



COLORIDO E/ COMO MONOCROMÁTICO

Paul Coates

A dialética da cor e do preto e branco

Os termos “cor” e “preto e branco” sugerem uma dialética de oposição simultânea e de difícil complementaridade, já que branco e preto também podem ser vistos como “cores”, assim como sua suposta “oposição” em relação à cor pode ser vista como um truque de linguagem, de ideologia ou de história. No cinema, é claro, o monocromático foi durante muitas décadas a regra contra a qual o filme colorido se definiu, seja como um sinal de exuberância e/ ou fantasia tecnológica, ou como algo adjunto à reprodução realista de um mundo que supomos ser colorido. Disparidades entre cores frequentemente supersaturadas de maneira grosseira na tela e a sutileza real dos tons naturais poderiam ser ridicularizadas como algo kitsch ou (com menos frequência) relevadas como o inevitável tributo da arte à convenção. Que o branco e o preto sejam considerados como cores ou como prelúdio e epílogo das cores é uma questão irrelevante, apesar de sua ausência do espectro ou do fato das cores dos objetos só se tornarem visíveis depois que sua iluminação alcança um limiar mínimo capaz de revelar apenas suas formas. Afinal, Berlin e Paul Kay defenderam que os primeiros nomes de cores a se manifestarem num dado idioma são preto e branco, seguidos do vermelho.¹ Quando Eisenstein fala em preto e branco como “cores”, ele

¹ BERLIN, Brent; KAY, Paul. *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1969. Como Berlin e Kay contestam aquilo que denominam “relativismo linguístico extremo”, dizendo que sua pesquisa “revela fortes indícios da existência de universais semânticos” (p. 1), é provável encontrar resistência por parte daqueles que, dentro dos estudos do cinema, enxergam isto como algo que presta auxílio à pós-teoria. (Como veremos em breve, não creio que seja esse o caso, mas vejo que isto oferece evidências que ambos os lados poderiam usar, talvez indicando assim a natureza problemática das guerras envolvendo a pós-teoria). Pior, seu trabalho “indicava prontamente a alguns a imagem típica do final do século 19, e hoje considerada tabu, de uma cadeia evolucionária cultural, com os habitantes de Papua-Nova Guiné no extremo inferior, pouco acima dos animais, e os sofisticados europeus situados confortavelmente no topo, seu devido lugar” (HARDIN, C. L.;

talvez pareça culpado de advogar em causa própria.² Ainda assim, existe uma antiga tradição que enxerga o preto e o branco não como algo externo ao território da cor, e sim como se cada um dos dois contivesse potencialmente metade da amplitude do espectro. Assim, resumindo os estudos mais recentes, Margaret Visser destaca que “o vermelho costumava ser, na verdade, a única cor. Antes da descoberta do espectro no século dezessete, todas as demais cores eram consideradas variações do preto (marrom, azul, verde, roxo) ou do branco (amarelo, bege, creme e outras tonalidades mais claras). Nossa gama de cores era, portanto, preto-vermelho-branco”.³ Michel Pastoreau diz que, no momento atual, o “preto recuperou o status que lhe foi atribuído por séculos, ou até milênios – o de uma cor em si”.⁴ Para ele, os efeitos da descoberta newtoniana do espectro sobre a definição de cor são agora coisa do passado. Os “novos” jogos de linguagem que agora podem ser jogados com a palavra são, para ele, recrudescentes. A ênfase no contraste entre preto e branco e cor pode ser também um reflexo de fins do século dezenove, época em que preto e branco representavam limitações desnecessárias à riqueza de cores tornada possível pelo colonialismo e pela química industrial. Se a revolta contra o preto e o branco com frequência os rotula de opressores, repressivos ou demasiadamente sem personalidade, esse tipo de retórica libertária é também um protesto capitalista contra as restrições ao comércio, ou seja, os limites impostos ao processo de alienação. A

MUFFI, Luisa (orgs.). *Color categories in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 5). Hardin e Muffi desconsideram isso como interpretação equivocada da tese de Kay/ Berlin, afirmando que “não faz parte da perspectiva dos autores” e, portanto, não dedicam à proposição “mais nenhuma atenção” neste volume. (Ibid) Outra defesa de Berlin e Kay poderia ler a “evolução” mencionada no subtítulo da obra como questão da temporalidade das categorizações lógicas, e não dos grupos humanos. Assim, embora suas estatísticas possam ser interpretadas como definindo um triunvirato primário formado por preto, branco e vermelho de maneira bastante enfática, sua subsequente ordem das cores inclui um número cada vez maior de equivalentes (verde ou amarelo podem seguir o vermelho; roxo, rosa, laranja ou cinza podem seguir o marrom), marcando assim a passagem do universal para o variável, e um ponto de abertura à diferença cultural. De fato, essa diferença pode até estar presente desde o início, já que Berlin e Kay destacam que diferentes idiomas colocam em primeiro lugar o preto ou o branco, que portanto também se configuram como equivalentes (BERLIN; KAY. *Op. cit.*, p. 4).

² EISENSTEIN, Sergei. *Selected works - vol. III: Writings, 1934-47*. Londres: BFI, 1996, p. 264. (Para mais comentários a respeito dessa afirmação de Eisenstein, ver a introdução ao capítulo 4).

³ VISSER, Margaret. *The way we are*. Toronto: Harper Collins, 1994, p. 292. Para uma imagem semelhante do encapsulamento de todas as cores no preto e no branco, ver o relato que Sartre faz de suas experiências da infância no cinema: “Eu amava o cinema até na geometria dos planos. Para mim, preto e branco eram as supercores que continham todas as demais, revelando-as somente aos iniciados”. (SARTRE, Jean-Paul. *The Words*. Nova York: Vintage, 1981, p. 123.)

⁴ PASTOREAU, Michel. *Black: the history of a color*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2009, p. 11. Edição em português: *Preto, a história de uma cor*. São Paulo: Senac/ Imprensa Oficial, 2011.

revolta está sem dúvida ligada à percepção do branco e do preto como absolutos e, portanto, como pilares de um ethos religioso que passa a ser objeto de questionamento. A rápida expansão da influência de Nietzsche indica que ele não foi o único intelectual do *fin de siècle* com o desejo de ir além do Bem e do Mal simbolizados por eles, regando em vez disso uma semente que jazia dormente noutra parte.

A dialética da cor e do monocromático assume diferentes formas, algumas das quais serão analisadas mais adiante neste livro⁵. De modo libertário, o ressurgimento da cor no *fin de siècle* é marcado pela expressividade – em particular, a expressividade bloqueada do feminino numa sociedade de monótona e monocromática repetição: o século dezenove controlado por tribos de “homens de preto”. Ironicamente, é claro, esses mesmos homens tornavam a expressividade possível por meio das novas técnicas industriais de tingimento que desenvolveram. O destaque dado às cores representa um tipo de autoafirmação individualista. Assim, Hawthorne talvez não precisasse usar o vermelho, muito menos o vermelho hipervisível estigmatizado como escarlate, como cor fundamental de sua obra mais conhecida: qualquer cor forte teria surtido o mesmo efeito. Cores fortes aprofundam a disputa modernista com o realismo, que qualifica este último como uma repressão concebida como monocromática, defendendo que ele seja suplementado com uma cor liberadora – na fase inicial otimista do modernismo conhecida como impressionismo – ou demonstrando os efeitos dessa repressão – no posterior e mais pessimista expressionismo, cujo grito é o barulho de uma cor incapaz de encontrar seu lugar no mundo. Seria esse um dos motivos pelos quais o famoso *O grito*, de Munch, existe em tantas versões, a multiplicidade indicando o desajuste essencial da cor, cuja pluralidade de contextos possíveis pode somar-se a uma falta de contexto?

Se a cor fílmica é definida em parte por meio de uma relação dialética com o monocromático, já passa da hora de esboçarmos algumas das formas principais dessa dialética.

Primeiro, existe a já mencionada relação com o realismo e a contrariedade de seus significantes. Em *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, 1982), Wim

⁵ COATES, Paul. *Cinema and colour: the saturated image*. Londres: Palgrave Macmillan/ BFI, 2010 – do qual foi extraído o presente texto (N. do E.).

Wenders identifica o realismo com o preto e branco, mas sem protestar contra essa forma, que já representava (na época) uma anomalia. Se o realismo é tão “granulado” quanto ditam os estereótipos, ele vai de fato pender à monocromia, embora Lukács possa considerar isso como indicativo de uma degeneração em naturalismo. Mas, ironicamente, num certo estágio da história do cinema, o monocromático é associado a um glamour nostálgico cujo uso nos videocliques de rock pode desvirtuar canções definidas como sendo comprometidas com protesto institucionalizado. A monocromia é portanto contraditória, com seus contrastes agudos bebendo paradoxalmente tanto no melodrama de protesto realista contra as oposições sociais quanto nos contornos acentuados de uma moda cujos defensores cortam o mundo com a facilidade do comercial, como com as tesouras do *couturier*.

Na medida em que o realismo se gaba tanto de sua sobriedade quanto de seu (concomitante) compromisso, surge a probabilidade de os cineastas que já refletiram a respeito das conotações do uso da cor e buscam o impacto do protesto político ao usarem o monocromático – em parte ou no todo – para indicar a identificação com a privação e a virtude estereotipicamente associadas a um “cinema pobre”. Com tal motivação, um *parti pris* fundador antes frequente para o preto e branco pode sobrepujar um elemento do político que favoreceria o filme em cores: afinal, a esfera política é uma das áreas primárias nas quais a cor encontra-se continuamente presente, tanto verbal quanto visualmente, designando alianças de formas percebidas como não arbitrárias. O vermelho, que habitualmente denota paixão, parece logicamente significar a fúria revolucionária, a crença de que fazer história envolve necessariamente o derramamento de sangue, por vezes amarelado de maneira eufemística num “preparo de omeletes”. Enquanto isso, para o conservador, o calmo azul designa a tranquila naturalidade da ordem social, uma valorizada limitação. Ao mesmo tempo, aqueles de sangue azul demonstram até que ponto o cultivo os elevou acima de uma natureza na qual o sangue é normalmente vermelho. Sendo donos desse sangue azulado, acreditam que ele nunca deve ser derramado, sendo para sempre preservado num conjunto de canais azuis que correm sob a superfície da pele, enquanto seus oponentes podem se tornar ainda mais determinados a derramá-lo precisamente para revelar que sua cor é vermelha, como o sangue de qualquer pessoa comum. Quando as cores recebem significado político, até as harmonias entre elas se

tornam dissonantes por meio de sua subordinação à melodramática lógica oculta habitualmente descrita como igual à do “preto e branco”. Assim, é apropriado que a obra mais explicitamente política de Lars Von Trier, *Europa* (1991) – que é também “melodramática” em quase todos os sentidos dessa palavra frequentemente elástica, e cujo tema é a contestação no coração do corpo político – adote o preto e branco como sua tonalidade principal, ao mesmo tempo permitindo que as cores irrompam na tela em certos momentos (num deles, o sangue jorra literalmente de pulsos cortados).

O filme de Von Trier (que comentaremos mais abaixo) é particularmente interessante em sua sobreposição com outro tipo de filme que ativa a dialética colorido/ monocromático nos níveis que a teoria estruturalista do cinema chama de *histoire* e *discours*, na história e na enunciação formal, para demonstrar a realidade de domínios normalmente considerados fantásticos. Como os exemplos mais significativos desse modo estão nos filmes de Andrei Tarkovski (especialmente *Solaris*, *Solyaris*, 1972 e *O sacrifício*, *Offret*, 1986), a dívida de Von Trier para com o russo não surpreende. Se o primeiro filme em cores de Tarkovski enquadra-se no gênero da ficção científica e ao mesmo tempo tolera a aparente antiguidade de trechos em preto e branco, Stanley Cavell, que considera a cor indicativa do futuro, pode ter enxergado as dúvidas do diretor em relação à moralidade da exploração cósmica por parte da humanidade como provocação nada surpreendente dos momentos monocromáticos inseridos no filme. Vale destacar que as cores da terra, cujas formas e ritmos naturais Tarkovski reverencia, são mostradas como se já tivessem esmaecido na cidade atravessada pelo ex-cosmonauta Berton antes da decolagem.

