

Michel PASTOUREAU
Dominique SIMONNET

Le Petit Livre des couleurs

**Paris: Collection Points, Éditions du
 Panama, 2007. 121 pp.**

ISBN 978-2757803103

“À force de les avoir sous les yeux, on finit par ne plus les voir.”¹

The sentence above is the start of *Le Petit Livre des couleurs*, a dialogue between the journalist and writer Dominique Simonnet and the historian and anthropologist Michel Pastoureau. Originally published in 2004 in *l'Express*, it is a short history of the colors, a subject that Pastoureau has under his eyes since the beginning of 1970's. In that time, his colleagues could look strangely at him, but now it's easy to understand not only the importance as also the poetic qualities of his work. If we consider another of Pastoureau's specialties, the history of the animals, then his work gains even more life and interest.²

Le Petit Livre des couleurs is not an in-depth study: it is a introduction, a panorama, and maybe also a self-verify to his research and work-in-progress. He has published other books, amongst them one dedicated to the blue, and one to the black (the next book will be probably to the red). Blue, according to researches, the preferred color in the Western world (in Japan, for exemple, the preferred color is black). Blue: a color neglected by the An-

¹ P. 7.

² French researcher of the Medieval period and Director in the *École Pratique des Hautes Études*, Pastoureau has published more than forty works, amongst them: *Black: The History of a Color* (Princeton University Press, 2008), *The Devil's Cloth: A History of Stripes* (Washington Square Press, 2003), *Blue: The History of a Color* (Princeton University Press, 2001), *Heraldry: An Introduction to a Noble Tradition* (Harry N. Abrams, 1997).

“Por tê-las sempre sobre os olhos, acabamos por não mais vê-las.”¹

Referindo-se às cores, começa assim *Le Petit Livre des couleurs*, diálogo entre o jornalista e escritor Dominique Simonnet e o historiador e antropólogo Michel Pastoureau. Publicado originalmente no periódico *l'Express*, em 2004, trata-se de uma pequena história das cores, assunto ao qual Pastoureau vem se dedicando há quatro décadas. Se no início seus colegas o olhavam, intrigados, hoje é fácil conferir ao trabalho não só a importância devida como também certa poesia — acrescente-se que Pastoureau estuda a história dos animais e o quadro ganha ainda mais vida e interesse.²

Le Petit Livre des couleurs não é profundo, mas sim uma introdução, um panorama, e também um balanço à pesquisa do autor, que prossegue estudando as cores. Ele publicou outros livros sobre o tema, dentre os quais um para o azul e outro para o preto (o próximo deve ser para o vermelho). Azul, segundo pesquisas, a cor preferida do mundo ocidental (enquanto no Japão, por exemplo, seria o preto). Azul, cor outrora desprezada (no mundo antigo, o vermelho predominava: sangue e vida) e que,

¹ P. 7, tradução minha.

² Medievalista francês e diretor na *École Pratique des Hautes Études*, Pastoureau publicou mais de quarenta obras (nenhuma delas no Brasil), dentre as quais: *Le Cochon : Histoire d'un cousin mal aimé* (Gallimard, 2009), *Les Animaux célèbres* (C. Bonneton, 2001 / Arléa-poche, 2008), *Bleu: Histoire d'une couleur* (Seuil, 2000 / Points, 2006), *L'Ours: Histoire d'un roi déchu* (Seuil, 2007), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (Seuil, 2004), *Les Emblèmes de la France* (C. Bonneton, 1998).

graças ao culto à Virgem, tornou-se divino. Azul de Chartres dos vitrais, Azul da Prússia, descoberto acidentalmente no século 18, dando aos pintores maior diversidade de nuances.

A história das cores mistura-se à história das artes. Nos quadros, observamos a cor que se contrapõe ao azul em predileção: o malfadado amarelo, ainda segundo pesquisas o menos benquisto do mundo ocidental. Amarelo dos hereges, dos ladrões e traidores: Judas o veste invariavelmente. No século 19, em caricaturas, os maridos enganados usam roupa ou gravata amarela. Os cátaros, não-cristãos e judeus foram marcados por essa cor, cuja má fama, diz Pastoureau, remonta do período medieval:

A principal razão desse desamor se deve à concorrência desleal com o ouro: com efeito, ao longo dos anos, foi a cor dourada que absorveu os símbolos positivos do amarelo, tudo que evoca o sol, a luz, o calor e, por conseguinte, a vida, a energia, a força, a alegria. O ouro é visto como a cor que brilha, que aquece, que esclarece. O amarelo, privado da parte positiva, tornou-se uma cor apagada, fosca, triste, que lembra o outono, o declínio, a doença... Contrariamente às demais cores de base, que têm todas um duplo simbolismo, o amarelo é a única que guarda apenas o lado negativo. (p. 80, tradução minha)

Na pintura, o amarelo se fortaleceria somente no final do século 19, com os impressionistas, van Gogh, Gauguin e os Nabis, e também com a afirmação científica da ideia das três cores primárias — azul, vermelho e amarelo —, e ainda possivelmente, por ele se relacionar de modo simbólico à eletricidade. Pastoureau lembra que a arte do século 20 igualmente o glorifica: os modernos exaltam o amarelo, enquanto o verde — cor preferida do autor — é menosprezado.

