

O PROCESSO DA COR NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO: ASPECTOS TÉCNICOS E ESTÉTICOS

The process of color in modern Brazilian cinema: technical and
aesthetic aspects

El proceso del color en el cine brasileño moderno: aspectos técnicos
y estéticos

LEONARDO ESTEVES^{1*}

<http://doi.org/10.1590/S2178-149420230107>

¹Universidade Federal de Mato Grosso – Cuiabá (MT), Brasil.

*Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRio), com passagem pela Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3); mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); professor permanente do Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS) do docente do bacharelado em Cinema e Audiovisual na UFRJ. E-mail: leonardo.esteves@ufmt.br.

 <https://orcid.org/0000-0001-8540-2823>

Artigo recebido em 18 de agosto de 2022 e aprovado para publicação em 21 de novembro de 2022.

RESUMO

A captação e processamento de imagens em movimento a partir de negativos coloridos no Brasil se desenvolve de forma expressiva no final dos anos 1960. Na ocasião, o cinema brasileiro moderno assiste a um embate entre cinemanovistas e diretores associados ao experimental. O confronto ganha um contorno peculiar no que diz respeito ao emprego da cor. Este trabalho pretende discutir algumas dimensões deste debate, tomando como base um corpo de filmes e cineastas aptos a externalizar uma proposta alinhada à arte tropicalista. Conclui-se que a cor poderá representar uma pauta complexa atrelada à ideia de industrialização.

PALAVRAS-CHAVE: Cor, Cinema moderno brasileiro, Arte tropicalista, Industrialização.

ABSTRACT

The capture and processing of moving images from color negatives in Brazil is significantly developed in the late 1960s. At the time, modern Brazilian cinema witnessed a clash between cinemanovistas and experimental filmmakers. The confrontation takes on a peculiar contour regarding the use of color. This work intends to discuss some dimensions of this debate, based on a body of films and directors able to externalize a proposal aligned with tropicalist art. It is concluded that color may represent a complex agenda linked to the idea of industrialization.

KEYWORDS: Color, Modern Brazilian cinema, Tropicalist art, Industrialization

RESUMEN

La captura y el procesamiento de imágenes en movimiento a partir de negativos en color en Brasil se desarrollaron significativamente a fines de la década de 1960. En ese momento, el cine brasileño moderno fue testigo de un choque entre cinenovistas y directores vinculados a la experimentación. El enfrentamiento adquiere un carácter peculiar con el uso del color. Este trabajo pretende discutir las dimensiones de este debate a partir de un cuerpo de películas y directores capaces de exteriorizar una propuesta alineada con el arte tropicalista. Se concluye que el color puede representar una agenda compleja ligada a la idea de industrialización.

PALABRAS CLAVE: Color, Cine moderno brasileño, Arte tropicalista, Industrialización.

O primeiro longa-metragem produzido em negativo colorido no Brasil data de 1953. *Destino em apuros*, dirigido pelo italiano Ernesto Remani, hoje é dado como perdido. Nesta produção paulista, foi preciso remeter os negativos para os Estados Unidos para que estes pudessem ser revelados e copiados. Pois, na época, não havia no Brasil laboratórios capacitados para executar o serviço. Esta primazia técnica, entretanto, parece não ter acrescentado muito, levando Neder (1969: 49) a observar, bem mais tarde, que *Destino em apuros* destacou-se apenas por não ter sido fotografado em preto-e-branco, uma ‘novidade’ com duas décadas de idade”.

O parecer pouco entusiasmado em relação às cores sobre o filme de Remani não seria um caso isolado e tampouco estaria restrito ao cinema brasileiro. Anos antes, o crítico José Carlos Avellar (1964: 5) argumenta: “Raramente o uso da cor em um filme atende a uma real necessidade de expressão. A fotografia colorida é tratada como um adorno luxuoso”. *Os guarda-chuvas do amor* (1964), de Jacques Demy, é apontado como um caso bem-sucedido: teria o aspecto acen-tuado das cores em consonância com a natureza dos diálogos e sua expressão musical, conferindo uma unidade estética não realista. Na resenha, o cinema brasileiro sequer é citado, nem mesmo pelo lado crítico – apesar de na época o país já apresentar uma média de três longas-metragens produzidos por ano em negativo “cromofotográfico”.

Contudo, é no biênio 1969-1970 que o processo irá ganhar maior expressão por aqui, amparado também pela modernização tecnológica dos laboratórios. Não apenas o número de produções aumentou significativamente, chegando em torno de cinquenta exemplares, como foram vistas reflexões contundentes acerca da utilização da cor. Nelas, destaca-se um debate que ganha contornos críticos na contextualização do cinema moderno brasileiro.

Este artigo pretende explorar as reflexões em torno da cor fomentadas pela safra produzida pelo Cinema Novo, a partir de 1969. Essa filmografia provocaria uma outra leva, também colorida, promovida por diretores que compõem o chamado cinema marginal. É o caso de não somente observar o que é verbalizado por críticos e comentaristas, mas de apontar o que fora apresentado como uma espécie de contrapartida em filmes que melhor formularam a crítica sobre ela. A análise se aprofundará em dois títulos: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e *Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla.

OS CAMINHOS DA COR NO CINEMA NOVO E NOS LABORATÓRIOS BRASILEIROS

O Cinema Novo inaugura, ou ao menos pretendia inaugurar, uma nova etapa com a adesão ao filme colorido. *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, a se tomar pelas críticas publicadas na época, parece protelar as expectativas que pairavam sobre ela.

No tradicional espaço de revisão crítica do *Jornal do Brasil*, "O filme em questão", o longa-metragem é reprovado por unanimidade. Mirian Alencar é bem objetiva quanto à decepção provocada pela película: "Durante mais de um ano, uma intensa publicidade nos dava conta de que se fazia o filme, que seria uma nova solução para o Cinema Novo, o caminho do filme colorido, cheio de música, positivo, tipo exportação para conquistar grandes plateias"; e, ao fim: "Este não é o caminho certo para o cinema leve, industrial, que vai levar o público em massa ao cinema para prestigiar o que é nosso [...]" (Alencar *et al.*, 1967: 8).

Nos demais relatos no *JB*, a cor em si surge de forma afirmativa, salientando o talento do fotógrafo Ricardo Aronovich, mas tendo resultado em algo talvez tão esquecível quanto o tivera se tornado àquela altura *Destino em apuros*. As palavras de Alencar são uma boa síntese do que estava no horizonte do Cinema Novo em relação às cores: uma solução para atingir o público no Brasil e no exterior; a consolidação de um patamar industrial por meio de filmes "leves".