Quando os filmes coloridos são a regra, e uma combinação de realismo e espetáculo são a posição padrão da narrativa *mainstream*, a regra para a representação de um passado definido como diferente torna-se não o monocromático, mas uma cor *abafada*. Tal abafamento é sobredeterminado, capaz também de significar formas de alteridade como o rural (o passado de tantos habitantes urbanos modernos) ou um país diferente (na sua forma sobredeterminada completa: “o país como outro país”). É o que observamos em *Capote* (de Bennett Miller, 2005) e *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, de Florian Henckel von Donnersmarck,

2006). No primeiro, isso representa tanto o rural quanto o passado; no último, o passado e um outro país. Assim, a equipe de produção de *Capote* eliminou os azuis e vermelhos da paleta de cores do filme. De maneira semelhante, Von Donnersmark criou uma sensação de “Alemanha Oriental” ao remover estas duas cores dos locais em que *A vida dos outros* foi filmado. Os comentários dos espectadores elogiando o realismo pouco habitual da imagem resultante da Alemanha Oriental certamente ilustram a intersecção dessa gama de cores abafadas, vistas como realistas, com o estereótipo projetado do acinzentando do bloco oriental. O filme também fundiu essa ideia de uniformidade com a da onipresença das tonalidades tipicamente abafadas dos uniformes (camuflados). É como se o público acreditasse – não sem motivo – que uma sociedade sob forte vigilância só pode ser um ambiente militarizado. A própria República Democrática Alemã se torna uma fusão de colorido e monocromático cujo “escoamento em sépia” da realidade pode ter buscado anestésiar a população, sufocando as oposições que poderiam fomentar mudanças.

Finalmente, vale mencionar uma categoria de possível interesse em particular para o já mencionado Tarkovski, com seu fascínio pelo transcendental e pelo invisível: aquilo que poderia ser chamado de “cor invisível”, já que sua aplicação à imagem *por trás da cena e por trás do visto* altera seu impacto de maneira material e invisível. Assim Tonino Delli Colli, fotógrafo de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, descrevia o efeito de filmar usando um filtro laranja: o branco se destacava e o preto ficava mais intenso.

Teoria da cor, do preto e branco e do real

Algumas das reflexões teóricas mais úteis envolvendo a relação entre colorido e monocromático podem ser encontradas nos textos de Stanley Cavell, Anne Hollander e Aldous Huxley. Como as teorias de Cavell e Hollander se sobrepõem em vários aspectos, comentarei primeiro a obra deles. A de Huxley, apesar de anterior, pode ser então tomada parcialmente como corretivo ou alternativa para a deles.

As rumações envolvendo o colorido e sua relação com o monocromático encontrados em *The world viewed*, de Cavell, são com frequência penetrantes, ainda que assistemáticas. Embora não as enumere, Cavell distingue três estratégias da cor,

todas elas envolvendo a fantasia: 1. a fantasia do “conto infantil” de *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) ou *As aventuras de Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938), com Errol Flynn; 2. o filme que usa a cor para declarar que seu presente é na verdade impregnado de futurismo, como *Deserto vermelho* (*Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964), *Petúlia, um demônio de mulher* (*Petulia*, Richard Lester, 1968) e *Bullitt* (Peter Yates, 1968); e 3. o filme cujos sinais de coloração indicam uma fantasia particular, como *Um corpo que cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) e *O bebê de Rosemary* (*Rosemary’s Baby*, Roman Polanski, 1968). Infelizmente, a cada categoria sucessiva, a argumentação associando explicitamente os filmes relevantes à cor se torna mais e mais exígua. O leitor pode apenas adivinhar como a presença de cor no filme ou até a narrativa nele desenvolvida faz de títulos como *Petúlia* ou *Bullitt* futuristas, por exemplo, embora referências à abstração ofereçam uma dica (em *Petúlia*, a tela inteiramente tomada pelo sangue é uma “abstração do preenchimento do quadro”⁶, assim como *Bullitt* oferece “um mundo completo e abstrato”⁷). A implicação é a de que a abstração relaxa o domínio sobre o presente, efeito ampliado pelo destaque dado à tecnologia e talvez mais aparente para os não-americanos, dado o grau de disseminação da imagem do presente americano como provável (muitas vezes desejável) futuro de boa parte do restante do globo. Embora a fantasia particular de um homem seja obviamente central para *Um corpo que cai*, sua relação com a questão da cor é abordada somente por meio da noção um tanto vaga de “espaço de cor”: “o filme estabelece o momento de passar de um espaço de cor a outro como se passássemos de um mundo a outro”⁸ – uma ideia de mundos diferentes que poderíamos assimilar ao jogo que o filme faz com os símbolos do sobrenatural. Se “fantasia é precisamente aquilo que pode ser confundido com realidade”⁹, o leitor pode apenas supor que o acréscimo da cor ao arsenal da reprodução fílmica a torna incrivelmente mais propensa ao fantástico, antecipando a preferência pela fantasia na produção cinematográfica americana *mainstream* no final da década de 1970, e a subsequente

⁶ CAVELL, Stanley. *The world viewed: reflections on the ontology of film* (edição ampliada). Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1979, p. 82.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

ascensão de Lucas e Spielberg. Mais precisa ainda é uma definição posterior do “trabalho da cor em filmes sérios como uma despsicologização ou desteatralização de seus temas”¹⁰, que determina implicitamente a correlação da cor com o futurismo (na categoria 2) e com a fantasia (categorias 1 e 3). É na sua associação da percepção do drama à da monocromia, e do advento da cor à despersonalização dos personagens que o ensaio de Cavell se mostra mais sugestivo.

Esse elo inaugura na obra a comparação mais bem integrada entre os efeitos do monocromático e do colorido. Os intensos contrastes visuais do preto e branco convencem os espectadores a tratar a realidade de maneira “dramática” e, assim, a aceitar como realidade um mundo de contrastes igualmente acentuados. Isso “esclarece qual é o aspecto do cinema que atraiu os limites claros dos tipos e justificou aquelas décadas de melodramas, comédias, máquinas e cenas de exploração, movimentos de aventura e perseguição”.¹¹ É significativo que o melodrama, cujo preto e branco moral define os contornos mais claros possíveis, seja o primeiro a figurar nessa lista de formas do filme monocromático. Entretanto, sua relação paradigmática com a lista subsequente não é mencionada, enquanto Cavell hesita de maneira confusa entre fundir drama e melodrama,¹² ao considerar o melodrama como sucessor histórico do drama.¹³ Ainda assim, a tese segundo a qual a “sociedade e a percepção da sociedade ultrapassam o drama e chegam ao melodrama”¹⁴ no final do século dezenove exige uma definição mais completa de “melodrama”. Tendo em mente as teorias de Peter Brooks, poderíamos caracterizar o melodrama como drama de fé e salvação tirado da igreja, que foi a primeira a promulgá-lo.¹⁵ No contexto da história intelectual comprimida oferecida por Cavell, esse desenvolvimento poderia ser descrito como reatando inconscientemente a dramática visão hegeliana e marxista da história à religião que eles haviam afastado dela. Assim, o cinema, nascido no auge tardio e vitoriano do melodrama, pode ser visto menos como algo que convence os espectadores a deixar de encarar a realidade

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

¹² *Ibid.*, p. 90 e 92.

¹³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

“dramaticamente”¹⁶ do que como algo que proporciona uma fusão das superfícies do real com um melodrama animado por uma fantasia de realidade legível, num período em que as dúvidas envolvendo tal legibilidade são registradas pelo modernismo.

Enquanto isso, as teorizações do melodrama dos anos 1950 elaboradas por Thomas Elsaesser e Geoffrey Nowell-Smith¹⁷ associam seu desenvolvimento na época ao “excesso” colorístico. Todas essas teorias podem ser correlacionadas com os comentários gnômicos de Cavell. Assim, na obra de Griffith em particular, com sua sacralização da beleza feminina e as evocações do Bem e do Mal nos conflitos dos grupos, as categorias religiosas são cinematizadas (Brooks). De maneira semelhante, o excesso de cor no melodrama posterior pode amortecer o avanço do drama ao se deleitar nos detalhes do seu retrato, o nivelamento sirkiano da distinção entre personagens e objetos em particular indicando a avassaladora reificação do seu mundo (Elsaesser e Nowell-Smith). Entretanto, além de não serem totalmente compatíveis, essas duas encarnações do melodrama deixam de levar em consideração a “imagem da mulher” que se sobrepõe parcialmente a ambas. Assim, Cavell tenta (sem sucesso) definir alguns de seus principais termos. Se tivesse definido melhor a relação entre drama e melodrama, por exemplo, ele poderia ter se juntado a Anne Hollander, enxergando na próspera tendência da mídia em associar o gráfico, o verdadeiro e o sensacional uma característica definidora da modernidade.

As elegantes, eloquentes e aforísticas formulações de Hollander rastreiam a linhagem da identificação do monocromático com a verdade até a tradição pós-renascentista da reprodução gráfica de pinturas na arte popular impressa. “A linguagem da visão monocromática tem sido a grande *língua franca* da arte ocidental”, conclui ela.¹⁸ Se “gráfico” significa ao mesmo tempo “aquilo que é escrito” e “também ‘semelhante à verdade’¹⁹”, consta que ao extrairmos as cores da imagem, diminuindo sua verossimilhança, elucidamos um original do qual se faz uma leitura. Uma maior clareza é o resultado direto da eliminação das cores, definidas como distrações enfeitiçantes e enganadoras. Numa equação cujas bases

¹⁶ CAVELL. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁷ Ver ELSAESSER, Thomas. “Tales of sound and fury”. In NICHOLS, Bill (org.). *Movies and methods II*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 165-89, e NOWELL-SMITH, Geoffrey. “Minnelli and melodrama”. In NICHOLS, Bill (org.). *Op. cit.*, p. 190-4.

¹⁸ HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. Nova York: Knopf, 1989, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*

protestantes e puritanas Hollander poderia ter enfatizado, o preto e branco irradia uma “verdade livre de adornos”.²⁰ Numa dicotomia perturbadora e notável, ela opõe a verdade do monocromático à realidade da cor e, possivelmente ecoando Cavell, defende que “por extensão, fotografias e filmes em preto e branco são considerados bons porque são tão verdadeiros, e não por serem tão reais”.²¹ De fato, o quociente de semelhança em relação à vida disponível para o colorido é inversamente proporcional a essa veracidade. Se o colorido pode ser chamado de “encantador e ilusório”²², torna-se patente sua adequação à fantasia. No entanto, tal fantasia não tem o caráter de quase-sinônimo do “subjetivo” frequentemente atribuído a ela, já que a centralidade da luz no monocromático realça sua capacidade “de indicar (...) a verdade subjetiva do sentimento, que é significada pela imagem da luz que recai e deve sempre iluminar um ponto de vista em particular”.²³ A narrativa sabe viver sem a cor, e “na arte popular colorida, a cor serve aos interesses do prazer, e não do significado”.²⁴

Apesar de sugestivos, os comentários de Hollander são limitados por sua derivação primária em relação a uma tradição gráfica cuja centralidade para a arte do Norte da Europa (Holanda e Alemanha) está ligada ao protestantismo, para o qual o gráfico (textos e leitura) era tão importante quanto a imagem, e com a insistência do clima em abafar as cores no Norte da Europa. Além disso, o foco na arte gráfica e seu popular legado cinemático esconde a verdadeira importância das práticas modernistas. É uma pena, pois Hollander demonstra ter perspicácia ao analisar algumas das qualidades do colorido que motivaram os modernistas a dar-lhe privilégio. Ela comenta, por exemplo, que “sentimentos ambíguos, fatos desconfortáveis ou determinadas circunstâncias podem ser apreendidas somente por meio do véu sensorial da cor, que dá então ao sujeito uma medida extrínseca do desgaste ou deleite”²⁵, ilustrando o privilégio concedido pelos modernistas à forma e à indecisão. Ao comentar que num quadro de Matisse “a teia de cores segura a

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

mulher no sofá e dentro do cômodo para sempre”²⁶ ela parece remeter ao Antonioni de *Deserto vermelho*. Cor modernista significa mais do que embelezamento e distração. Até sua luxúria é mais do que isso: como destaca sutilmente Éric Rohmer, em filmes como *Portal do inferno* (*Jigokumon*, Teinosuke Kinugasa, 1953) ou *Lola Montez* (Max Ophüls, 1955), “a cor é um refinamento adicional, um luxo que, para esses sujeitos luxuriosos, é quase uma necessidade”.²⁷ O viés de Hollander – provavelmente derivado do seu próprio compromisso maior com as formas narrativas criticadas pelo modernismo – a faz concluir que obras “desarticuladas” podem ser “irritantes e fáceis de esquecer”.²⁸ Apesar de ter consciência do caráter aleatório que permeia o cinema²⁹, sua sofisticada negação do realismo à cor não se estende a uma apreciação do antirrealismo modernista. Afinal, só dos filmes *mainstream* se pode dizer que “até os filmes coloridos são gráficos – ou seja, essencialmente pretos e brancos”.³⁰ As cores modernistas de Antonioni, Godard ou Kieslowski recusam o melodrama do gráfico.

