esboçada em obras do final do século XIX, notadamente em Paul Gauguin e Vincent Van Gogh, para décadas depois ela se tornar a presença absoluta no quadro, conquista assinalada por Henri Matisse, o grande mestre moderno da cor. Essa conquista não significa uma arbitrariedade na utilização das cores na tela, mas sim uma rendição aos imperativos da criação e da expressão individual, e não mais a aceitação de padrões de composição, como aqueles atendidos até o

século XIX (Matisse). Varda, assim como os pintores modernos, cria um sistema subjetivo de utilização livre dos tons, que dialoga com a narrativa, mas obedece, sobretudo, a uma condição de expressão individual mais do que uma submissão às convenções dramáticas e simbólicas da cor esboçadas pelo cinema clássico, que atendia mais aos imperativos do sistema Technicolor<sup>20</sup>.

Tanto na cena de abertura, quanto em outras que retomam o motivo principal – o piquenique da família Chevalier – existe uma espécie de arbitrariedade na escolha das cores quando essas se associam às personagens, como se não houvesse em *Le bonheur* uma propensão da cor a uma condição de sistema. Em *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, filme contemporâneo a obra de Varda e igualmente elogiado por Maire-Claire Ropars, René Richetin e William Johnson em

artigos da época, a racionalidade de disposição das cores obedece ao rigor do cineasta, que associa a cor às personagens ou a cor à situação dramática exposta. Em *Pierrot*, sob as paisagens do sul da França, o vermelho e o azul representam pólos opostos e em desunião, como se Marianne/feminino (vermelho) e Ferdinand/masculino (azul) representassem forças irreconciliáveis e traduzissem estados de ânimo divergentes: vermelho/ação e azul/melancolia. Ao final, vermelho e azul se unem para denotar um processo de falências, quando há a morte dos dois protagonistas, assim, masculino e feminino se associam num desfecho melancólico. O trabalho de Varda, em comparação ao cerebral trabalho de Godard, parece mais intuitivo, pois o projeto fílmico esboçado pela cor atende a parâmetros menos sistemáticos de composição, porém não menos relevantes. Existe em *Le bonheur* uma disposição das cores no espaço que acompanha o estado emocional de felicidade de François Chevalier, o pai de família zeloso que convive harmonicamente com sua esposa Thérèse e a amante Émilie, até o suicídio daquela na última parte do filme. As cores exercem, até um determinado momento da narrativa, quando todos os componentes da família convivem em harmonia, como uma ilustração dessa *joie de vivre* de François (Johnson). 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. O intenso colorido da paisagem e dos interiores dos ambientes passa inicialmente da ilustração de um estado pleno de harmonia e para uma espécie de comentário ao perigo de se viver a felicidade do tempo presente.

---

<sup>20</sup> Natalie Kalmus, certamente a grande responsável por criar uma gramática das cores do Technicolor, criou padrões de expressão que ligam a cor a uma simbologia restrita, tais como as associações simplórias do laranja com a vaidade, o vermelho com a paixão, o dourado com a riqueza. Para maiores informações sobre os padrões dramáticos da cor no Technicolor, ver o artigo KALMUS, Natalie. Color consciousness. In: PRICE, Brian; VACCHE, Angela Dalle (org). *Idem*. P.24-29.



Segundo Brian Price, as cores exercem comentários não declarados ou explicitados na narrativa, daí advém a riqueza do estudo das cores em *Le bonheur*. 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, quando uma mulher renuncia sua própria vida em prol da felicidade de seu marido (Flitterman-Lewis, 1996). Serenamente é como as cores se engendram no filme, a potência de felicidade que elas aparentemente traduzem associam-se ao estado de ânimo de François, mesmo após a morte de Thérèse. Essa “amoralidade” de Varda (Hottell, 1999), através dos ditames da cor se transforma num registro irônico de felicidade, uma desconfiança através das cores de que alguém não se enquadra dentro dos padrões de harmonia familiar. É justamente no recurso à ironia e na relação de distanciamento entre espectador e personagens que *Le bonheur* se afasta das normas e convenções do cinema clássico, que exigiam clareza na utilização simbólica da cor (Richetin) e uma transparência de significado, para que o espectador associasse facilmente as relações entre cor e personagem ou cor e sentido dramático da cena.