Verde é a cor da mudança, do acaso e da sorte: das mesas de jogos e notas de dólar. Cor da instabilidade, entre os muitos motivos por ser de difícil fixação (embora de fácil obtenção, sobretudo por meio de plantas):

[...] esses corantes vão mal às fibras, os tecidos ganham rapidamente um tom lavado. O mesmo ocorre na pintura; as matérias vegetais (seja o amieiro, a bétula, o alho-poró ou mesmo o espinafre) desbotam-se com a luz; e as matérias artificiais — por exemplo, o azinhavre, obtido da oxidação do cobre com vinagre, da urina ou do tártaro —, embora resultando belos tons intensos e luminosos, são corrosivas: o verde fabricado desse modo é um

cient world (in other hand, it was faithful to the red: life and blood), but changed to a divine one thanks to the cult of Virgin: in cathedrals, the Chartres blue; in textile and painting, the Prussian blue, accidentally discovered in the 18th Century giving to artists more diversity of nuances.

The history of the colors is mixed up in the art history. In some paintings, we can see the color that was put in opposition to the blue: the yellow, the less beloved color in the Western world according to researches. The yellow of heretics, of thieves, and of traitors: Judas Iscariot commonly wears it. In the 19th Century caricatures the clothes of deceived husbands are yellow. The Cathars, the non-Christians and the Jews have been marked by this color, whose bad reputation, says Pastoureau, dates of the Middle Ages:

La principale raison de ce désamour est due à la concurrence déloyale de l'or : au fil des temps, c'est en effet la couleur dorée qui a absorbé les symboles positifs du jaune, tout ce qui évoque le soleil, la lumière, la chaleur, et par extension la vie, l'énergie, la joie, la puissance. L'or est vu comme la couleur qui luit, brille, éclaire, réchauffe. Le jaune, lui dépossédé de sa part positive, est devenu une couleur éteinte, mate, triste, celle qui rappelle l'automne, le déclin, la maladie... Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif. (p. 80)

In painting, the yellow was recovered just in the end of the 19th Century, by the Impressionists, van Gogh, Gauguin, Les Nabis, and the affirmation of the scientific idea of the three primary colors — blue, red, and yellow — and possibly because the yellow could be related symbolically to the electrical energy. Pastoureau also observes that art of the 20th Century glorifies the yellow, and so do the Modernists, while the green, the Pastoureau's favorite color, was neglected by them.

Green is the color of change, of chance and luck, of tabletop games and dollar bills. It is as well the color of instability because its permanence is fragile (even it was easily to be obtained, mainly from vegetation):

ces colorants tiennent mal aux fibres, les tissus prennent rapidement un aspect délavé. Même chose en peinture : le matières végétales (que

ce soit l'aulne, le bouleau, le poireau ou même l'épinard) s'usent à la lumière; et les matières artificielles (par exemple le vert-de-gris, qui s'obtient en oxydant du cuivre avec du vinaigre, de l'urine ou du tartre), bien que donnant de beaux tons intenses et lumineux, sont corrosives: le vert fabriqué de cette manière est un véritable poison (en allemand, on parle de *Giftgrün*, vert poison)! Jusqu'à une période relativement récente, les photographies en couleurs étaient, elles aussi, concernées par ce caractère très volatil du vert. Regardez les instantanés des années 1960: quand les couleurs sont passées, c'est toujours le vert qui s'est effacé en premier. Conclusion: quelle que soit la technique, le vert est instable, parfois dangereux. (pp. 65-66)

In photography (that was preceded by etching and followed by cinema) we can see an important change: white and black turned "independent" colors of the "colored" spectrum, and both of them have become gradually "non-colors" (mainly under the influx of Newton's researches). B&W would be weird to the ancients, which were accustomed to other pairs of colors, as red-and-white and red-and-black. B&W emerged as contrast between "light" and "shadow" in the end of Middle Ages, and black assumed the meaning of austerity since the Reformation. B&W have inherited the elegance of black, and this is a reason that we consider B&W photography and movies distinctly beautiful and even incomparable to the colored versions.

To illustrate it, Pastoureau tell us about the architecture students in the Romanticism period send to Greece and Rome. Astonished, they forward letters to their professors in London, Paris, and Berlin, reporting that the temples used to be colored. The teachers could not believe in it: "What? The old monuments in vivid colors? Cannot be serious!"