Embora a identificação do colorido com a fantasia seja comum, tendo sido teorizada sobretudo por Cavell e Hollander, existe também uma identificação oposta, que atribui a cor à realidade sólida cotidiana e aos domínios que buscam sobrepujá-la. Num trecho que mistura misticismo e ciência, Huxley cita sonhos como prova fundamental de sua teorização envolvendo duas variedades de simbolização e a distância que elas criam em relação à realidade “daquilo que é dado”: a transferência do colorido para o monocromático que prevaleceria na maioria dos sonhos; e a abstração da realidade mediada pela linguagem.

A cor revela-se uma espécie de pedra de toque da realidade. Aquilo que é dado é colorido; aquilo que nossa imaginação e nosso intelecto criador de símbolos elaboram é sem cor. O mundo externo é, portanto, visto como

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ ROHMER, Éric. “Of taste and colors”. In DALLE VACCHE, Angela; PRICE, Brian (orgs.). *Color: the Film Reader*. Nova York/ Londres: Routledge, 2006, p. 123.

²⁸ HOLLANDER. *Op. cit.*, p. 49.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

colorido. Os sonhos, que não são dados e sim fabricados pelo subconsciente pessoal, são geralmente em preto e branco (...) ³¹

As imagens do mundo arquetípico são simbólicas; mas como nós, enquanto indivíduos, não as fabricamos, em vez disso encontrando-as “lá fora” no inconsciente coletivo, elas exibem ao menos algumas características da realidade dada e são coloridas. Os habitantes não-simbólicos dos antípodas da mente existem por conta própria e são coloridos, como os fatos dados do mundo externo. Com efeito, a cor destes é muito mais intensa do que a dos dados externos. Isto pode ser explicado, ao menos em parte, pelo fato de nossas percepções do mundo externo serem habitualmente nubladas pelas noções verbais em cujos termos nosso pensamento funciona. Estamos eternamente tentando converter coisas em signos para as abstrações mais inteligentes de nossa própria invenção. Mas, ao fazê-lo, roubamos dessas coisas boa parte de sua consistência nativa. ³²

Aqui, “símbolo” não equivale ao sinônimo romântico para a plenitude, e sim ao signo. Se no domínio da experiência visionária que Huxley chama de “antípodas da mente” “os objetos não representam nada além de si mesmos” ³³, esta autossuficiência corresponde a uma coloração completa indicando que *não há nada faltando neles*, diferentemente da ausência que constitui o signo. Aquilo que Cavell, Hollander e todos os materialistas desmereceriam como fantasia é para Huxley uma realidade autossuficiente e transcendental comparável àquela das Formas Platônicas das quais os símbolos humanos – sejam eles sonhos ou palavras – são abstrações e reflexos velados. Se a cor ganha destaque nos textos místicos, sua frequente associação com a fantasia fílmica pode ser uma imagem posterior desbotada e

³¹ A alegação de Huxley segundo a qual sonhamos em preto e branco era uma crença comum na época em que ele escreveu. Eric Schwitzgebel associa isso ao predomínio do preto e branco nas mídias visuais da primeira metade do século vinte. SCHWITZGEBEL, Eric. “Why did we think we dreamed in black-and-white?”, in *Studies in History and Philosophy of Science* n. 33, 2002, p. 649-60. Se assim é, a fábrica de sonhos produz literalmente nossos sonhos, no sentido de privá-los de cor ou de introduzir cor em ambientes mentais nos quais esta é irrelevante. É claro que a possível presença ou não-presença da cor nos sonhos não altera sua prolongada associação entre a consciência expandida e a coloração múltipla e luxuriante, que neste contexto pode apenas conotar variedade de opções, enquanto a consciência dividida tão frequentemente abordada no expressionismo pode ter se equiparado ao preto e branco de alto contraste de seus filmes, que podem tê-la engrandecido.

³² HUXLEY, Aldous. *The doors of perception and heaven and hell*. Londres: Flamingo, 1994, p. 67.

³³ *Ibid.*, p. 70.

secularizada de uma disposição expulsa da esfera pública sob a modernidade, mas possivelmente sobrevivendo, como memória e sombra, no inconsciente representado pela escuridão do cinema.³⁴

O preto e branco, o colorido e Siegfried Kracauer

A teoria da cor de Siegfried Kracauer, esboçada num breve artigo de 1937 publicado em *Das Werk* e intitulado “Sobre a estética do filme colorido”, começa com a paradoxal declaração segundo a qual o monocromático seria mais colorido do que o colorido. A cor de um filme como *O jardim de Allah* (*The Garden of Allah*, Richard Boleslawski, 1936) “não pode expressar nada daquilo que um filme em preto e branco (...) é capaz de expressar sem a sua ajuda. Eles (o preto e o branco) conjuraram a distância azul com mais carinho do que ocorre agora com a inclusão do azul; capturaram a luz austera, o calor e os poderosos contrastes da paisagem do deserto em imagens cujo colorido ultrapassa em muito o visto em *O jardim de Allah*”.³⁵ Para que ninguém pense que o deserto é um exemplo demasiadamente conveniente para tal argumento, com a intensa luz solar eliminando o variado das cores das entidades vivas, deve-se notar como Kracauer embasa isso em termos derivados da defesa que Vselovod Pudovkin fez da montagem como construtora de significado em oposição ao “confuso acúmulo de acidentes”³⁶ encontrado na reprodução fidedigna dos fenômenos da natureza. A montagem “destrói semelhanças insignificantes” para trazer à tona o verdadeiramente significativo, imbuindo imagens com “o poder da linguagem” e pondo de lado a convencional “perspectiva

³⁴ Era antigo o interesse de Huxley em movimentos entre o colorido e o preto e branco, e o colorido e a linha, como pode ser visto num trecho de um de seus primeiros romances, *Crome yellow*, Londres: Chatto and Windus, 1969, (1921), p. 22-23: “Aquela parte do jardim que se inclinava a partir do pé do terraço até a piscina tinha uma beleza que não dependia da cor tanto quanto das formas. Era tão bela ao luar quanto à luz do sol. O prateado da água, as formas escuras do teixo e do azevinho continuam sendo, em todos os momentos do dia e do ano, as características dominantes da paisagem. Era um panorama em preto e branco. Para as cores havia o jardim de flores; jazia numa das margens da piscina, separada desta por uma imensa parede babilônica de teixos. Ao passar por um túnel na cerca viva, uma pequena abertura surgia na parede e então víamo-nos, surpreendente e subitamente, no mundo da cor”.

³⁵ KRACAUER, Siegfried. “Zur Ästhetik des Farbenfilms”. In WITTE, Karsten (org). *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 48-49.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

de cartão postal”.³⁷ Para Kracauer, uma “independência do objeto” semelhante àquela forjada pela montagem foi alcançada no filme preto e branco graças à ausência de cores.³⁸ Assim como o cineasta emprega a montagem, o pintor e suas cores “dominam a tarefa de transmitir significado a partir do material colorido, e suas imagens são eloquentes a ponto de não serem meras ‘reproduções’”.³⁹ Nesse aspecto, como em tantos outros⁴⁰, Kracauer parece antecipar o Antonioni que literalmente pintaria objetos naturais em *Deserto vermelho*. Entretanto, até o ponto em que Kracauer atribui ao filme colorido uma “alegria infantil” no tecnicamente factível, podemos vê-lo como ecoando implicitamente a (compensatória?) associação europeia entre infantilidade e uma América concebida como fonte de tais inovações técnicas. O filme colorido rende “uma difusa multiplicidade” que não foi “penetrada”⁴¹ – em outras palavras, moldada, organizada e compreendida. Sua modalidade de visão banal reduz o mundo a imagens de cartões postais. Independentemente disso, como a montagem se tornou habitual na produção de filmes (aqui não está claro se o termo significa a montagem comum ou a montagem orientada por contrastes ao estilo soviético), esta aparece até nos filmes coloridos.

Apresentando como opostos os princípios da montagem e da cor, Kracauer pode ter considerado irrelevante a estética dos filmes coloridos. Ainda assim, seus últimos três parágrafos não criticam o filme colorido em si, e sim a sua sujeição aos clichês. O filme colorido precisa avançar a partir de uma base na montagem. Dado o contraste apontado anteriormente por Kracauer entre esses dois elementos da produção de filmes, o leitor pode considerá-lo improvável, mas seu afastamento em relação às considerações sobre a representação possível demonstra como isso poderia ocorrer: por meio da abstração constitutiva da animação. (O apreço pela animação e pela montagem indica uma mudança do modelo pudovkiano para o eisensteiniano.) O cachorro cansado na geleira que recebe conhaque de um São Bernardo passa de verde a vermelho conforme se recupera.⁴² Em outras palavras, a cor funciona aqui

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C.f. meu “European Film Theory: From crypto-nationalism to transnationalism” in Temenuga Trifonova (org.), *European film theory*. Nova York/ Londres: Routledge, 2009, p. 12.

⁴¹ KRACAUER. *Op. cit.*, p. 51.

⁴² *Ibid.*, p. 52.

não como propriedade de um objeto, e sim como signo, e a imagem tem a qualidade linguística atribuída anteriormente à montagem. Até o deplorável *O jardim de Allah* demonstra um uso não-banal do colorido em sua sequência de dança. É sem dúvida significativo que Kracauer descreva tal dança como “caleidoscópica”⁴³, com a implicação de que, como num caleidoscópio, a rápida sucessão de cores da dança enfraquece o árido realismo que associa uma cor imutavelmente a um objeto. A intenção de Kracauer, tanto aqui quanto no seu exemplo de animação, é separar os objetos das cores para sublinhar a abertura dos primeiros à metamorfose. Pode-se até enxergar isso como uma transformação do movimento de avanço temporal das imagens por meio da montagem numa “montagem dentro da imagem”, o desdobramento semelhante ao dos fogos de artifício de uma série de possibilidades num mesmo ponto. Ao enfatizar a brevidade de tais passagens,⁴⁴ ele nos dá mais motivos para ler a cor como algo mais ligado à transição e à transformação. Isso pode ser associado à característica central da fantasia: a visibilidade da metamorfose. A cor seria assim um elemento efêmero do cinema que recebe destaque temporário, como a fantasia que *Theory of film*, obra posterior de Kracauer, subordina de maneira resoluta ao realismo. O Kracauer deste ensaio poderia ter encontrado em sua teoria um lugar de aprovação da sequência de dança da segunda parte de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor*, 1958), de Eisenstein. Sua afirmação final, segundo a qual a “cor se torna um componente necessário da montagem global”⁴⁵ quando usada dessa maneira, não representa tanto uma concessão quando percebemos o quanto ela marginaliza a cor numa mitologia momentânea.

