

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

JOÃO FABRÍCIO FLORES DA CUNHA

UM SÓ, TRÊS FILMES:

produção de sentido na *Trilogia das Cores*, de Krzysztof Kieślowski

Porto Alegre

2013

JOÃO FABRÍCIO FLORES DA CUNHA

UM SÓ, TRÊS FILMES:

produção de sentido na *Trilogia das Cores*, de Krzysztof Kieślowski

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC
(Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....
.....
.....,
de autoria de,
estudante do curso de.....
....., desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos que encontrei na faculdade, a quem dedico este trabalho. Ao fim de cinco anos, tenho certeza de que não há maior legado possível do que a amizade de tantas pessoas. Desde o primeiro semestre, a perspectiva de encontrá-las sempre foi o maior incentivo para ir às aulas; não fosse por isso, talvez esta monografia não existisse. Foram os amigos que fizeram com que minha experiência da faculdade fosse uma de transformação contínua. Como disse Manoel de Barros, “os outros: o melhor de mim sou eles”. Obrigado por tudo, a todos.

Aos meus pais e ao meu irmão.

Ao meu orientador.

Ao Brasil.

Elas [as guardas nacionais] trarão em seu peito estas palavras gravadas: O POVO FRANCÊS, e embaixo: LIBERDADE, IGUALDADE, FRATERNIDADE. As mesmas palavras serão inscritas em suas bandeiras, que terão as três cores da nação.

Maximilien Robespierre, 1790

RESUMO

Esta monografia investiga a atualização dos valores da Revolução Francesa de liberdade, igualdade e fraternidade nos filmes da *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski: *Azul* (1993), *Branco* (1994) e *Vermelho* (1994). Buscou-se compreender a produção de sentido na trilogia entendendo os filmes em relação, a partir de procedimentos de repetição e de inter cruzamentos entre eles. A partir da fundamentação das micropolíticas e dos conceitos de molar, molecular e de literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, realizou-se uma argumentação teórica sobre o posicionamento dos valores no campo político. Considerando-se a teoria do sentido proposta por Deleuze, e com base na análise semiótica, efetuou-se a caracterização dos ideais revolucionários como paradoxos, analisando as figuras de expressão desses paradoxos nos filmes a partir de relações intersemióticas estabelecidas por articulações entre elementos audiovisuais.

Palavras-chave: comunicação; audiovisual; cinema; micropolíticas; paradoxo; Kieślowski; Trilogia das Cores.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Cena final de <i>Azul</i>	30
2. Cena final de <i>Branco</i> , 1	31
3. Cena final de <i>Branco</i> , 2	31
4. Cena final de <i>Vermelho</i>	32
5. Quadro de Kafka em <i>Vermelho</i>	46
6. Análise: cena 1 de <i>Azul</i>	58
7. Análise: cena 2 de <i>Azul</i>	59
8. Análise: cena 3 de <i>Azul</i>	60
9. Análise: cena 4 de <i>Azul</i>	61
10. Análise: cena 5 de <i>Azul</i>	62
11. Análise: cena 6 de <i>Azul</i>	64
12. Análise: cena 7 de <i>Azul</i>	65
13. Análise: cena de <i>Azul</i>	67
14. Análise: cena 1 de <i>Branco</i>	70
15. Análise: cena 2 de <i>Branco</i>	71
16. Análise: cena 3 de <i>Branco</i>	72
17. Análise: cena de <i>Vermelho</i>	78
18. Análise: cena de <i>Vermelho</i>	82
19. Análise: cena de <i>Azul</i>	83
20. Análise: cena de <i>Vermelho</i>	83
21. Lema da Revolução Francesa.....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 BUSCANDO SENTIDOS PARA A TRILOGIA DAS CORES	16
2.1 Revisão.....	16
2.2 Metodologia.....	18
2.3 A trilogia.....	22
3 ENTRE O MAIOR E O MENOR	33
3.1 Micropolíticas: molar e molecular.....	34
3.2 Por valores menores.....	43
4 OS PARADOXOS DA TRILOGIA	50
4.1 Os paradoxos.....	51
4.2 Liberdade.....	55
4.3 Igualdade.....	68
4.4 Fraternidade.....	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
Referências bibliográficas.....	88

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a analisar os filmes que compõem a *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996): *A Liberdade É Azul* (1993), *A Igualdade É Branca* (1994) e *A Fraternidade É Vermelha* (1994). Trata-se dos valores da Revolução Francesa; as cores, agrupadas nessa ordem, formam a bandeira da França.

Nos três filmes, a cor do seu título é dominante na *mise-en-scène*. Ela é utilizada de forma recorrente em objetos e cenários: carros, móveis, roupas, livros, detalhes menores, todos são da mesma cor – que aparece na tela a todo instante. Grosso modo, tudo o que pode ser da cor do filme, o é. No entanto, as formas como os ideais revolucionários estão expressos na trilogia são mais complexas do que a tradução brasileira sugere.

Os títulos dos filmes, no original, são *Trois Couleurs: Bleu*, *Trois Couleurs: Blanc* e *Trois Couleurs: Rouge*. A tradução com a ideia, expressa no título, de quem um valor é uma cor, se deu apenas no Brasil. Em seu livro sobre tradução, Schnaiderman (2011, p. 35) comenta as críticas que se faz na imprensa aos títulos de filmes no país e, embora mencione “verdadeiros achados”, reconhece que por vezes, a tradução é “desastrada” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 35). A origem desse erro provavelmente residiu na estratégia de divulgação dos filmes no circuito internacional, que chamava a atenção para a tematização dos princípios revolucionários. Assim, essa escolha de título parece ter se dado por razões comerciais, e não deve nos servir como base para o trabalho.