The seriousness of B&W persists, even among us, historians, as says Pastoureau:

Certains de mes collègues historiens de la peinture préfèrent encore travailler sur une documentation de ce type: ils disent que la couleur gêne leur regard et les empêche de bien étudier les formes et les styles. Comme si, d'ailleurs, les styles se limitaient aux traits! (p. 104)³

³ The episode reported by Pastoureau makes me remind of Heinrich Wölfflin's *Principles of Art History* (Dover Publications). Amidst the categories created by Wölfflin, there is

verdadeiro veneno (em alemão se diz *Giftgrün*, verde-veneno)! Até muito recentemente, mesmo as fotografias em cores sofriam também dessa característica extremamente volátil do verde. Observe os instantâneos dos anos 1960: quando desbotam, é sempre o verde que desaparece primeiro. Conclusão: qualquer que seja a técnica, o verde é instável e, às vezes, perigoso. (pp. 65-66, tradução minha)

Na fotografia (precedida pela gravura e seguida pelo cinema), assiste-se à grande transformação moderna das cores: o branco e o preto contrapondo-se ao espectro "colorido". Consideradas pouco a pouco "não-cores" (principalmente sob o influxo dos estudos de Newton), o par preto-e-branco, por outro lado, seria visto com estranheza pelos antigos, a quem eram comuns os pares vermelho-e-branco e vermelho-e-negro. O preto-e-branco surgiu como contraste entre "luz" e "sombra" no fim da Idade Média, e o preto passou a significar "austeridade", sobretudo a partir da Reforma. O preto-e-branco teria herdado dele a elegância; daí enxergarmos na fotografia e no cinema em preto-e-branco uma beleza distinta, mesmo incomparável à versão em cores.

Para exemplificar essa visão, Pastoureau nos conta sobre os estudantes de arquitetura do período romântico, enviados à Grécia e Roma. Espantados, eles informavam em cartas aos professores de Londres, Paris e Berlim que os templos eram coloridos. Os professores custavam a acreditar: "Como? Os monumentos antigos em cores vivas? Não é sério!"

A seriedade do preto-e-branco persiste, mesmo entre nós, historiadores, conforme o testemunho de Pastoureau:

Alguns de meus colegas historiadores da pintura preferem ainda trabalhar com uma documentação desse tipo: dizem que a cor obstrui seu olhar, impedindo-os de estudar efetivamente as formas e os estilos. Como se, de resto, os estilos se limitassem aos traços! (p. 104, tradução minha)³

³ O breve episódio relatado por Pastoureau faz lembrar dos *Conceitos fundamentais da história da arte* (Martins Fontes), de Wölfflin, em que não há, entre as categorias desenvolvidas pelo autor, nenhuma específica para as cores e, pelo contrário, ele lhes dedica pouco espaço. Pois, para Wölfflin, importam as "formas", as "massas", as "luzes" e "sombras". Algumas de suas observações chegam mesmo a denotar o pouco apreço às cores; por exemplo: "[para o contraste entre o *linear* e o *pictórico*] é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas claridades e obscuridades." (p. 26) Em outro exemplo, Wölfflin quase transforma as cores em formas: "abala-se a noção de cores básicas que se impõem uniformemente; a aparência oscila nos mais variados tons e, sobre a totalidade do mundo, a cor paira como um brilho, algo oscilante e

Para além de ser útil a historiadores da arte, profissionais do desenho e afins, *Le Petit Livre des couleurs* é uma obra que se lê com prazer, renovando nossos olhares.

ALEX MIYOSHI

Doutorando em História da Arte pelo IFCH/Unicamp

Bolsista da Fapesp

Besides being useful to art historians, to designers and related professionals, *Le Petit Livre des couleurs* is a delightful book, even able to renew our gaze.

English version: Alex Miyoshi

em perpétuo movimento.” (p. 68; a partir desta página, até a 72, encontram-se reflexões interessantes sobre as cores). Que fique claro, porém, que a pouca atenção dada às cores não macula, evidentemente, os *Conceitos*; ela apenas demonstra o quanto eles poderiam dever ao processo de “independência” e valorização do preto-e-branco, aventado por Pastoureau.

none related specifically to the colors. On the contrary, there is little scope to them in the book, because Wölfflin didn't see the colour with the same importance that he saw the “shape”, the “mass”, the “light”, and the “shadow”. Some of his comments even denote some disaffection to color, for example: “[to the contrast between *linear* and *painterly* it] is here indifferent whether such patches speak as colour or only as lights and darks.” (p. 19) In another example, Wölfflin almost transforms colors in shapes: “The notion of uniformly persisting ground colours is shaken, the appearance oscillates in the most manifold tones, and over the totality of the world, colour lies only as a gleam, hovering and in endless movement.” (p. 51) Of course Wölfflin's “unfriendliness” to color doesn't blemish his *Principles*. It just shows how the *Principles* could be in part result of the “independence” and upgrading process of the B&W, as it was proposed by Pastoureau.