Cor e estrelato

Ao escrever que a “regra dos cinco” proporciona “uma fórmula aproximada para o número de estímulos que o olho é capaz de captar e integrar simultaneamente”,⁴⁶ Gerald Mast defende que a simplificação do visual decorrente

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ MAST, Gerald. *Film/ Cinema/ Movie: A Theory of Experience*. Nova York/ Hagestorn/ São Francisco/ Londres: Harper and Row, 1977, p. 91.

do filme preto e branco “liberta nossa concentração para estímulos como as evocações dos rostos dos astros, a riqueza do diálogo verbal e a complexidade da estrutura narrativa”.⁴⁷ No fim dos anos 1970, época da redação do texto, ele vê esses três elementos em decadência juntamente com o monocromático.

Afirmar um declínio no estrelato pode parecer incomum em meio à onipresente obsessão cultural pelas celebridades, e Mast destaca a possível influência de outros fatores: a forma com que “além de fixar o arquétipo na cultura, a repetitiva exposição do público a um astro na era do estúdio produzia expectativas nos espectadores em relação ao que cada arquétipo faria”.⁴⁸ (Seguindo um rumo diferente, poderíamos distinguir entre estrelato e celebridade: o primeiro envolve uma elevação inatingível, mantida pelos estúdios; a segunda, voltas de uma Roda da Fortuna com ascensões e inevitáveis quedas.) Embora Mast não apresente a questão dessa maneira, o apoio dado pelo estúdio a um tipo poderia de fato impulsioná-lo à condição de arquétipo. O que liberta o “tipo” para se tornar “arquétipo” é a ausência do “ruído” de aspirações como o desejo dos atores em demonstrar versatilidade ao contrariar o tipo, tornando-se eles próprios diretores, e das fofocas incontroláveis de uma revista de celebridades buscando não o fortalecimento de uma imagem única, e sim a sua lasciva subversão. Mas fatores igualmente importantes podem ser a possibilidade de descrever como abstração e “eterealização” os processos monocromáticos que Mast apresenta corretamente como simplificadores. Talvez tenha pouca importância o fato de Don Lockwood, astro do cinema mudo de *Cantando na chuva* (*Singin’ in the rain*, Stanley Donen, 1952), não saber atuar, já que ele é essencialmente elevado à uma imagem cuja diferença, mobilidade e mortalidade simultâneas indicam provocadoramente a possibilidade de tal forma, apesar de refinada pelo monocromático, fazer intersecção em algum nível com a realidade cotidiana dos fãs. Em contraste, o colorido volta a designá-lo à carne da qual o monocromático o extraiu. (O inverso disso é, claro, a possibilidade de um monocromático diferente, aquele de Von Stroheim, cuja alegria naturalista suga a *anima* humana, deixando apenas um resíduo do animal, e produzindo feras em lugar de deuses.) O colorido

⁴⁷ *Ibid.*, p. 91-2.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

parece substituir as estrelas por figuras que se alternam entre celebridades e atores. Os astros caem à Terra e se afastam mancando do local onde caíram.

O gráfico, o verdadeiro e o revolucionário

Ao comentar a antiga tradição europeia de reproduzir pinturas e esculturas famosas na arte gráfica, Anne Hollander destaca duas associações sedimentadas da palavra “gráfico”: “‘Gráfico’ significa ‘como a escrita’; agora significa também ‘como a verdade’”.⁴⁹ Ela ignora uma terceira associação, revelada como primária numa pesquisa entre meus estudantes de graduação: “o sensacional”. A decisão de Hollander de mencioná-lo mais tarde, apenas incidentalmente,⁵⁰ pode ser motivada pela frequência com a qual sensação e verdade são vistas como opostas. Independentemente disso, as palavras costumam se misturar: a ideia de que uma verdade é dita, rompendo regimes de falsidade, por exemplo, pode desencadear uma sensação. A verdade costuma ser descrita como “nua”, um ataque sem floreios contra a neutralizante sofisticação filtrada do “nu”. Se as buscas pelo “sensacional” são muitas vezes identificadas com aquelas pela popularidade, isso se deve ao fato de a verdade criar uma sensação ao derrubar ordens estabelecidas. Se o seu populismo tem ambições políticas, estas são as dos ingleses puritanos cujo “mundo de ponta cabeça” não tinha rei, ou as do *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles empregando a imprensa marrom como plataforma para alcançar o poder político. Este significado de “gráfico” reúne os demais até o ponto em que a verdade em questão é a de uma nova palavra, ou a própria linguagem dispersando imagens e idolatria. Para os puritanos, é claro, essa nova palavra era o texto bíblico no vernacular. Seu “preto e branco” é ao mesmo tempo “preto no branco” e a virtuosa pobreza de seus consumidores, que carecem de riqueza para encomendar e possuir pinturas coloridas ou para, mais tarde, embarcar no *Grand Tour* e ver os originais. Assim, o preto e branco se torna o signo sensacional de revoluções da imagem e da palavra. Sua distância abstraída em relação ao mundo fomenta nos espectadores a sensação de não pertencerem a este mundo. Posteriormente, para os revolucionários

⁴⁹ HOLLANDER. *Op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

russos, o texto seria o campo da revolução, e a pernicioso imagem o Tsar, falsamente semelhante a um ícone. Devido à prevalência da suposição de que, nas palavras de Hollander, “se uma imagem é em preto e branco ela pode ser apreendida com mais clareza, embora talvez proporcione menos prazer”⁵¹, sua aparência gráfica facilita a compreensão popular, dissipando o hedonismo, as distrações e mistificações da classe dominante num só golpe.

Emerge, assim, um contexto no qual podemos considerar dois textos: “Sobre a cor”, de Sergei Eisenstein,⁵² e *A Mãe (Mat, 1926)*, de Vselovod Pudovkin. Num nível, sua justaposição é óbvia, e o próprio Eisenstein cita *A Mãe* como seu principal exemplo soviético do preto e branco funcionando como “cores”. Seu emprego da palavra “cor” indica um sofisticado reconhecimento de que todo o debate sobre a cor fílmica não deve apenas debater o preto e branco, mas provavelmente começar por ele. Assim como pode também constituir a afirmação (uma forma de compensação) de que o cinema soviético sem cor pode se equiparar a seus principais rivais ideológicos, cujas indústrias cinematográficas estavam começando a aplicar cor aos longas metragens no final dos anos 1930. Ao sustentar que o cinema soviético também tem cor, Eisenstein realiza uma inversão revolucionária do aparente significado da superioridade tecnológica do capitalismo americano e do militarismo alemão. Ao mesmo tempo, tais declarações são temperadas por um reconhecimento de certas realidades. A primeira delas diz respeito ao fato de que o esquema de um avanço do preto ao cinza e ao branco não é aplicado de maneira acabada em *A Mãe*. Assim, Eisenstein afirma que “as três tonalidades temáticas de cor podem ter se fundido numa ‘coda’ final na última cena: a massa escura de trabalhadores, as tonalidades cinzentas da polícia e o avanço triunfal do gelo branco”. Isso não apenas deixou de ocorrer, como “infelizmente o terceiro esquema de cores (o branco) não foi utilizado na composição geral das cores e nunca foi destacado fotograficamente”.⁵³ Para Eisenstein, não deve ser difícil reconhecer essa realidade particular, e as polêmicas com Pudovkin permeiam sua teoria. Mais difíceis – e até traumáticas – de se aceitar são as falhas pessoais. A autocrítica de Eisenstein pode

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² EISENSTEIN, Sergei. “On colour”. In GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard (org.). *Selected works - vol. II: Towards a theory of montage*. Londres: BFI, 1991, p. 254-67.

⁵³ *Ibid.*, p. 264.

ser impelida por uma mistura de admirável honestidade com a esperança de que seu exercício pudesse evitar as autoflagelações mais violentas buscadas pelo regime de Stalin. Ele conclui com a proposta de fazer um filme em preto e branco que invertesse seu valor moral convencional, pois envolveria uma revolta negra contra a escravidão, com Paul Robeson no papel principal.⁵⁴ Levando-se em consideração seu contínuo diálogo com Griffith, surpreende um pouco que a inversão do simbolismo racista de *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915) não seja mencionada.

Podemos contudo comentar mais a respeito da presença do gráfico em *A Mãe*. Seria possível destacar que muitas de suas imagens evocam um conjunto de obras de arte ocidentais que Pudovkin provavelmente viu nas reproduções monocromáticas descritas por Hollander. Jay Leyda traz informações precisas, embora sua argumentação de que o filme faz suas fontes parecerem “ornamentais” possa ser fruto da comparação do filme preto e branco com os originais coloridos, e da aceitação de uma identificação estereotipada da cor com a ornamentação:

Em *A Mãe*, que apresenta um estilo gráfico unificado e incomum, vemos durante todo o filme imagens que parecem ter sido cientificamente desprovidas de toda distração (...) Em comparação com essas imagens simplificadas, suas muitas fontes parecem quase sobrecarregadas de elementos visuais, ou ornamentais – *Bollo*, de Velásquez, que deu origem à famosa imagem do policial monumental; o *Pátio da prisão*, de Van Gogh (inspirado em Doré), refletido na cena da hora dos exercícios na prisão; o realismo cuidadosamente composto de Degas, os caóticos quadros da fase azul de Picasso e as imagens de Käthe Kollwitz, que contribuíram para a representação gráfica da mãe; os três *Juízes* de Rouault que ajudaram a caracterizar os três juízes de Pudovkin.⁵⁵

Além disso, as intenções gráficas informam os frequentes ângulos altos e baixos: os primeiros destacando silhuetas contra o céu; os segundos, aproximando-as

⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵⁵ LEYDA, Jay *Kino: A history of the Russian and Soviet film*. Londres/ Boston/ Sydney: G. Allen and Unwin, 1983, p. 210.

de sombras projetadas no chão embranquecido pela luz do sol, neve ou ambos. Os ângulos gráficos reforçam a análise que a obra faz da força bruta, com as autoridades ameaçando com sua opressiva desumanidade, e os diretores do presídio espezinhando os detentos. A “verdade gráfica” nesse caso envolve a polarização da sociedade na luta de classes: uma realidade que a mãe não compreende até a prisão de seu filho Pavel. Talvez a derrubada popular dos ricos e poderosos ainda não seja possível, pois os manifestantes do filme são aqueles que foram derrotados em 1905, mas a ocorrência disso no futuro é marcada pela bandeira vermelha cujo movimento é gráfico e alegórico no sentido de soletrar implicitamente a palavra “revolução” ao fim da obra.

Por outro lado, no decorrer do tempo surgiram filmes soviéticos muito diferentes, usando o colorido e o monocromático de outras maneiras. Entre os mais notáveis está *Solaris*, de Andrei Tarkovski...

***Solaris*, o colorido e o monocromático**

Em vários momentos de *Solaris*, de Tarkovski, a câmera passa pela cabeça de um personagem – em geral a do cosmonauta Kris Kelvin – apontando em seguida para um vazio ou escuro, com frequência o de uma escotilha mas, às vezes, o de uma porta (como ocorre perto do fim da visita que Kris faz à mãe em sonho). Timothy Hyman associa esse movimento de câmera à experiência dos cosmonautas com o planeta-oceano *Solaris*: “nas primeiras sequências, quando a câmera passa frequentemente por janelas até chegar à escuridão que há além delas, o oceano é vivenciado como um vazio, uma ameaça que parece mais séria por causa de sua falta de especificidade”.⁵⁶ Por mais adequado e sugestivo que seja esse comentário, o vazio é sem dúvida multifuncional, sendo multicolorido, variando entre o preto, o branco e o amarelo-dourado. Essas cores podem marcar o horário do dia planetário, mas representam também tonalidades do transcendental, que resiste às representações: sua variabilidade encarna a oscilação entre os pólos positivo e negativo que define em si uma transcendência de tudo o que há entre eles (num certo

⁵⁶ HYMAN, Timothy. “*Solaris*”, in *Film Quarterly* n. 29, v. 3, primavera de 1976, p. 55-6.

sentido, da diversidade de cores terrestres; curiosamente, Tarkovski evita a alternância entre azul e vermelho do romance de Stanislaw Lem). A associação fica mais óbvia no caso da escotilha iluminada por uma luz dourada que ecoa e avança do nível do subconsciente para o da consciência, com os círculos dourados menores envolvendo as cabeças da Trindade colocadas de maneira discreta na reprodução de Andrei Rublev ao fundo do quarto de Kris.