O ano de 1968 será um período de produção intensa. Mais adiante, a reflexão do então jovem cineasta mineiro Oswaldo Caldeira, intitulada "Cinema Novo: dez anos em busca das cores", dá continuidade à discussão às vésperas do lançamento dessa nova safra:

Depois das primeiras fases do Cinema Novo, algumas figuras de expressão dentro do movimento adotaram uma nova forma de fazer seus filmes, tendo por base a grande produção, o grande elenco, a cor, etc. Estão na lista: "Macunaíma", de Joaquim Pedro; "O santo guerreiro contra o dragão da maldade" [*sic*], de Glauber Rocha; "O brado retumbante", de Carlos Diegues; "Em memória de Helena", de Davi Neves (este, ainda que em cores, de orçamento mais baixo); e o já lançado "Garota de Ipanema", de Leon Hirzsmann. Todos vieram do cinema de produção baixa, em que o orçamento lançava uma nova estética que ficou mais ou menos gravada na expressão "câmera na mão". No entanto, no Brasil, a coisa toma aspectos particulares: pois, ao contrário dos demais países, não se trata de um insurgimento, de uma oposição, ou de alternativas para uma grande indústria cinematográfica já existente; o cinema barato, por aqui, corria por conta do subdesenvolvimento e da falta de dinheiro para se pretender coisa diferente. Assim, a passagem destes autores a um novo esquema coincide com a tentativa de se implantar uma verdadeira indústria nacional do cinema e a conquista do mercado interno. O risco, no entanto, é o mesmo. Piores ou melhores, de qualquer forma o panorama estará modificado. Até o fim do ano, com o lançamento dos filmes citados, estaremos assistindo a um importante momento de transformação dentro do principal movimento já surgido dentro do cinema brasileiro (CALDEIRA, 1969: 104).

No mesmo mês em que Caldeira relata a expectativa em torno da transformação do Cinema Novo pela película colorida, a *Filme cultura* publica o artigo do fotógrafo argentino Rodolfo Neder, intitulado "O desafio da cor" (1969). Não é a fotografia de um filme que ilustra

a matéria, mas a de um laboratório, com máquinas automáticas de revelação e copiagem. Esses dois artigos, juntos, dão uma dimensão precisa daquele momento: o cinema moderno adota a produção em cores no momento em que há condições técnico-tecnológicas para executá-la no país. O faz seguindo uma tendência mundial. No artigo, informa-se que 85% da produção mundial já era colorida.

O texto de Neder traz alguns dados técnicos significativos, entregando o protagonismo da inovação à Líder, famoso laboratório que atravessou décadas de suma importância para o desenvolvimento do Cinema Novo. O desafio dos cinemanovistas pela cor poderia contar com máquinas Arriflex que “revelam 2.500 metros (negativos e positivos) por hora, com sistema de absoluta precisão para o controle dos banhos” (Neder, 1969: 49); com máquinas Geyer, “que podem copiar pelo sistema subtrativo 20.000 metros de película em cada dez horas de trabalho” (Neder, 1969: 49); e com “as novas máquinas para processar filmes em 16 e em 35 milímetros, reduzindo ou ampliando os negativos” (Neder, 1969: 49). Tais inovações, entretanto, estavam restritas à filial paulista do laboratório. Essa condição se manteria até meados dos anos 1970, quando a Líder carioca passa a processar materiais em cor.

A fase colorida do Cinema Novo, finalizada em 1969, consolida um êxito inquestionável no que concerne à conquista de uma plateia internacional. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, estreia em Cannes, ganha prêmio de melhor direção e chega a ser saudado com a capa dos *Cahiers du cinéma*; *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr. É projetado em Berlim, onde é agraciado com o Urso de Prata; *Os herdeiros* (que possuía o nome provisório de *O brado retumbante*, como se lê no texto de Caldeira), de Carlos Diegues, e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, são lançados entre agosto e setembro no Festival de Veneza, que naquele ano não promove premiações. Ao mesmo tempo em que o Cinema Novo parecia ter vencido o risco da transformação pelo desafio da cor para o público estrangeiro nos festivais europeus de maior prestígio, começa a se notabilizar uma crítica a este trajeto em solo brasileiro. Ela dá os primeiros indícios ainda de forma descoordenada na quinta edição do Festival de Brasília, em novembro de 1969.

Neste evento, *Macunaíma* é exibido em competição e *Brasil ano 2000* é projetado na abertura, *hors concours*. Embora tenha ganhado o maior número de troféus, a película de Joaquim Pedro não leva a mais importante premiação, de melhor filme, que fica com *Memória de Helena*, de David Neves – também em cores. Igualmente lembrados pelo júri são *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, e *O anjo nasceu*, de Julio Bressane. Sobre estes títulos e diretores, inicia-se um processo crítico e autodestrutivo que também encontra na cor um alicerce argumentativo.

CRÍTICAS À COR

Se em *A mulher de todos* e *O anjo nasceu* a dupla Sganzerla-Bressane não aludiu explicitamente ao Cinema Novo em sua encorpada pela cor, o fez nos meses seguintes ao Festival de Brasília e de forma coordenada. Mas esse par de produções, contudo, já parecia acenar para a questão. Ambas são filmadas em preto e branco. Sganzerla colore seu longa-metragem na finalização de forma criativa e tecnicamente rudimentar por meio de viragens¹, batizando o procedimento com nomes sugestivos em peças promocionais: *Sexycolor* e *Dinamic color*, fazendo oposição aos oficiais *Eastmancolor* e *Technicolor*. Já Bressane filma em 16mm e amplia o negativo. O recurso implica em uma granulação excessiva, de menor definição e associada à perda de qualidade, a qual chamará mais tarde de “genial cavernoso delinquente”, uma “fotografia pré-histórica” com “deformações provocadoras” (Bressane, 1970). Se ambos os trabalhos divergem enormemente entre si, compartilham, entretanto, um editorial comum que parece aludir à falta de acabamento enquanto ingrediente estético.