Varda parte da desconfiança do sentido pleno de felicidade das pinturas impressionistas e une a isso a aparente arbitrariedade das cores para promover um trabalho de ambigüidades em *Le bonheur*. A recusa a um sistema, tal como em *Pierrot le fou* de Godard, não intimida a cineasta em proferir julgamentos ou diretrizes de análise para cada personagem. Retomando a assertiva de Price, em *Le bonheur* existem significados ditos apenas no nível das cores e esses nos ajudam a compreender a proposta da cineasta. Sandy Flitterman-Lewis elogiou o filme por considerá-lo um estudo sobre o sentido de felicidade dentro da lógica do patriarcado, e as cores, num outro plano, colocam-se em defesa das figuras femininas. O filme é o registro de um conceito de felicidade determinado pela figura masculina, o pai de família François Chevalier, portanto, protagonista do filme e de quem temos a visão dos fatos que se sucedem na narrativa. Contudo, Varda articula uma inusitada relação entre cor e tema do filme ao desviar a atenção cromática para as figuras femininas, as personagens consideradas secundárias ou aquelas cujo conceito de felicidade está submetido à lógica de François. Apesar de Thérèse, a esposa que se suicida ao descobrir que o marido tem um caso extraconjugal, 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 cores mais gélidas e recatadas, em escalas que variam do azul claro ao violeta (cor favorita de Varda), figurinos de linhas retas e apartamento cujo estilo de decoração é mais límpido, com poucos pontos de cor; Thérèse acompanha o registro

geral de cores 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 os campos de trigo e com a luz do sol, 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 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 François, ele não é mostrado a partir de gamas de um matiz específico, mas, de acordo com os figurinos que o acompanham, François detém as cores mais desinteressantes visualmente, como o verde e o azul acinzentados, gamas de marrom e bege, que culminam na cena final com a paleta outonal junto à Émilie. Varda nos convida a aceitar o bom caráter de François ao se deparar com o problema do adultério (Hottell), porém no plano das cores a narrativa procura atender às demandas que a crítica feminista colocou sobre o filme. Se a felicidade é posta do ponto de vista masculino, as cores, ao contrário, fazem um elogio às figuras femininas, as cromaticamente mais evidentes.

## REFERÊNCIAS

- Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar.** Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BATCHELOR, David. **Cromofobia.** São Paulo: Senac, 2007. BEAUREGARD, Raphaëlle Costa de (org). **Cinéma et couleur.** Paris: Michel Houdiard, 2009.
- CLARK, T. J. **Pintura da vida moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COSTA, João Bernardo. A felicidade e a alegria. **Agnès Varda: Os filmes e as fotografias.** Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993. P.51-54.
- DOUCHET, Jean. **Nouvelle Vague.** Paris: Cinémathèque Française/Hazan, 1998. DUARTE, B. J. A função dramática da cor no cinema. **Separata de Anhembi,** São Paulo, n.137, v. XLVI, p.03-23, abr/1962.
- EVERETT, Wendy (org.). **Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel.** Berna: Peter Lang, 2007.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To desire differently: feminism and the French cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996. GOETHE, Johann. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

HARRISON, Charles. **Modernidade e modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

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

JOHNSON, William. Coming to terms with color. **Film Quarterly**, Califórnia, v. 20, n.01, p.02-22, outono/1966.

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

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. MISEK, Richard. **Chromatic cinema**. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

NEUPERT, Richard. La couleur et le style visuel dans *Le Bonheur*. In: FIANT, Antony; HAMERY, Roxane; THOUVENEL, Éric (org.). **Agnès Varda: le cinéma et au-delà**. Rennes: PUR, 2009. P.79-87.

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

RICHTIN, René. Notes sur la couleur au cinema. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n.182, p.60-67, set. 1966.

ROHMER, Eric. De los gustos y los colores. In: IDEM. **El gusto por la belleza**. Barcelona: Paidós, 2000. P.100-103. ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. Réflexions sur la couleur dans le cinéma contemporain. **Études Cinématographiques**, Paris, n.21, p.51-63, outono/1965.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. WINSTON, Brian. **Technologies of seeing: photography, cinematography and television**. London: British Film Institute, 1996.