Dentro da lógica onírica da obra, essa exaltação é uma descondensação, enquanto a repetição em várias escalas encarna a infinita reprodutividade reencarnante do trabalho onírico do próprio planeta. (Lembremos como o relatório de Berton descrevia a reprodução de um bebê de dimensões monstruosas e gigantescas.) Embora a escotilha branca possa parecer simplesmente positiva, a descrição da morte de Hari como “luz branca e vento” lhe confere a ambiguidade de uma conjugação parcial do suicídio dela. Mais ambiciosa é a escotilha preta, que evoca o “Círculo Negro” da série “ícones modernistas” de formas geométricas pretas de Kasimir Malevich. Essa série teve início com seu *Quadrado preto* de 1915, imagem emblemática do movimento Suprematista, que ele pendurou no canto superior de um cômodo, local tradicionalmente reservado para um ícone. Alguns dos comentários de Malevich ressoam com força especial nas noções de ficção científica que Tarkovski ativa e revisa. “Meu novo quadro”, afirmou Malevich, “não pertence exclusivamente à terra. A terra foi abandonada como uma casa roída por vermes. E, na verdade, no homem e na sua consciência existe uma aspiração rumo ao espaço, a inclinação a ‘rejeitar o globo terrestre’”.⁵⁷ Assim, Tarkovski se torna um anti-Malevich, ao mesmo tempo recordando e revogando seu projeto ao reter o ícone negro, preenchendo-o com imagens da Terra e da casa, e dissolvendo a oposição de Malevich entre Terra e espaço.

Essa dissolução atinge seu auge durante a exploração que a câmera faz da imagem-chave da obra: *Caçadores na neve*, de Pieter Brueghel. Dada a alternância no filme entre colorido e monocromático, não surpreende que essa imagem privilegiada se equilibre entre ambos, sua reconciliação entre diferentes regimes de percepção prefigurando uma das distintas ordens de ser. O papel-chave

⁵⁷ DANTO, Arthur. *Unnatural wonders: Essays from the gap between art and life*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 257.

desempenhado pela pintura de Brueghel nos permite especular que a escassez de película colorida Kodak na União Soviética, apontada por Richard Misek, pode até ter sido o alibi do diretor para o uso dos dois tipos de filme, condizendo com intenções descritas numa entrevista de 1966, e não a causa pragmática dessa abordagem, sugestão que Misek inicialmente favorece mas, em seguida, complica.⁵⁸ A contemplação dessa imagem por parte de Hari desperta nela a percepção do que significa estar na Terra, a qual ela penetra por meio das formas visualmente simplificadas e despojadas de uma paisagem invernal. (Simbolicamente, isso é também uma entrada na emoção a partir daquele que é, para ela, o ponto mais acessível, aquele marcado como “frio” no *continuum*, significando a proximidade com a não-existência, conforme ela adentra nos limiares da humanidade no seu grau zero – perto também de onde o próprio Kris é retratado emocionalmente.) A cena também prenuncia o final ambíguo, quando Kris pode estar realmente no planeta ou não, pode estar em casa ou não, conforme a imperfeita recriação por parte do planeta das imagens terrenas descobertas na consciência de Kris também reconcilia filme e pintura ao reencenar *O retorno do filho pródigo*, de Rembrandt, como reunificação entre Kris e seu pai. Além disso, suas árvores escuras ecoam aquelas que emolduram a carreira de Tarkovski, começando com *A infância de Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) e terminando com *O sacrifício*, enquanto a perspectiva de Brueghel, postada atrás dos caçadores, indica sua preocupação com as cabeças afastadas em sinal de resistência espiritual, teimosamente absortas em si mesmas e misteriosas. Conforme Hari contempla essa imagem, percorrendo-a com o olhar de uma maneira que corresponde à de seu corpo, flutuando pela biblioteca com Kris no período sem gravidade que se segue imediatamente à cena, ela começa a associar as cenas nevadas do filme caseiro de Kris a uma vida mais ampla. As fusões contínuas sugerem diferenças coexistentes, e mesmo uma dialética dentro de um plano imagético incubando o salto qualitativo que o associa ao filme caseiro. Pintura e cinema, imagem e narrativa, estase e fluxo também são reconciliados, conforme as fusões da sequência geram história e sucessão a partir da simultaneidade da pintura. A imagem poderia ser definida como uma materialização dentro de uma escotilha –

⁵⁸ MISEK, Richard. “‘Last of the Kodak’: Andrei Tarkovsky’s struggle with colour”. In EVERETT, Wendy (org.). *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007, p. 167-68.

traindo a afirmação de Snaith segundo a qual a biblioteca não teria janelas – e seu status de preenchimento do vazio é enfatizado por sua recorrência na tela de TV desligada no sonho de Kris, como um “sonho dentro do sonho” projetado naquilo que o psicanalista Bertram Lewin chamaria de “tela onírica”. (O fato de tais “telas oníricas” “serem associadas ao sono infantil e consideradas símbolo da mãe ou do seio”⁵⁹ faz delas uma imagem virtualmente *mise en abyme* do sonho da mãe no qual ela aparece.) Enquanto isso, dentro do sonho, encontra-se um sonho-imagem que ainda não se expandiu numa identidade plena com a tela na qual ele é projetado. A colocação de uma margem entre a borda da TV e a da pintura combina com a tendência de alguns cineastas que começam a empregar a cor de maneira expressiva, como Tarkovski faz aqui e como Hitchcock fez em *Um corpo que cai*, na tentativa de dramatizar uma capacidade de separação entre superfície e profundidade, a possível duplicidade ou substituição de uma realidade cujo código de cores poderia ter sido igualmente diferente. Esses dois filmes ecoam um ao outro de outras maneiras, é claro, pois ambos entrelaçam memória, luto e a fetichização de uma mulher numa versão quase freudiana da viagem no tempo: a fetichização como recuperação fantástica do momento pré-traumático, congelando o segundo ponteiro do relógio numa repetição trêmula e obsessiva. (Não surpreende que Cavell descreva o filme de Hitchcock em termos da futuridade que ele compartilha com a ficção científica, e tampouco que seja um filme-chave para a ficção científica filosófica de *Sem sol*, de Chris Marker.)

A contemplação de *Caçadores na neve* por parte de Hari precede imediatamente o período da ausência de peso. Quando este começa, e o corpo dela se ergue no ar, um vitral multicolorido se torna visível logo atrás da cabeça dela, à esquerda, enquanto o espaço à direita dela inclui uma parte azul (a camisa de Kris) e outra verde (abaixo da reprodução de Bruegel).⁶⁰ É como se o elo estabelecido por Hari entre os pretos e brancos que predominam no quadro e o filme caseiro da infância de Kris permitisse então que ela associasse o fogo do quadro ao do filme, e sua recapitulação ontogenética da sequência filogenética do surgimento dos nomes

⁵⁹ MOORE, Burness E.; FINE, Bernard D. (orgs.). *Psychoanalytic terms and concepts*. New Haven/Londres: American Psychoanalytic Association/ Yale University Press, 1990, p. 58.

⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=FcglyhUre4w>

das cores conduzindo-a, e o filme, a uma gama mais ampla de cores, bem como ao *eros* sugerido pela ausência de peso. Isso ocorre com gentileza e discrição, conforme manchas de branco se misturam aos vermelhos e azuis do vitral, abafando-os, e as partes de azul e verde são sobrepostas por um espaço mais sombreado, marrom-preto no geral. O desenvolvimento de Hari até o êxtase traça uma evolução, evocando a deliberada abjuração de Tarkovski em relação à proximidade eisensteiniana entre revolução e êxtase.

Se *Caçadores na neve* representa o núcleo temático de *Solaris*, isso ocorre porque sua temática invernal o compromete igualmente com o colorido e o monocromático, suspendendo a distinção entre duas ópticas fílmicas que precisam se fundir para que Hari, a emissária do planeta a Kris, possa alcançar a humanidade, e para que Kris também o faça. A contemplação desse quadro por parte de Hari prefigura uma possível fusão entre colorido e monocromático cuja “realidade” e “não-realidade” simultâneas são marcadas pela flutuação dela e de Kris imediatamente depois, um momento dialético de metáfora extática e rendição efetiva da perda de gravidade na estação espacial. Dependente de uma suspensão de opostos, esta possibilidade entra em colapso no subsequente sonho febril de Kris, que tem a primeira metade colorida, mas cujo restante é em preto e branco.

A primeira parte desse sonho apresenta múltiplas imagens de Hari circulando vertiginosamente num cômodo bem iluminado ao redor da cama de Kris, alternando-se com uma imagem da mãe dele quando jovem, e a segunda parte mostra Kris e sua mãe sozinhos na casa da família. Se a primeira metade desse sonho é carregada, colorida e muda, a segunda metade, ao contrário, é monocromática e preenchida com o diálogo contínuo entre Kris e sua mãe. A ausência de Hari na segunda metade do sonho indica um afastamento da indizível e não-dita contaminação anterior da imagem da mãe com o libidinal, durante a qual esposa e mãe se tornaram intercambiáveis. Assim como o advento da linguagem distancia o processo primário, o monocromático priva a imagem de sua sensualidade. Na medida em que constitui um momento de negação, ela reprisa a rejeição anterior de Hari por Kris. Entretanto, nessa ocasião a negação de Hari envolve também sua remoção: quando Kris diz que não consegue reconhecer o rosto da mãe, ele ecoa um comentário anterior feito por Hari envolvendo a visão do próprio rosto, tornando a visão da mãe passível de ser

lida como forma de reconhecimento da própria Hari por si mesma. Além disso, a possibilidade de identificação secreta da mãe com Hari – e o status da segunda como continuação da primeira por outros meios – é traída quando ela também contempla *Caçadores na neve*, como faz Hari. O eco das palavras de Hari dentro das de Kris mede a força de sua contínua presença dentro dele: afinal, o planeta a tinha destilado a partir de uma varredura do cérebro dele. É como se, no fundo, ele se identificasse com ela, o que permite que diga “agora eu a amo”, e que os dois se tornem “uma mesma carne”. Mas, ao mesmo tempo, o sonho parece intuir a morte de Hari, que ocorre num ponto não definido do seu andamento. O início do trecho monocromático e o desaparecimento da imagem dela podem registrar num nível subconsciente o momento de sua destruição real. Se ela persiste e é ressuscitada novamente, desta vez isso ocorre de maneira invisível, dentro dos corpos da mãe e do próprio Kris.

Se Hari consiste em uma dupla visão, suspensa entre humanidade e o não-humano, os matizes de *Caçadores na neve* com status principal a seus olhos não serão do preto e branco, atados um ao outro num par binário, e sim da cor que Richard Rodriguez descreveu como inerentemente dupla, essencialmente impura: o marrom, que “transborda da linha reta, impossível de absorver – a linha que separa o preto do branco, por exemplo. O marrom confunde. É uma cor que se forma no limiar da contradição (a capacidade da linguagem de expressar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, a capacidade dos corpos de vivenciar duas ou mais coisas de uma vez)”.⁶¹ A cláusula final é particularmente próxima da experiência de Hari: a experiência de Rodriguez enquanto hispânico (sua auto-designação preferida) pode valer para a de outro alienígena tolerado. Além disso, se – na medida em que são as primeiras a serem nomeadas na maioria dos idiomas – preto, branco e vermelho constituem as três cores primevas – e não primárias, é claro –, o marrom faz a mediação entre regimes vistos ou classificados como monocromáticos e aqueles das cores que se distribuem como a cauda de um pavão por todo o espectro, que imaginamos serem “cores verdadeiras” no aparentemente tautológico sentido das “mais coloridas”. O marrom, cor dos galhos, conduz naturalmente à cor alimentada por ele e por eles: o vermelho do fogo no filme caseiro da infância de Kris, que ela

⁶¹ RODRIGUEZ, Richard. *Brown: the last discovery of America*. Nova York/ Londres: Penguin, 2002, p. xi.

associa com o de *Caçadores na neve*. O vermelho que emerge do marrom estabelece um elo primitivo: a faísca saltitante cujo papel na evolução de Hari se compara ao do fogo para a cultura humana (como nos mapas do “cru e cozido” de Lévi-Strauss, ou no mito de Prometeu).