Àquela altura, os dois cineastas, conforme se alega, não andavam tão próximos. Mas a afinidade revelada entre os filmes irá originar a *Belair* (Bressane, 2005), produtora efêmera movida, entre outros assuntos, pelo tema da subprodução em imagens de acabamento igualmente questionável. Dificilmente a empreitada veria a luz do dia na forma em que se deu caso não tivesse sido provocada também pelo desafio da cor no Cinema Novo e pela intrínseca busca pelo aprimoramento do padrão de qualidade e consagração internacional.

De Rogério Sganzerla, o ataque será verbalizado sem rodeios: “Ver um cangaceiro com um lenço rosa-shoking só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente” (Cabral *et al.*, 1970: 13). Sobre o mesmo assunto e obra, discorre mais detalhadamente por volta da mesma época para Ivan Cardoso (1969):

Ele (Glauber) quis fazer um filme de linguagem, como nunca tinha feito antes, e o filme saiu. . . . não é de linguagem, é um filme estetizante, um filme *avant-garde* [...] e é um filme baseado no efeito ginásio e primário do roxo com o lilás [...] Eu me sinto agredido, acho aquilo muito mais agressivo que o teatro do Zé Celso, que me agride. Uma mulher assim chegando com flores na mão e uma roupa roxa, de uma agressividade primária, aquilo é burro demais [...] O cara quer dar uma de didático, ‘vamos botar aqui um roxo e um amarelo para fazer didatismo’, mas não é, é um cara que está acreditando naquilo. (CARDOSO, 1969)

Dentre a safra internacionalmente bem-sucedida da filmografia colorida do Cinema Novo, o filme de Glauber é destaque nas críticas de Sganzerla por motivos talvez óbvios. Não apenas pelo fato de ser do diretor que melhor encarna o papel de uma liderança dentro

do movimento, mas por *O dragão* resultar na primeira parceria internacional do Cinema Novo, tendo como produtor o francês Claude-Antoine. A ligação por si só já é um indicativo claro da penetração internacional do grupo. O triunfo será consolidado no festival europeu de maior envergadura. Mas, pelo viés crítico, a *jogada* poderia derivar na despersonalização, na perda de identidade acarretada pelo intuito de aprimorar a comunicação com plateias estrangeiras e fortalecer uma indústria local de padrão internacional.

Julio Bressane, o outro cineasta que tocou a Belair e se encarregou de meditar sobre ela com maior profundidade ao longo do tempo, foi igualmente crítico quanto aos rumos comerciais do Cinema Novo já na contemporaneidade.

Pichar os filmes do Cinema Novo nem dá mais pé [...] O fato novo é nossa Belair Filmes Ltda. Em seis meses fizemos setes filmes: *O anjo nasceu*, *Bety Bomba*, *a exibicionista*, *A família do barulho*, *Copacabana mon amour*, *Barão Olavo*, *o horrível*, *Sem essa*, *Aranha*, *Cuidado madame*. Os quatro últimos são em cor. Filmamos rápido e por isso mudamos a fachada pomposa do cinema subdesenvolvido (BRESSANE, 1970: 27).

E alguns meses mais tarde:

O surgimento da Belair em determinado momento do cinema brasileiro (quando a tendência era a dinamitação da criação em nome de uma indústria e da repetição exaustiva de maus exemplos do passado, desta vez, parece incrível, limitados pela má utilização da cor) TRANS/FORMOU o panorama (BRESSANE, 1971).

A “má utilização da cor” é, portanto, um argumento em comum para os dois cineastas, que iriam filmar em cores pela primeira vez na Belair.

Ainda por volta do mesmo período, a crítica ao mau aproveitamento cromático vai ser reiterada por Jaime Rodrigues, novamente na *Filme cultura*, como que dando prosseguimento ao que fora apontado anos antes por Avellar. No dossiê “O problema da cor no cinema brasileiro”, Rodrigues (1970: 7) faz comentários pouco entusiasmados sobre a intensificação da cor no filme brasileiro, enfatizando as limitações industriais no país: “É colorido assim como poderia ser cor-de-abóbora. Isto é: não possuem significação criadora e, sequer, peso preponderante no mercado consumidor”; e ainda:

Ao nível da potencialidade e da validade estética da cor, nenhum filme brasileiro ainda se realizou. A precariedade da infraestrutura técnica + amadorismo profissional + supervalorização das viabilidades condicionam o mau resultado do filme colorido brasileiro, técnica e esteticamente falando, pois ambos os componentes são indissolúveis.

[...] A cor é mero envoltório, não é criação. *Os herdeiros, Memórias de Helena*, etc., etc. reincidentem no mesmo problema.

[...]

O filme colorido brasileiro de hoje se coloca ao nível da mercadoria de liquidação, da mercadoria de baixa rotação de estoque que, para ser consumida, necessita de apelos [...], de *merchandising* para circular (RODRIGUES, 1970: 7).

Se a “má utilização da cor” ou a falta de “significação criadora”, sem “validade estética”, dão o tom da crítica, o que esperar do contrário dela? Como pensar a cor enquanto “significação criadora” no âmbito do cinema moderno? É o que buscará se apontar nas próximas páginas por meio da análise de parte do material produzido pela Belair, uma reflexão crítica e belicosa sem igual para a época.

OUTROS CAMINHOS DA COR NA PALETA DO SUBDESENVOLVIMENTO

A discussão sobre a cor que envolve os filmes citados até aqui abarca ainda a inspiração tropicalista, corrente artístico-estética que teve representações nas artes plásticas, no teatro, na música, na televisão, entre outros meios. Escreve Glauber em março de 1970 para a revista francesa *Positif*:

“O cinema tropicalista encontra algumas primeiras imagens: *Brasil ano 2000, Macunaíma, Os herdeiros, O dragão da maldade contra o santo guerreiro* são filmes pré-históricos como os outros filmes brasileiros que encontraram as imagens da fome ou as imagens da política” (ROCHA, 2004: 237).

O conjunto citado acima ganhou um slogan que foi formalmente assumido nos créditos do longa de Walter Lima Jr., *Brasil ano 2000: Tropicolor*. Com ele, a identificação entre o Cinema Novo e a tropicália ganha ares de oficialidade, e a repaginada pela cor fica contextualizada em um movimento muito maior, que está atrelado à juventude. A propagação da tropicália enquanto projeto multidisciplinar deve algo a Luís Carlos Barreto, fotógrafo e produtor do Cinema Novo. Este teria sugerido o nome a Caetano Veloso para a canção que viria a se chamar, justamente, “Tropicália”, inspirado pela instalação homônima de Hélio Oiticica, que o compositor, na época, desconhecia (Calado, 2010: 162). A tropicália, de forma bem resumida, estava relacionada à arte de vanguarda. Faz parte da identidade tropicalista um excesso cromático, eventualmente chamado de “explosão de cor”².