A dupla visão de Hari está ao mesmo tempo relacionada à bissexualidade de Tarkovski⁶² e sua consciência da censura (e sua quase inevitável cria, a autocensura). O elo entre a bissexualidade e a consciência da censura pode ser feito por meio de outras reflexões de Rodriguez envolvendo o marrom: “minha vantagem (minha simpatia em relação ao marrom e ao plano bifocal) decorre do fato de, desde tenra idade, eu viver a necessidade de aprender a cautela, a desviar os olhos, a guardar as palavras, a me separar de mim mesmo. Ou a me reconstruir de alguma maneira excêntrica”.⁶³ Tal reconstrução é necessária a Kris Kelvin, e Hari – o presente do planeta – é seu instrumento. Marido e mulher se tornam realmente a mesma carne, vendo com pelo menos dois pares de olhos. Na medida em que a bissexualidade envolve a identificação com a mãe, Kris está “grávido” com Hari. E porque essa gravidez é apenas metafórica, seu aborto ocorre tão facilmente.

Tarkovski vivenciava as cenas coloridas como “de uma falsidade monstruosa e inacreditável”, especulando que “a explicação só pode ser a de que, reproduzida mecanicamente, a cor carece do toque da mão do artista”. Assim, ele argumentava que seu efeito “deveria ser neutralizado por meio da alternância entre sequências coloridas e monocromáticas, de modo que a impressão resultante do espectro completo seja espaçada, diluída”.⁶⁴ Em seu cuidadoso estudo de Tarkovski, Vida Johnson e Graham Petrie o descrevem com alguém que trabalha “dentro de um escopo deliberadamente limitado em cada filme, raramente avançando além dos tons abafados de marrom, verde, azul, amarelo e cinza, ao mesmo tempo usando preto e branco como cores em si”.⁶⁵ Observando que parece não haver um sistema claro regendo a alternância entre colorido e monocromático, eles a declaram aleatória, chegando a atribuí-la às vezes a “uma escassez de película colorida de boa

⁶² Cf. JOHNSON, Vida T.; PETRIE, Graham. *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 1994, p. 17.

⁶³ RODRIGUEZ. *Op. cit.*, p. 206.

⁶⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Sculpting in time*. Nova York: Knopf, 1987, p. 138. Versão em português: *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

⁶⁵ JOHNSON; PETRIE. *Op. cit.*, p. 189.

qualidade”.⁶⁶ Mas, para além da lógica por trás desses movimentos, seu efeito no espectador e as possíveis relações entre esse efeito e a temática do filme exigem consideração. Um bom exemplo disso ocorre na primeira sequência de *Solaris* que é continuamente caracterizada por esse aspecto indecifrável: o passeio de carro de Berton pela cidade do futuro. Acompanhada por uma trilha sonora eletrônica que indica ao mesmo tempo o ruído incessante do tráfego e o barulho da decolagem de um foguete, essa sequência tem como foco principal a estrada diante de Berton. Breves conjuntos de imagens de Berton – mais tarde, ao lado do filho – se intercalam na sequência, aparecendo em preto e branco. A sequência tem início em preto e branco, mas depois ganha cores, antes de voltar ao preto e branco e finalmente concluir com imagens coloridas. Os espectadores talvez se perguntem por que o surgimento de um táxi vermelho no lado direito da tela teria motivado a primeira mudança, já que o vermelho declara uma presença de cor que não chega a ser perturbadora, estrada e carro são monótonos e monocromáticos, e o carro passa repetidamente por túneis e viadutos. Posteriormente, ocorre nova transição para o preto e branco, mostrando Berton e o filho, antes de um retorno final à cor num crescendo noturno de múltiplos carros, cujas luzes traseiras vermelhas fluem entre edifícios decorados com néon. O corte que rompe com a cacofônica autopista é seguido por uma imagem silenciosa do ambiente rural que precedera a sequência, mas desta vez em preto e branco, e não em cores.

Um efeito dessas imagens ininterruptas da autopista é enfatizar que até sua cor é monótona, repelente. A contínua sugestão aural do tráfego e da decolagem combina a monotonia e o significado ambíguos, produzindo um vazio ilegível. Podemos nos surpreender com o fato de o corte final não intensificar ainda mais a crescente sensação de alienação em relação à Terra ao projetar-nos para o espaço sideral, em vez disso mostrando-nos a calma do interior. Apesar do alívio de um ambiente rural, este é mostrado sob nova luz. Num certo nível, sua aparição monocromática corresponde ao esvaziamento da vibração por parte do mundo diante do qual o ambiente rural parecera um oásis: nossos sentidos, atacados, continuam zumbindo. Em outro nível, ao mesmo tempo, o corte prepara os espectadores para a

⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

possibilidade de uma sobreposição da visão deslocada e tecnologizada à imagem do lar, possibilidade tornada real pela conclusão da obra. (Uma fusão semelhante entre “estar em casa” e deslocamento caracteriza a observação de Hari diante de *Caçadores na neve*, cujas imagens dissolventes serão ligadas a dissonâncias eletrônicas). A alternância entre monocromático e colorido na autopista pode demonstrar o caráter opressivo da experiência tecnologizada, mas, num aspecto mais positivo, ela também participa da desestabilização na obra das distinções entre realidade e sonho, interior e exterior. O sequenciamento de uma monotonia hipnótica em diferentes tipos de película pode levar os espectadores a indagarem o que estão vendo afinal, já que as diferenças parecem não trazer significado. Retrospectivamente, podem duvidar da confiabilidade de suas memórias, sem saber o que era colorido e o que era monocromático. A natureza da memória é um tema-chave em *Solaris*, é claro, pois os “convidados” dos cosmonautas são a materialização de suas lembranças. A própria duração da obra sublinha a dificuldade de recordar, pois poucos espectadores conseguem reter todos os seus elementos e registrar na primeira exibição as múltiplas interconexões entre eles. (Nesse aspecto, a arte religiosa de Tarkovski é também modernista.) Ainda mais importante é o papel desempenhado pela sequência na evocação que Tarkovski faz de uma humanidade despersonalizada na frágil fronteira inabitável do seu mundo.

“A vida como uma redoma de vidro multicolorida”: *Luz silenciosa*

Se *Luz silenciosa* (*Stellet licht*, 2007), de Carlos Reygadas, pode ser descrito como místico, isto não decorre apenas de sua dívida com *A palavra* (*Ordet*, 1955), de Carl Dreyer, cujos interiores presbiterianos e brancos retornam aqui como sendo os da comunidade menonita mexicana, enquanto o branco da cena da ressurreição de Dreyer volta a encantar como citação. Talvez mais importante seja o fato desse evento ser descrito como impossível por um de seus personagens (Marianne, objeto do amor adúltero de Johan, o protagonista), embora ela também faça parte de um sistema cristão de crenças com base na ressurreição: o retrocesso do tempo (a volta ao Éden buscada por Aronofsky?). É como se a ressurreição que ocorre aqui representasse uma resposta cósmica tanto ao desejo de Esther, enquanto esta fica ao

lado de Johan no carro pouco antes de morrer, de que tudo não passasse de um pesadelo, quanto ao desejo do próprio Johan de recuperar um passado inocente. Os personagens de Reygadas podem ser cristãos, mas sua própria posição é mais espiritual do que religiosa, e mais individualista do que comunitária ou alinhada a algum credo. Portanto, não surpreende que seu título traga ao primeiro plano aquele elemento místico central para tantas religiões, a luz. O interesse de Reygadas está no sagrado. Na única ocasião em que a palavra é usada, o amigo de Johan, Zacarías, afirma que seus sentimentos por Marianne podem ter origem sagrada. Mais tarde, quando seu pai os descreve como vindos do Inimigo, o próprio Johan declara, “Acho que isso é obra de Deus”. O interesse de Reygadas em filmar interiores usando um prisma que ao mesmo tempo revela a realidade interior e reflete a exterior indica uma fantasmagórica dupla exposição, na qual cada realidade material é simultaneamente imaterial – e isso, por sua vez, lembra Tarkovski. Não surpreende que esse *sacrum* seja ambíguo, e seu misticismo não se limita a aspirar a uma luz distante, abraçando também suas emanções coloridas, seu viscoso encontro com a materialidade dos corpos transpirantes. Não se trata apenas do Um supra-sensual, mas também do cotidiano sensual: não apenas a “irradiação branca da eternidade” de Shelley, mas “a redoma de vidro multicolorida” que ele chama de vida, e descreve como tingindo essa irradiação.

Assim, a preocupação de Reygadas não envolve apenas a luz que brilha por inspiradores seis minutos, como no Gênesis, no início do filme, perdendo força ao fim deste, como se buscando descrever os tropeços do dia medidos por sua passagem solar: envolve também os epifenômenos da luz, a faísca que esta emite. A câmera se abre para essas emanções sempre que filma diretamente o sol, o qual envia esferas translúcidas coloridas flutuando através da objetiva, luzes que se chocam contra ela, como uma onda convertendo-se em espuma (as partículas que representam a outra identidade da luz). Esses efeitos de reflexo dentro da objetiva são particularmente perturbadores em duas ocasiões do misticismo primordial, uma sacro-profana, e a outra mais obviamente sagrada: quando Johan beija Marianne, e o sol brilha de trás deles, incidindo diretamente na objetiva; e logo após a ressurreição de Esther, esposa de Johan, derrubada na chuva por um ataque cardíaco ao saber da contínua infidelidade de Johan. Em cada caso, o evento parece ser causado por um beijo

(Johan e Marianne se beijam; Marianne beija os lábios do cadáver de Esther). As esferas de cor vermelha e laranja flutuando por um trigal nesses momentos indicam versões benignas da maléfica bola de fogo de *O sol enganador* (*Utomlyonnye solntsem*, 1994), de Nikita Mikhalkov. Independentemente disso, a dívida primária de Reygadas para com os russos é com Tarkovski: se o tema do retrocesso ou até da interrupção do tempo remete a *O sacrifício* (no começo, Johan segura o pêndulo do relógio na cozinha da família), ainda mais tarkovskiano é o equilíbrio entre um misticismo transfigurado em luz como fogo e outro em água. Aquilo através do que olhamos é ao mesmo tempo uma lente de câmera e um olho embaçado pelas lágrimas derramadas pelos três protagonistas: essa lente não reflete a luz sob a forma de esferas e raios de variadas tonalidades, dissolvendo em vez disso. A água também vela os objetos de maneira congruente com o interesse de Reygadas em mostrar as pessoas e os objetos fora de foco – em determinado caso filmando longamente uma flor roxa enquanto Johan e Esther se banham fora de quadro, embora posteriormente ela apareça com clareza. É como se, numa outra manifestação de misticismo, os objetos sejam com isto abstraídos, perdendo sua forma e assumindo uma identidade kandinskiana como cor pura. Mesmo quando o sol não está brilhando, há forças misteriosas em ação, libertando as cores do ponto de sua primeira localização, numa infidelidade primordial.

O espaço dominado pela luz branca perto do fim do filme, o espaço branco da ressurreição, pode ser descrito da mesma maneira com que Gilles Deleuze caracteriza a “abstração lírica” de Dreyer, em palavras talvez inspiradas por *A palavra*, embora isso não seja mencionado explicitamente: “assim que essa luz é alcançada, ela nos devolve tudo. Devolve-nos o branco, mas um branco que não mais confina a luz. Devolve-nos o preto, um preto que não é mais a ausência de luz. Devolve-nos até o cinza, que não é mais incerteza nem indiferença”.⁶⁷ A enigmática referência de Deleuze a um branco que “não mais confina a luz” pode ser esclarecida pelo uso que Dreyer faz da superexposição na cena da ressurreição para borrar os limites das janelas através das quais a luz entra. O próprio Reygadas comenta: “a beleza no meu filme é o próprio sol. (...) Também gosto da luz branca que ela vê ao

⁶⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 117. Versão em português: *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

acordar. Branco puro. Usamos lentes especiais para conseguir este efeito”.⁶⁸ A dissolução da moldura da janela no filme de Dreyer (e, no de Reygadas, do mundo exterior visível como um espectro através dela) pode ser um sinal do místico, no qual objetos não mais habitam o domínio da correspondência, do mensurável. Em outras palavras (as de Deleuze), “nós passamos, imediatamente, de um espaço para o outro, do espaço físico para o espaço espiritual que nos restaura uma física (ou uma metafísica). O primeiro lugar é fechado, como uma cela, mas o segundo não é diferente, sendo o mesmo na medida que meramente descobriu a abertura espiritual que supera todas as suas obrigações formais e limitações materiais”.⁶⁹ Como a palavra “abertura” e a menção da luz deixam claro, o papel-chave – de algo material que dá acesso ao espiritual – pertence à janela. Quando Marianne se inclina sobre Esther para dar-lhe o beijo após o qual esta acorda, a única coisa visível na janela atrás de Marianne é uma luz branca de intenso brilho.

A alusão de Reygadas a *A palavra* contradiz o filme colorido num monocromático que encarna de maneira tangível os contrastes dentro do ser, ancorando a necessidade da escolha existencial. Seu próprio filme parece ter sido submetido aos raios X para revelar o filme de Dreyer subjacente. E, como afirma Deleuze com acerto, aqui o “*espaço não é mais determinado, ele se tornou o espaço qualquer que é idêntico ao poder do espírito*”. Para Deleuze, esse poder é sinônimo da “decisão espiritual perpetuamente renovada”,⁷⁰ e embora a impessoalidade da elaboração desse raciocínio torne o evento mais difícil de ser assimilado diretamente na tradição existencialista cristã individualista, como Deleuze busca fazer, a impessoalidade se enquadra na ideia de um espírito que – para usar o subtítulo de outra obra dessa tradição, *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s’est échappé*, 1956), de Bresson – é de fato um vento que os humanos “não sabem de onde vem nem para onde vai” (João 3.8). (Um vento desse tipo, ou respiração amplificada – o *ruach* hebraico significa ambas as coisas –, é ouvido quando Esther volta à vida.) Reygadas, no entanto, vai um passo além de Dreyer, indicando que a

⁶⁸ BADT, Karin Luisa. “*Silent light* or absolute miracle: an interview with Carlos Reygadas at Cannes 2007”, in *Bright Lights Film Journal* n. 57, agosto de 2007. Disponível em: <www.brightlightsfilm.com/57/reygadasiv.html>. Acesso em: 26 de maio de 2009.

⁶⁹ DELEUZE. *Op. cit.*, p. 117.

⁷⁰ *Ibid.*

ressurreição envolve um retrocesso do tempo que exige logicamente o desfazer de um dia inteiramente entregue à adúltera incerteza. A restauração a respeito da qual Deleuze escreve de fato exige isso do escuro, que, lido de maneira realista, pode ser apenas o raiar do dia, mas, no recém revelado domínio espiritual, reverte o alvorecer que abre o filme, restaurando a época anterior ao seu início. No coração do *sacrum* cíclico e ambíguo do filme, o branco regenerativo evoca uma escuridão generativa.

Cromofobia?: *Narciso negro*

Ligado ao gelo e à perfeição, o branco raramente é imaginado como algo em movimento. Perfeito e frio, é mais comumente o destino em cuja direção outros se movem, um polo magnético, como as vestes brancas dos santos glorificados no Livro do Apocalipse, ou o “ponto imóvel do mundo em rotação” de T. S. Eliot. (Como indicaram os dois filmes analisados anteriormente, a preocupação com o monocromático e a preocupação com a transcendência costumam acompanhar uma a outra.) Um movimento do branco é a sua fragmentação, como ocorre com o gelo ao final de *A Mãe*. Mas, em *Narciso negro* (*Black narcissus*, 1947), de Michael Powell e Emeric Pressburger, o branco é sempre móvel, agitado por um vento que pode ser aquele que sopra continuamente nas alturas do Himalaia ou o efeito da paixão da freira que corre (sua mobilidade remete à da *donna è mobile*). Se para São Pedro ser jogado para lá e para cá indica infância na fé, ironicamente, esta qualidade torna as freiras que buscam fundar um convento da Santa Fé mais infantis do que os povos indígenas que elas mesmas chamam de crianças. O vento ininterrupto é o movimento que, no fim, transforma o estado das freiras, com seus hábitos brancos, no sentido da cor, como aspiração ou memória. Indica o fracasso em fazer as coisas ficarem em seus lugares – no fim, a relutância da cultura ocidental em reconhecer seus limites, até ser obrigada a fazê-lo e partir – e vai culminar no aparecimento de uma cor antes proibida no rosto de alguém que fora freira: o vermelho aplicado aos lábios pela Irmã Ruth sublinha as implicações de sua decisão de não renovar os votos. Ao mesmo tempo, ela descobriu o cabelo vermelho que a torna parecida com uma das damas do palácio pintadas nas paredes – a sequência é entrecortada pela imagem de uma delas. O batom vermelho indica seu cabelo ruivo e vestido escarlate concentrados numa

essência. Ao passar o batom ela se torna a dublê renegada da Irmã Clodagh, sentada diante dela enquanto esta se maquia: ambas ligadas por outra cor, o verde (Ruth por causa do elo entre o verde e a inveja ou ciúme, e Clodagh por causa da caracterização tipicamente irlandesa e as esmeraldas da Ilha Esmeralda que ela teria usado ao se casar). A força da diferença entre verde e vermelho indica a da abjuração. Para Ruth, trata-se da visão totalmente formada da loucura do pesar acumulando-se em Coldagh ao se lembrar do amor perdido. Ao passar o batom, a força que Ruth deseja que aquilo tenha é indicada pela caixinha de maquiagem redonda e igualmente vermelha que ela usa para acompanhar a aplicação. Uma oposição entre cores é reforçada e intensificada por uma das formas abstratas: Ruth segura o vermelho e o circular, enquanto Coldagh segura as costas de um livro preto cuja forma retangular nega o sensual.

O vermelho marca Ruth desde o começo, com o sangue de uma mulher doente manchando seu hábito branco quando ela entra subitamente numa das primeiras conferências entre Coldagh, as demais freiras e o Sr. Dean, o inglês que elas sem dúvida descreveriam como alguém que passou a “viver como os selvagens”. Mas, embora Dean rejeite os avanços dos lábios vermelhos de Ruth – no final, torna-se clara sua atração por Coldagh –, a loucura não está toda do lado de Ruth. Quando ela o repreende por amar Coldagh, ele responde, “não amo ninguém”. A difusão do vermelho na tela nesse momento se combina com a qualidade inesperada desse rompante para indicar que a extravagância emocional é tanto dele quanto dela; que ambos são marcados por um distúrbio para o qual Ruth serve como bode expiatório ao final, num certo sentido. Os três protagonistas são prejudicados e somente o esforço da vontade conhecido como lábio superior imóvel salva os dois do colapso. A própria Coldagh chega perto do colapso quando, sozinha na capela, quase desaba sob o estresse do desaparecimento de Ruth. Se o vento que sopra contra o hábito branco parecia querer agitá-lo até fazê-lo revelar as cores que o branco contém, essa possibilidade se torna virtualmente real quando ouvimos o crescendo de um coro de vozes enquanto Coldagh se põe de pé, resistindo à pressão da luz ambiente que pinta parte do seu hábito de azul e, em seguida, de verde. “Há algo na atmosfera que faz tudo parecer exagerado”, dissera Dean, evocando o espírito do lugar. Esse algo é sem dúvida a ênfase dada à experiência que conhecemos como “cor”. Ainda assim, o

sinal de vida é a preservação da cor ao menos em um ponto: o rosto, por mais “branco” que ele possa parecer quando comparado aos dos indianos. Quando o rosto de alguém se torna genuinamente branco, como o de Ruth imediatamente antes de ela buscar a morte de Coldagh, é como se a pessoa já estivesse entre os cadáveres antes de morrer. Trata-se de um desfecho de trágica ironia para a busca de Ruth pela cor.

Monocromático e “*Stunde Null*”: Europa

Em *Europa*, de Lars Von Trier, o uso intermitente da cor – novamente parte do legado de Tarkovski – desempenha várias funções. O próprio Von Trier destaca o mais convencional deles: “destacar certas coisas”.⁷¹ Várias dessas coisas vêm à mente imediatamente: o freio de emergência vermelho no trem em que o protagonista, Leopold Kessler, trabalha como aprendiz para demonstrar a preocupação que ele sente com a Alemanha devastada do pós-guerra, apesar de ter nascido americano; o questionário amarelo de desnazificação que Max Hartmann, cuja família fundou o sistema Zentropa em 1912, terá de completar para recuperar a supremacia administrativa sobre este; a bala que rola sobre o chão da cabine do trem em primeiro plano depois de cair da arma que dois jovens “lobisomens” vão usar para matar um prefeito nomeado pelos americanos. Entretanto, a cor também serve para intensificar, marcando pontos altos emocionais, normalmente envolvendo o amor ou a morte: a primeira vez em que Leopold vê Katarina na cabine do trem, por exemplo, ou a água misturada ao sangue que escorre por sob a porta do banheiro após o suicídio do pai dela. De fato, a cor destaca pessoas e eventos com mais frequência do que o faz com os objetos; os objetos em destaque são simplesmente chaves para um evento ou ação de um personagem. Com frequência a cor parece irradiar de uma pessoa em particular: Katarina Hartmann, a filha de Max, que trabalha para os lobisomens – a guerrilha nazista de oposição à nova ordem – e tem um caso com Leopold, em seguida casando-se com ele. Esse uso pode dar a impressão de estar alinhado de maneira firme e previsível com a identificação entre a

⁷¹ BJÖRKMAN, Stig (org.). *Trier on Von Trier*. Londres: Faber & Faber, 2003, p. 153.

estrela (neste caso, Barbara Sukowa) e a cor observada no cinema comercial;⁷² entretanto, a complexidade é maior. A cor que Katarina emana aos olhos de Leopold pode ser retirada dela e transferida a ele: ela pode ser colorida quando ele a vê pela primeira vez, mas seu diálogo a respeito dos motivos dele para voltar à Alemanha tem início com ele em primeiro plano e colorido, mas, pouco depois de ela se aproximar dele no primeiro plano colorido, ele se afasta para o monocromático. O fato de esses dois personagens serem os primeiros a aparecer em cores, fazendo-o juntos, pode simplesmente indicar seu futuro elo romântico. Sua interação espacial nesta cena em particular, quando fazem a cama, é uma dança formal entre colorido e monocromático. Quando Leo entra no preto e branco do segundo plano para declarar seu desejo de demonstrar gentileza à Alemanha, a sensação de distância criada pelo monocromático reforça o sorridente comentário de Katarina segundo o qual esse sentimento “parece vir de um lugar distante” (e, possivelmente, de “tempos atrás”).