Walter Lima propõe, anos depois, uma revisão mais aberta e até um tanto simplória em relação ao cinema tropicalista. Para ele, um filme tropicalista seria, simplesmente, um filme metafórico. Sobre esse período, observa:

“[...] tudo isso que vivemos forma um longo filme. Na verdade, é tudo um longo filme dividido em episódios. Um deles se chama *Pindorama* [1970, de Arnaldo Jabor], o outro, se chama *Brasil ano 2000*, outro *Os herdeiros*, e vai por aí afora” (VIANY, 1999: 235)

“Esse filme dura umas vinte horas, ele é enorme, às vezes é preto e branco, vai até o Luís Rosemberg³, passa pelo *udigrud*⁴, retoma a cor” (Viany, 1999: 235). Como se vê, há nesse raciocínio uma espécie de unidade que caracteriza o cinema moderno no diapasão da arte tropicalista, sem necessariamente abarcar a cor, mas unindo Cinema Novo e os experimentais.

Para o Cinema Novo, em vias de completar uma década de existência, a adesão ao tropicalismo talvez tenha representado também uma forma de rejuvenescimento. A chanchada, antes vilipendiada, passa a ser cooptada de forma reciclada. A se tomar pelo flerte do Cinema Novo com as comédias ingênuas das décadas anteriores e o repertório cômico próprio a elas, a convergência entre o moderno e o arcaico, característica tropicalista, ganha um sólido respaldo.

A fotografia em Tropicolor que teria sido criada para *O dragão da maldade* é fartamente comentada no documentário de Joel Pizzini e Paloma Rocha, *O retorno do dragão* (2008). Nele, o fotógrafo Affonso Beato diz se tratar de uma “invenção baiana”. A cor do Tropicolor, continua Beato, teria uma força tropical que poderia destoar dos filmes da *Nouvelle vague*, empregando uma fotografia de alto-contraste, densidade e saturação, nos termos de um “expressionismo tropical”. No mesmo documentário, Luís Carlos Barreto observa ainda que Glauber, na ocasião, acusava o cinema brasileiro feito até então de não saber “usar a cor dramaticamente”.

Partindo desses dados, o argumento da falta de “significação criadora” trazida por Jaime Rodrigues pode ser relativizado. Pelo menos no caso de *O dragão* e ao nível da intenção. O uso dramático da cor empregado por Glauber vai, entretanto, levar Sganzerla a tê-lo como estetizante, como apontado acima. Entre as críticas gerais dirigidas à filmografia *tropicolorida* e não exclusivamente a Glauber, esse comentário é significativo:

Ele (Glauber) falou no meio da entrevista que os jovens cineastas brasileiros estão fazendo uma parafernália tropicalista, quer dizer, me acusando, a mim e a outros talentos, de fazerem tropicalismo quando quem faz tropicalismo são os velhos como Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Junior. Tentaram fazer tropicalismo e não conseguiram (CABRAL *et al.*, 1970: 12).

É preciso abrir um parêntese aqui para contextualizar as palavras de Sganzerla. Elas surgem em um momento no qual o emprego excessivo e descontrolado da arte tropicalista tinha

incorrido em uma moda, destituindo valores contidos no projeto inicial. É certamente a partir desse aspecto que Oiticica comenta, já em 1968: “[...] quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultrassuperficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem” (Calado, 2010: 184). Nessa discussão, há uma separação entre arte tropicalista e tropicalismo, como propõe Coelho (2010), sendo a segunda uma variação do desdobramento musical que teria diluído o radicalismo da arte tropicalista produzida por seus artífices: “[...] o tropicalismo musical [...] não desemboca necessariamente na *marginália*; a tropicália, sim” (Coelho, 2010: 118). Favaretto vai aprofundar a questão nos termos de um pós-tropicalismo:

A intersecção entre a nova sensibilidade contracultural, a curtidão, e o experimentalismo tropicalista detonou uma outra orientação na produção artística e cultural, significativa em termos de ressonâncias para a abertura da contemporaneidade: um pós-tropicalismo em que proposições e obras configuraram emblemáticas intervenções aliando experimentalismo, novos comportamentos e um outro deslocamento da questão do político na arte e na cultura (FAVARETTO, 2019: 34-35).

Nesse traçado, haveria, portanto, uma arte tropicalista, baseada na “vivência existencial”. O tropicalismo, uma diluição afinada às leis do mercado, impulsionado pelo sucesso comercial da música; e o pós-tropicalismo, espécie de restituição de princípios, retomando a experimentação radical e afirmando uma identidade marginal.

Voltando à fala de Sganzerla, há, portanto, duas críticas nela. Uma, em relação à geração, que opõe, de um lado, “velhos” cinemanovistas e, de outro, “jovens cineastas brasileiros”. A segunda, em uma forma correta e outra supostamente equivocada de “fazer tropicalismo”. No argumento do diretor, o “fazer tropicalismo” parece incompatível com a questão geracional – velhos cineastas tentam, entretanto, não conseguem, sendo seus filmes um possível exemplo do modismo que teria deturpado o sentido da arte. Mas os jovens cineastas, entre eles o próprio Sganzerla, tampouco estariam fazendo tropicalismo – uma grande contradição, a se tomar como referência o resultado estético de *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969). Sganzerla não se reconhece como cineasta tropicalista sob uma alegação até razoável: “Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética”, apontando em comum apenas o interesse, tanto dele quanto das referências musicais do movimento, em Oswald de Andrade (Canuto, 2007: 40)⁵. Mas o fato é que a aproximação do cineasta com Hélio Oiticica, no momento em que filmou em cores, vai problematizar a ideia de independência e intensificar uma identidade pós-tropicalista, atrelada à *marginália*.

É muito difícil discorrer sobre a cor em títulos como *Copacabana mon amour* e *Sem essa, Aranha* (1970) sem passar pela inegável influência de Oiticica. Para o primeiro

filme, segundo Helena Ignez⁶, o artista plástico teria emprestado uma peça roxa para compor o figurino do personagem Vidimar (Otoniel Serra). Para *Aranha*, foram produzidos esboços de um cartaz e material de divulgação. Na imprensa, Oiticica se posiciona sem titubear na polêmica entre Cinema Novo e “jovens cineastas brasileiros”:

Glauber está fazendo o que nesses dois últimos anos? Eu realmente não posso, não entendo, não sei nada sobre Glauber. Eu vou opinar sobre coisas antigas? Não posso [...] Eu acho legal a crítica de Julinho, Helena, Rogério, Neville ao Cinema Novo, eu acho fantástico. Da mesma forma há hoje a tendência a criticar a Bossa Nova [...] Há um certo racismo cultural. Eu ficaria mais com Rogério (ALENCAR *et al.*, 1970: 12).

Para além de relatos e vestígios sobre a presença de Oiticica nos bastidores da Belair⁷, o artista plástico irá abraçar o projeto com entusiasmo, fazendo menções positivas a ele ao longo do tempo e cunhando (ou replicando) expressões como “belairismo” e “cineastas belair”. Sobre o curta em Super-8 realizado mais tarde pelo artista, *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), Wally Salomão (2015: 23) vai observar que Hélio “[...] parecia ter escapado dos rolos e dos fotogramas da Belair Filmes [...]”.

Portanto, se há uma crítica sobre o tropicalismo cinemanovista, enfatizando uma “má utilização da cor”, qual seria o oposto disso? Partindo do pressuposto de que havia ao menos uma proximidade com Oiticica, como pensar na “boa utilização da cor” efetuada pelos trabalhos da Belair e sintonizada ao pós-tropicalismo? Primeiramente, é preciso discorrer sobre a arte tropicalista e sobre os valores em questão trazidos por ela, que vão além da cor. A primeira pergunta, nesse sentido, poderia ser: o que caracterizaria uma imagem tropicalista? Uma resposta possível:

A imagem tropicalista não é algo passivo e que se encontra ao final do percurso, e sim algo atuante, orgânico e vital, que sempre tem um corpo que a atualiza: ao considerar essa dimensão, o Tropicalismo surge como um movimento mais preocupado com as relações e o uso da energia do presente, do que com entregar imagens mais ou menos frustrantes da realidade brasileira. Isto é, a análise de sua produção não pode basear-se meramente em uma leitura de suas imagens [...], e sim deve ser vista como uma performance que reúne diferentes dimensões significantes e que inclui o corpo, a vestimenta, as atitudes, os espaços e outros elementos (AGUILAR, 2016: 25-26).

No que concerne ao “uso da energia do presente” e a um corpo responsável por atualizar a imagem, pode-se definir que ela seria composta por situações que, a rigor, deformariam ideias pré-estabelecidas, enfraquecendo a ideia de autoria. É o caso de se pensar em uma

horizontalização do processo, aberta à participação da plateia, vivencial, em detrimento de uma postura passiva, de contemplação afastada.

A instalação *Tropicália*, exposta ao público em abril de 1967, é definida por Oiticica (1986: 106) como “[...] a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”; e como “a obra mais antropofágica da arte brasileira” (1986: 107). Em resumo, com *Tropicália* pretendia-se por meio de uma “linguagem nossa” propor uma linha divisória das influências da *Op* e da *Pop Art*, que vinha se manifestando nos trabalhos de artistas brasileiros, que as absorviam com seriedade, de forma conformista. O objetivo final seria promover a miscigenação através de uma “imagem brasileira total”.

Já a obra *Parangolé*, por sua vez, se afina a essa definição da imagem tropicalista enquanto uma ferramenta prática, mas também como aprimoramento teórico. “A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço [...]” (Oiticica, 1986: 65). Composto por um conjunto de capas coloridas que eventualmente traziam expressões grafadas como “Estou possuído” e “Incorporo a revolta”, o *Parangolé* ganhará repercussão ao vestir Caetano Veloso em uma matéria para *O cruzeiro*, em 1968. Oiticica escreverá sobre o *Parangolé* no cinema anos mais tarde, em torno de *Nosferato no Brasil* (1970), curta-metragem de Ivan Cardoso – que fora assistente de direção em *Sem essa, Aranha*. Contudo, sem entrar no mérito da cor: “(A) relação entre *Nosferato* e meu *Parangolé*: os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d’arte: são simultaneidade-protótipos que anulam o conceito de estilo” (OITICICA, 1974: 39). Neste texto, *Nosferato* se destaca enquanto cinema “anarrativo”, “sem drama”; e *A família do barulho*, primeiro filme de Bressane rodado na Belair (em preto e branco), junto a *Piranhas do asfalto*, de Neville de Almeida, são “marcos de cinema-invenção no Brasil”, parentes imediatos de *Nosferato*.

Dadas essas definições, pode-se estabelecer, de forma pragmática, que uma imagem cinematográfica que prezasse por uma *pegada* tropicalista, incluindo aí a “explosão de cor”, deveria apresentar, de entrada, as seguintes características: ser composta, em parte, por situações inesperadas que ocorressem simultaneamente ao planejado no decorrer da tomada, enfraquecendo a noção de autoria e estilo; contar com a participação ativa de elementos que possam intervir no desenrolar do plano, sem estarem necessariamente incluídos no planejamento prévio; não primar por narrar um evento, mas demonstrar um processo irregular que é em parte produzido no instante, como uma espécie de híbrido entre o *happening* e a performance (que, no caso do cinema, será viabilizado pela produção de planos-sequências de longa duração); não cooptar

de forma cuidadosa, subserviente, influências externas, mas descaracterizá-las por meio da miscigenação, chegando ao ponto de promover paródias inconsistentes.

Tendo essas diretrizes em vista, é preciso pensar nas tensões entre a leva colorida do Cinema Novo, protagonizada pelo trabalho de Glauber, e a filmografia da Belair que surge no ano seguinte direcionada em boa parte a ela.

A COR COMO “ENERGIA DO PRESENTE”

Dos filmes produzidos em cor pela Belair, fica nítida a aposta em um projeto de grande saturação cromática, combinando a tecnologia com figurinos de coloração vívida. As roupas usadas por Vidimar e Sonia Silk (Helena Ignez) em *Copacabana mon amour*, assim como os trajes que vestem os personagens de *Barão Olavo, o horrível* – quase sempre de tom forte, oscilando entre o vermelho e o roxo –, sugerem por si só um investimento na cor como aspecto destoante, exagerado. Isso contribui para destacar uma atmosfera histórica, no caso do primeiro, ou algo extremamente artificial e desconectado da realidade, tal como se dá em *Barão Olavo*.