A recorrente preocupação em manter um distanciamento no âmago da intimidade reforça a simultânea adoção e recusa dos códigos melodramáticos por Von Trier, sua citação e questionamento brechtianos. Bem antes da teatralidade francamente distanciada de *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), ele já dialoga com Brecht. Como que se antecipando a esses filmes extremamente teatrais, a alternância entre colorido e monocromático vai além do melodrama e do distanciamento brechtiano, abrangendo códigos teatrais e cinematográficos que se interrogam mutuamente. Justaposto a um código melodramático cinematográfico que associa a cor à feminilidade e ao excesso, há um código teatral que faz os personagens entrarem e saírem dos focos de luz. Quando Leopold enuncia seu desejo de demonstrar gentileza à Alemanha, o “aquilo que você diz parece vir de um lugar distante” se aplica tanto ao idealismo dele quanto à mecânica da encenação, da qual ela e todos os demais personagens não têm consciência, e que, além de o colocar a certa distância naquele momento, sublinha o caráter remoto ao escoar sua imagem do imediatismo da cor.

Assim, o uso que Von Trier faz do preto e branco e do colorido está ligado à maneira pela qual as *back-projections* dividem repetidamente o espaço

⁷² NEALE, Steve. *Cinema and technology: image, sound, colour*. Londres: BFI/ Macmillan, 1985, p. 151-55.

aparentemente unitário de uma cena, em geral seguindo os critérios de personagens individuais agrupados em casais (Katarina e Leopold coloridos em primeiro plano sob a mesa enquanto se beijam, com outros, monocromáticos, sentados atrás e acima deles). As disparidades entre indivíduos ou grupos são enfatizados pelos frequentes desencontros espaciais entre o primeiro plano e o fundo do quadro, em cujos encaixes realistas Von Trier tem pouco interesse. Poderíamos até dizer que a obra traz ao primeiro plano a *back-projection*, com as telas e as cores enfáticas conspirando para sublinhar um clima produzido por uma das primeiras imagens da obra, que destaca Leopold em película colorida contra um fundo monocromático: uma imagem de isolamento. Mesmo quando aparentemente presentes um para o outro, os personagens ocupam telas. No caso de Leopold, Katarina costuma ser projetada numa tela de idealização que muitas vezes é colorida. Mas, ao mesmo tempo, outros personagens podem entrar no foco de luz colorido – como o líder dos lobisomens, quando Leopold e Katarina passam por ele no casamento dos dois. Sua capacidade de fazê-lo indica a ameaça dele à fantasia de Leopold da posse exclusiva de uma Katarina cuja identidade enquanto amante e esposa é desestabilizada por sua lealdade anterior aos lobisomens. O encantador círculo colorido perde parte do seu encanto conforme se alarga.

A partir de sua abertura, com narração em voz *over*, *Europa* investiga e dramatiza processos de criação de camadas. Essa narração se dirige a um sujeito hipnotizado, encorajando-o a atravessar “camadas cada vez mais profundas” e finalmente despertar na Europa. A preocupação com as camadas fica evidente de maneira mais consistente na frequência com a qual as *back-projections* de Von Trier se mostram desalinhadas em relação ao primeiro plano, produzindo fissuras nas cenas. Entretanto, essas camadas são também formadas por colorido e monocromático, que se separam um do outro. É como se a cor fosse vista como uma camada aplicada ao preto e branco, com a escavação da história européia da obra incorrendo também numa escavação da história do cinema que descobre o monocromático como um nível arcaico. Se a cor é vista como um revestimento de primeiro plano aplicado sobre um segundo plano mais profundo, monocromático, isso reforça o argumento de Katarina Hartmann de que Leo deveria ter escolhido: o preto e branco pode ser o nível primitivo e determinante da realidade no qual a

escolha é exigida, e no qual o fracasso em escolher é condenado como laodiceano. Essa visão da cor como superfície também está alinhada, é claro, com as tradições puritanas (tanto dinamarquesas *quanto* americanas, como se, num certo nível, o próprio Von Trier se mostrasse incapaz de escolher, identificado com seu protagonista masculino) que a denunciam como sensual; tradições que se encaixam com asserções da masculinidade ao identificar o colorido com a feminilidade e a sedução. Essa tradição é evocada na apresentação colorida de Katarina como *femme fatale* quando Leo a vê pela primeira vez. Entretanto, a cor não é apenas uma camada tardia sobreposta a um monocromático anterior, tão secundária quanto uma “aparência” ou “o segundo sexo”. Sinaliza também a presença de camadas sempre que se manifesta como ponto único rompendo uma superfície, seja como objeto único em destaque ligado a um espetacular trauma iminente – como a bala no chão da cabine – ou como o sangue jorrando da superfície do corpo. Seja como superfície diferente da profundidade, ou como profundidade subvertendo a superfície, essa coloração parcial afirma a existência de camadas: de mistério, conspiração, ocultamento.

A divisão do espaço em *Europa*, que corresponde àquela entre monocromático e colorido, é também análoga a uma divisão dentro dos personagens. Se Katarina confessa ser uma pessoa durante o dia e outra à noite, quando sua máscara de lobisomem escreve cartas ameaçadoras ao pai, as tonalidades do dia e da noite estão alinhadas com o colorido e o monocromático. A alternância do mundo fílmico entre esses registros valida a crença de Katarina na existência de duas ordens, entre as quais os personagens oscilam. No fim, até o humilde Leo demonstra um lado sombrio, aterrorizando o trem com uma metralhadora. Se todos os viajantes do trem traíram múltiplas vezes para sobreviver, como ela afirma, isso ocorre porque sua condição europeia provoca mudanças contínuas de lealdade. O mesmo é verdadeiro para o filme de Von Trier; não por acaso o próprio diretor interpreta o judeu viracasca cuja exoneração de Max permite o retorno da antiga ordem. Os recorrentes espasmos de cor do filme dele podem ser considerados uma ostensiva indicação do fracasso de todo projeto nostálgico, da impossibilidade de ver claramente o momento

da *Stunde Null* do *Trümmerfilm*⁷³ alemão em meio às correntes do pastiche, pois a cor considerada normativa no cinema europeu de 1992 segue irrompendo da superfície. (Se isso constitui ou não uma crítica ao monocromático de Fassbinder em *O desespero de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982) é algo que vale debater). Consequentemente, a tentativa de superar a lacuna entre presente e passado com a incorporação dos estilos de diversos diretores do mesmo período, como que traçando uma continuidade (ao revés) entre Fassbinder, Tarkovski, Bergman (*O silêncio*, *Tysnaden*, 1963), Sirk, Carol Reed e Orson Welles, vê o bastão passar repetidas vezes de mão em mão nesse revezamento fílmico histórico. Não há um ponto de repouso estável no filme de Von Trier, o contínuo estalar do verniz monocromático indicando que tudo pode se perder a qualquer momento, que a autoidentidade é impossível. O filme encontra-se como antes da digitalização, aberto à alteração a partir de qualquer ponto interno. De modo semelhante, no rio cujo movimento incessante denota o inconsciente, o interminável enfraquecimento da estabilidade pretendida pelos Estados europeus, a identidade finalmente escapa ao próprio Leo, juntamente com sua vida. Sua única evolução foi perder a cor que possuía no início.

Traduzido do original em inglês por Augusto Pacheco Calil

Paul Coates é professor do Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Western Ontario (Canadá). Lecionou na Universidade McGill, na Universidade da Georgia em Athens e na Universidade de Aberdeen. Suas publicações incluem os títulos: *The story of the lost reflection* (1985), *The Gorgon's gaze* (1991), *Lucid dreams: the cinema of Krzysztof Kieslowski* (ed., 1999), *Cinema, religion and the romantic legacy* (2003), *The red and the white: The cinema of people's Poland* (2005), *Cinema and colour: The saturated image* (2010) e *Screening the face* (2012).

⁷³ Literalmente: a zero hora do filme de destroços. A expressão *Stunde Null* diz respeito ao momento da capitulação dos nazistas aos aliados, à meia-noite do dia 8 de maio de 1945, marcando o final da Segunda Guerra Mundial; já *Trümmerfilm* refere-se aos filmes realizados após a Guerra nos locais arruinados pela destruição (N. E.).

Bibliografia

- BADT, Karin Luisa. “*Silent light or absolute miracle: an interview with Carlos Reygadas at Cannes 2007*”, in *Bright Lights Film Journal* n. 57, agosto de 2007. Disponível em: <www.brightlightsfilm.com/57/reygadasiv.html>. Acesso em: 26/05/2009.
- BERLIN, Brent; KAY, Paul. *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1969.
- BJÖRKMAN, Stig (org.). *Trier on Von Trier*. Londres: Faber & Faber, 2003.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- CAVELL, Stanley. *The world viewed: reflections on the ontology of film*. Cambridge/ Londres: Harvard University Press, 1979.
- COATES, Paul. “European Film Theory: From crypto-nationalism to transnationalism”. In TRIFONOVA, Temenuga (org.). *European film theory*. Nova York/ Londres: Routledge, 2009, p. 3-16.
- _____. *Cinema and colour: the saturated image*. Londres: Palgrave / BFI, 2010.
- DANTO, Arthur. *Unnatural wonders: Essays from the gap between art and life*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. “On colour”. In GLENNY, Michael; TAYLOR, Richard (org.). *Selected works - vol. II: Towards a theory of montage*. Londres: BFI, 1991, p. 254-67.
- _____. *Selected works - vol. III: Writings, 1934-47*. Londres: BFI, 1996.
- ELSAESSER, Thomas. “Tales of sound and fury”. In NICHOLS, Bill (org.). *Movies and methods II*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 165-89.
- HARDIN, C. L.; MUFFI, Luisa (orgs.). *Color categories in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. Nova York: Knopf, 1989.
- HUXLEY, Aldous. *The doors of perception and heaven and hell*. Londres: Flamingo, 1994.
- _____. *Crome yellow*. Londres: Chatto and Windus, 1969.

- HYMAN, Timothy. “Solaris”, in *Film Quarterly* n. 29, v. 3, primavera de 1976, p. 54-58.
- JOHNSON, Vida T.; PETRIE, Graham. *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*.
 Bloomington/ Indiana: Indiana University Press, 1994.
- KRACAUER, Siegfried. “Zur Ästhetik des Farbenfilms”. In WITTE, Karsten (org.). *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- LEYDA, Jay *Kino: A history of the Russian and Soviet film*. Londres/ Boston/ Sydney: G. Allen and Unwin, 1983.
- MAST, Gerald. *Film/ Cinema/ Movie: A Theory of Experience*. Nova York/ Hagestorn/ São Francisco/ Londres: Harper and Row, 1977.
- MISEK, Richard. “‘Last of the Kodak’: Andrei Tarkovsky’s struggle with colour”. In EVERETT, Wendy (org.). *Questions of colour in cinema: from paintbrush to pixel*. Berna: Peter Lang, 2007.
- MOORE, Burness E.; FINE, Bernard D. (orgs.). *Psychoanalytic terms and concepts*. New Haven/ Londres: American Psychoanalytic Association/ Yale University Press, 1990.
- NEALE, Steve. *Cinema and technology: image, sound, colour*. Londres: BFI/ Macmillan, 1985.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. “Minnelli and melodrama”. In NICHOLS, Bill (org.). *Movies and methods II*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 190-4.
- PASTOREAU, Michel. *Black: the history of a color*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2009.
- RODRIGUEZ, Richard. *Brown: the last discovery of America*. Nova York/ Londres: Penguin, 2002.
- ROHMER, Éric. “Of taste and colors”. In DALLE VACCHE, Angela; PRICE, Brian (orgs.). *Color: the Film Reader*. Nova York/ Londres: Routledge, 2006, p. 123-125.
- SARTRE, Jean-Paul. *The Words*. Nova York: Vintage, 1981.
- SCHWITZGEBEL, Eric. “Why did we think we dreamed in black-and-white?”, in *Studies in History and Philosophy of Science* n. 33, 2002, p. 649-60.
- TARKOVSKI, Andrei. *Sculpting in time*. Nova York: Knopf, 1987.
- VISSER, Margaret. *The way we are*. Toronto: Harper Collins, 1994.