Em *Cuidado madame e Sem essa, Aranha*, acrescenta à imagem a textura granulada do 16mm, que torna a definição mais densa e com menor profundidade de campo – características que naturalmente se chocam com a pretensão de uma imagem bem-acabada, de qualidade comercial. No primeiro, as cores quentes se aproximam do vermelho, encontrando no sangue um símbolo de boa representatividade para o comentário que o filme sistematiza: o assassinato recorrente de patroas pelas empregadas domésticas através de dispositivos cortantes. No segundo, o traje de Aranha – tipo que retoma os trejeitos de um popular personagem do intérprete (Jorge Loredo), Zé Bonitinho – e o exagero de cores que o adorna demarca uma postura kitsch, de consolidação do gosto duvidável e do excesso desmedido.

É talvez em *Copacabana mon amour* que seja possível prospectar de maneira mais elementar sobre uma afinidade com o projeto tropicalista de Hélio Oiticica e uma suposta dissonância da utilização da cor pelo Cinema Novo. É em torno de uma “significação criadora”, mas também na “vivência existencial” que o trabalho de Sganzerla parece se guiar, tomando a luz e a cor como instâncias relevantes. É preciso primeiramente fazer um breve comentário sobre a lente utilizada, de formato anamórfico: “Eu quis fazer uma lente em *CinemaScope* que fosse algo tão explosivo e imprevisível quanto a nossa própria realidade, nossa própria luz”⁸. Se a realidade, a luz e a lente visam um resultado “explosivo e imprevisível”, como pensar na cor enquanto elemento que incorpore essas qualidades?

Os primeiros minutos de *Copacabana* parecem formalizar a tentativa de conferir à cor uma qualidade explosiva e imprevisível, sintonizada à ideia de “energia do presente”⁹.

As seqüências iniciais apresentam Sonia Silk, a “fera oxigenada” e Vidimar. Os dois são irmãos e moram na favela com a mãe, que passa fome e afirma que ambos estão possuídos pelo demônio.



Figura 1 – Sonia Silk e Vidimar em cena de *Copacabana mon amour*.

Sonia Silk, como o próprio apelido sugere, “fera oxigenada”, é uma personagem caracterizada pela cor – uma referência aos cabelos alourados. Seu vestido vermelho lhe torna um corpo destoante em todas as cenas na qual figura, começando pelo encontro com o pai de santo Joãozinho da Gomeia¹⁰. Sobre este, é preciso destacar a verve teatral, eventualmente criticada, pois encaminharia as performances ritualísticas do candomblé para finalidades espetaculares (Mendes, 2014). Um bom exemplo está nas páginas de *O cruzeiro*. Joãozinho é capa da edição de 23 de setembro de 1967, antecedendo em mais de um ano a figuração de Caetano com o parangolé no mesmo periódico. Sua presença diante da objetiva de Sganzerla justificaria a inclinação ao espetáculo. Mas ela ainda guarda outras possibilidades. Parece interseccionar de certa maneira vida e arte como uma finalidade híbrida, miscigenada, disparando uma proposta que poderá justificar a Belair como um todo: o cinema como práxis vital. Fica ali instituído, na presença do sacerdote em cena, algo como uma propensão à performance, que irá mesclá-la a elementos naturais, encontrando nessa sobreposição uma justificativa para o ato. A representação de si impõe como meta fundadora a fusão entre ficção e documentário.

Neste raciocínio, Helena Ignez poderá ser enquadrada nos termos de uma “atriz-experimental”, como o propõem Guimarães e Oliveira (2018), interagindo com o que os autores chamam de “corpos sociais”: indivíduos que participam da tomada sem sequer saber que estão sendo filmados. A intérprete atravessa a favela e interage com os moradores locais de forma aparentemente improvisada, dando vulto à participação popular. O traje se sobressai, marcando definitivamente seu porte como uma energia viva que se dá no momento mesmo em que se filma, provocando o entorno e deflagrando efeitos que estariam contemplados no parangolé: “expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas” (Oiticica, 1992 88). É nesse sentido que a cor ganharia uma qualidade que, supostamente, não se encontraria no “efeito ginásiano e primário do roxo

com o lilás” obtido em *O dragão da maldade*. Isto é, não resultaria em um cálculo fechado em si, programado de forma racional. Mas funcionaria como um índice, um ponto que transita entre o filme e o entorno externo a ele, ou entre o programado e o circunstancial.



Figura 2 – Sonia, Vidimar, uma pipa vermelha e seu *soltador*: encenação e improviso.

Sobre a obra de Glauber, e mirando nos comentários reproduzidos acima, o lenço rosa de Antônio das Mortes (Maurício do Vale) e o figurino roxo/violeta de Laura (Odete Lara) seriam os momentos mais críticos para Sganzerla. Em especial na sequência em que ela sustenta um conjunto de flores enquanto o professor (Othon Bastos) carrega o corpo do delegado Mattos (Hugo Carvana). O lenço de Antônio, para além do destaque cromático – uma peça clara em um figurino no qual predominam cores escuras –, teria ainda uma função cênica: é empregado no duelo entre Coirana (Lorival Pariz) e o matador de cangaceiros como espécie de utensílio que serviria para determinar a distância entre os oponentes (cada um mordendo uma extremidade do tecido, de forma que ele permanecesse esticado). Já a sequência de Laura é totalmente encenada em um local ermo, aprofundando o controle absoluto do diretor sobre a cena e componentes no enquadramento. Em ambos os casos, a cor surge como um artifício que poderia reverberar o estado psicológico dos personagens.



Figura 3 – Antônio das Mortes em *O dragão da maldade* contra o santo guerreiro.

A exemplo de Antônio, e se for considerado o emprego do rosa a partir da pintura da Idade Média, se teria aí o pigmento simbolizando um potencial de redenção, ponto que o personagem alcançará no enredo, se voltando contra as forças opressoras do povo:

Nas pinturas da Idade Média que retratam o lar ou o modo de vida dos santos, algumas vezes estão representadas cidades inteiras e, em meio a elas, em destaque, casinhas cor-de-rosa. Os observadores contemporâneos desses artistas sabiam bem o que o rosa significava ali: era nas casas coloridas de rosa que os milagres aconteciam (HELLER, 2013: 403).

A imagem de São Jorge que abre e fecha o filme seria responsável por repor uma tradição da Idade Média, como pontua Xavier (2012). Mas ainda, a justaposição entre ela e Antônio, tanto no início quanto no fim, “[...] selam muito bem essa aproximação entre o paradigma do santo e do matador enigmático, centros focais da organização da alegoria” (Xavier, 2012: 290). Dessa forma, torna-se arriscado descartar o significado da cor do projeto alegórico que veste o personagem em meio a um tempo que sobrepõe passado e presente.

No duelo entre Antônio e Coirana, que termina com a derrota do cangaceiro, o esticamento do lenço poderia simbolizar ainda o início do processo de tomada de consciência do matador. Ao mesmo tempo em que os une e os distancia, a peça de roupa estendida entre os dois simboliza o final da linha. O retraimento é concomitante ao *despertar* de Antônio para a forma como vinha servindo às classes poderosas para conter as insurgências populares – possivelmente a contar do momento em que se vê diante da Santa Bárbara (Rosa Maria Penna), que o impede de inferir o golpe letal em Coirana. O instante que antecede o milagre, o redirecionamento social do matador, poderia estar representado pelo curso de retesamento e contração do lenço, justificando, portanto, uma função psicológica da cor.

Já sobre o figurino roxo/violeta de Laura, e ainda sob um viés histórico, outras interpretações podem ajudar a compreender a personagem: “Violeta é a cor dos sentimentos ambivalentes”; mas também, “Na Antiguidade, era a cor dos que governavam, a cor do poder. Esse tom de violeta é o púrpura” (Heller, 2013: 359). Laura é mulher do coronel Horácio (Jofre Soares), figura poderosa de Jardim das Piranhas. Tem um caso com o delegado, que prometera levá-la para longe no intuito de iniciar uma nova vida. A mulher o mata a punhaladas após Horácio descobrir sobre os dois. Mais adiante, Laura chora e se relaciona com o professor sobre o cadáver do amante.



Figura 4 – Laura em cena de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Tomando esses dados como referência, o uso da cor em *O dragão da maldade* pode ser interpretado como algo integrado à diegese, aos conflitos internos dos personagens ou na combinação de outros elementos visando um determinado efeito dramático¹¹. No caso de Sonia Silk e Vidimar, seria possível uma avaliação semelhante? A baixa densidade da composição dos personagens parece apontar que ela não se daria com muita intensidade. O jogo alegórico não teria a mesma força que *O dragão* (que, por sua vez, dá continuidade a *Deus e o diabo na terra do sol*). O próprio título do trabalho de Sganzerla, paródia de um sucesso da *Nouvelle vague*, não parece investir em paralelos mais promissores nesse sentido. O transe que os personagens experimentam ao longo da trama são, inclusive, literais, estabelecendo uma boa distância do projeto metafórico encorpado pelo Cinema Novo e conferindo uma perspectiva mais chapada. Por outro lado, a referência da cor no vestido de Sonia encontraria um sentido complementar, materialista, que se insinua para a própria obra, ou ainda, enquanto comentário para a instituição cinema brasileiro moderno e o emprego da cor.

O vermelho que veste Sonia parece ganhar maior sustentação em um viés materialista enquanto definição mesmo de cor – em alguns idiomas, colorido e vermelho são o mesmo vocábulo. Mas a afirmação do tom nas imagens de *Copacabana mon amour* poderia ainda ocasionar um comentário que visa a saturação imagética, um esgotamento: “Quando tudo começa a ficar colorido demais, a primeira cor que incomoda é o vermelho. O vermelho é a cor entre as cores” (Heller, 2013: 100). É, sem dúvida, visando a agressão que o figurino de Sonia, a protagonista, faz manifestar sua energia.

O vermelho que compõe a veste da personagem atesta primeiro o mau-gosto, uma estrutura berrante que pouco parece se relacionar de forma densa com efeitos simbólicos da cor (fogo, sangue, calor, amor, ódio, sexo, agressividade). Tampouco ganha consistência

em uma conotação política, atrelada à esquerda. Sonia não faz política, apesar de acabar sendo denunciada como comunista pelo personagem inominado de Guará Rodrigues em um telefonema para “amigos” – outro demonstrativo da falta de espessura dos tipos e temas que integram o enredo. Atrelado ao mau-gosto está, igualmente, o elogio à baixa qualidade, meta ajustada ao projeto Belair como um todo: uma ode à subprodução como meta contestatória do projeto de superprodução cinemanovista.

A cor na Belair teria uma função provocadora: não somente adornar personagens e cenários, mas explorar um viés mercadológico de gosto duvidável, à margem dos circuitos estilosos (festivais europeus) e supostamente entrosado com o parque exibidor no Brasil. Desde as primeiras notícias publicadas sobre a parceria entre Bressane, Sganzerla e Helena Ignez, o dado que legitima essa faceta sempre esteve presente: um acordo de distribuição com o também exibidor Luiz Severiano Ribeiro¹².

Por fim, tal “energia” está disposta na favela, se harmonizando novamente à arte de Oiticica e seu fascínio pela arquitetura improvisada dos barracos, pelos tipos populares e marginais. Helena Ignez e Otoniel Serra encarnam uma sobreposição de camadas em ao menos duas instâncias: diegeticamente, os personagens oscilam entre a normalidade e a possessão; materialmente, entre o universo particular da representação e as implicações com o mundo alheio que os rodeia.

Em resumo: a cor em Sonia Silk (ou em Vidimar) seria empregada no sentido de destacar um trabalho que é feito em parte quando a câmera é acionada; ela compõe a *entidade* que, diante da objetiva, faz movimentar as forças entre o filme e uma realidade extrínseca a ele. A cor seria vida, “energia do presente”, mas apenas para fora da perspectiva diegética, tomando a forma de uma agressão que se insinua para a “fachada pomposa do cinema subdesenvolvido”, para retomar as palavras de Bressane. Ela escapa ao controle do diretor. Na obra de Glauber, isso não ocorre. A cor resultaria em parte de uma construção cerebral fechada em torno do mundo alegórico criado pelo realizador. É intrínseca a ele, está contida em uma estética autoral.

CONCLUSÃO

O processo da cor no âmbito do cinema moderno brasileiro dificilmente poderá ser abordado fora do escopo industrial. Se o Cinema Novo abraçou a cor como forma de intensificar sua presença para além de um público mais restrito, pretendendo ampliar o alcance das realizações, a parcela do cinema identificada com uma postura mais experimental vai radicalizar o discurso. A cor, entretanto, não está presente em boa parte da filmografia do que

se convencionou chamar de cinema marginal. Mas no que diz respeito a Belair, ela figura como elemento crítico, de reflexão: tipifica o incômodo

Enquanto modelo paralelo que explica boa parte dos preceitos que embasam tanto o argumento industrial cinemanovista quanto a dissidência formalizada pela Belair, a discussão sobre a tropicália e o tropicalismo dá o tom do debate. É nela que se compreende a apropriação comercial e sua crítica radical, imersa em uma polêmica que está, em última instância, discorrendo sobre uma arte legitimamente brasileira e divorciada de um esquema de submissão, passivo às influências estrangeiras.

As comparações entre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Copacabana mon amour* a partir da utilização da cor são segmentos de uma disputa maior, que engendra outras particularidades. A questão da cor em escala industrial ainda surge como um terreno fértil para analisar um dos períodos mais prósperos da história do cinema brasileiro. Nos exemplos contemplados por esta pesquisa, ela soa como um recurso ambivalente: é uma característica indissociável do sonho industrial e, ao mesmo tempo, crítica imanente a ele.

NOTAS

- 1 Banho químico que aplica uma única cor por plano, cena ou sequência (Heffner, 2012: 187).
- 2 Para uma análise sobre a expressão, ver Aguilar (2016: 110-115).
- 3 Luiz Rosemberg Filho (1943-2019), diretor que transitou entre o experimental e o Cinema Novo.
- 4 Corruptela de underground sugerida por Glauber Rocha.
- 5 Depoimento dado em dezembro de 1969.
- 6 Informação dada por Helena Ignez em entrevista ao autor em 22 de dezembro de 2011.
- 7 Como no texto de Cardoso (1995) e nas imagens em Super-8 filmadas na época e empregadas em *A miss e o dinossauro – bastidores da Belair* (2005).
- 8 Trecho extraído do depoimento de Rogério Sganzerla para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1990.
- 9 *Copacabana mon amour* tem diversas versões. Será tomada como referência a versão lançada em 2013.
- 10 João Alves de Torres Filho (1914-1971), pai de santo baiano ligado ao Candomblé que atendeu personalidades como os ex-presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek.
- 11 Esse comentário de Xavier (2012: 298), sobre a sequência na qual Laura apunhala Mattos, resume bem a ideia: “Há nesse plano um jogo com as cores fortes, berrantes, que servem de comentário ao drama, principalmente nos instantes finais: o cabelo loiro e o vestido roxo de Laura se combinam ao vermelho da parede do bar e ao laranja da roupa do coronel.

Em toda a sequência, a trilha sonora traz a modulação de ruído histérico e silêncio, própria ao cinema de Glauber nos momentos de ruptura. Os ingredientes do drama são trabalhados em excesso, de modo a fazer do aparente naturalismo algo ostensivamente empostado e, por isso mesmo, simbólico na qualificação dos personagens”. Outro exemplo está na análise de Aguilar (2016: 114) sobre *O dragão*: “o Tropicolor não acentua o caráter popular, e sim a individualidade e o isolamento de cada personagem. Ancorados em sua cor, diferenciam-se da paisagem e da comunidade”.

12 Ver Alencar (1970) e Pereira (1970).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, G. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- ALENCAR, M. Julio Bressane: a rapidez do cinema jovem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 283, p. 4, 8-9 mar. 1970. Caderno B.
- ALENCAR, M. et al. Capinam e Oiticica. *O pasquim*, Rio de Janeiro, n. 59, p. 12, 6-12 ago. 1970.
- ALENCAR, M. et al. O filme em questão: “Garota de Ipanema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 231, p. 8, 31 dez. 1967-1 jan. 1968. Caderno B.
- AVELLAR, J. C. A côr do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 271, p. 5, 17 nov. 1964. Caderno B.
- BRESSANE, J. Eu vou acabar ficando nu: cinema novo não dá pé. *O pasquim*, Rio de Janeiro, n. 49, p. 27, 28 maio-3 jun. 1970.
- BRESSANE, J. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- BRESSANE, J. *Cinematca do Museu de Arte Moderna: programa 25*. Rio de Janeiro: [s. n.], 29 jan. 1971.
- BRESSANE, J. Uma carta de Julio Bressane. In: *Cinematca do Museu de Arte Moderna: programa 255*. Rio de Janeiro: [s. n.], 13 nov. 1970.
- CABRAL, S. et al. Helena-Rogério. *O pasquim*. Rio de Janeiro, n. 33, p. 11-15, 5-11 fev. 1970.
- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- CALDEIRA, O. Cinema Novo: dez anos em busca das cores. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 104, 8 maio 1969.
- CANUTO, R. (Org.). *Rogério Sganzerla: Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- CARDOSO, I. Breve introdução à história de um olho. In: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Orgs.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 119-126.
- CARDOSO, I. Entrevista de Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 1969.
- COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FAVARETTO, C. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n—1 edições, 2019.

- GUIMARÃES, P.; OLIVEIRA, S. *Helena Ignez: actrice expérimantal*. Strasbourg: Université de Strasbourg, 2018.
- HEFFNER, H. Cor. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2012, p. 187-189.
- HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- MENDES, A. O rei do candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Goméia em O Cruzeiro (1967). *Recôncavo: Revista de História da Uniabeu*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 6, p. 58-78, 2014.
- NEDER, R. O desafio da cor. *Filme cultura*, Rio de Janeiro, ano 2, n.º12, p. 49, maio/jun. 1969.
- O RETORNO do dragão. Direção: Joel Pizzini, Paloma Rocha. Produção de Paloma Cinematográfica. Rio de Janeiro: Versátil, 2008. 1 DVD.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: BRETT, G. et al. (Org.). *Hélio Oiticica: Catálogo de exposição*. Rotterdam: Witte de With, 1992. p. 88.
- OITICICA, H. Nosferato. *Navilouca*, Rio de Janeiro, p. 39, 1974.
- PEREIRA, M. Julinho Bressane: o jovem cinema brasileiro em franca atividade. *O globo*, Rio de Janeiro, p. 7, 5 mar. 1970.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, J. O problema da cor no cinema brasileiro. *Filme cultura*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 17, p. 7, nov./dez. 1970
- SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.