Os filmes serão tratados nesta monografia como *Azul*, *Branco* e *Vermelho*, respectivamente. Essa nos parece ser uma tradução mais fiel do francês: nessa língua, as palavras *azul* e *branco* variam conforme o gênero, estando no masculino nos títulos. Se houvesse intenção de associar a cor ao princípio, os dois primeiros filmes se chamariam *Bleue* e *Blanche*, pois *liberté* e *égalité* são palavras femininas. *Trilogia das Cores*, por outro lado, não parece se diferenciar por demais do sentido do nome original do conjunto da obra (*Trois Couleurs*, Três Cores) e, por isso, será adotado aqui.

A tradução brasileira impõe um determinado sentido aos filmes, e o faz de maneira peremptória, com a afirmação de que uma coisa é outra. Assim, faz-se necessário, desde já, esclarecer que a relação direta que o título brasileiro aponta não existe: nos filmes, a cor não é um ideal revolucionário. As cores operam na produção de sentido, mas não estão ali necessária e exclusivamente para representar ou sequer indicar os princípios; as articulações são mais complexas, conforme veremos ao longo do trabalho.

Igualmente, os valores não se restringem a apenas um dos filmes; liberdade, igualdade e fraternidade atravessam a trilogia, fundamentalmente porque eles se relacionam entre si. É preciso pontuar, ainda assim, que o valor de liberdade está mais marcado no primeiro filme do que nos outros, e isso também vale para os seguintes. Pode-se afirmar, sem maiores reservas, que o argumento do primeiro filme foi construído a partir de uma noção de liberdade, bem como o segundo da igualdade, e o terceiro, da fraternidade. Entrevistas dos envolvidos na realização da *Trilogia das Cores* apontam para esse fato, conforme mostraremos ao longo da monografia.

Que um filme se apóie mais em um valor não exclui os outros dois, nem significa que será capaz de encerrar a reflexão sobre um deles. Não é como se Kieślowski pensasse: “primeiro, vou resolver o problema da liberdade; depois, parto para a igualdade, e encerro com a fraternidade”. É a trilogia que tematiza os valores, não um filme. Os valores não são pensados individualmente, por si só. Tal e como os três filmes foram planejados e realizados como parte de um todo, os ideais revolucionários são atualizados enquanto parte de um conjunto.

Assim, pensar os valores em Kieślowski não é investigar como ele expressou a liberdade em *Azul*, a igualdade em *Branco*, e a fraternidade em *Vermelho* para, a partir da união de três análises separadas, sistematizar o que ele pensaria de cada um dos valores. Há relações complexas entre eles que não se reduzem a essa compartimentalização. Estaremos mais próximos de compreender os modos de produção de sentido em Kieślowski quando atentarmos para o fato de que suas reflexões não andam separadas umas das outras, mas são complementares. Em suma, os valores são compreendidos como num tríptico, e a trilogia atualiza-os não designando cada um a um filme e separando-os, mas a partir do todo.

Nota-se, ainda, que a dominância da cor não se transfere para os princípios da revolução: se no primeiro filme o azul é central, nos outros ele é comum, secundário como qualquer outra cor. Os valores, no entanto, mantêm-se importantes ao longo de toda a trilogia. Até por isso, não se pode confundir cor e ideal revolucionário – o problema da tradução brasileira.

Sobre a simbologia relativa à França, *liberdade, igualdade e fraternidade* permanece o lema da República Francesa até hoje. Não há, no entanto, uma restrição ou mesmo uma identificação muito clara dos temas tratados na trilogia com esse país. Evidência disso é que, embora *Azul* se passe em Paris, a maior parte do segundo filme se dá em Varsóvia, na Polônia, enquanto o cenário para o terceiro é Genebra, na Suíça.

A bandeira francesa, origem das cores, só surge na tela em uma ocasião, no começo de *Branco*. Mesmo os valores, centrais para a trilogia, são pouco mencionados na forma de palavras: “igualdade” aparece duas vezes, numa cena que está em *Azul* e em *Branco*, em que o protagonista desse último pergunta no tribunal de seu julgamento “onde está a igualdade?”. Em *Azul*, vemos o mesmo momento, mas da perspectiva da personagem principal desse filme. “Liberdade” surge sem destaque e por um breve momento, inscrita no exterior do Palácio de Justiça de Paris, em *Azul*. Em *Branco*, no exterior do mesmo prédio, aparecem “liberdade” e “igualdade”. Evidentemente, só porque algo não é dito não significa que não esteja presente – ou expresso de outras formas.

A ideia de Kieślowski – e de seu co-roteirista, Krzysztof Piesiewicz – de trabalhar com os valores da Revolução Francesa numa trilogia é anterior ao financiamento que a viabilizou (KARMITZ, 2006) e está relacionada com o bicentenário da revolução, em 1989. Não seria possível, porém, sincronizar o lançamento dos filmes com essa efeméride, pois até essa época o diretor nunca havia feito cinema fora de seu país. Se o fez posteriormente, foi por conta da abertura do bloco soviético, processo que teve a Polônia na vanguarda (quando o Muro de Berlim caiu, o sindicato Solidariedade, liderado por Lech Wałęsa, já governava o país). A relação de seu país com a Europa está expressa por Kieślowski na trilogia e será explorada neste trabalho.

Formado na Escola de Cinema de Łódź – principal do país, a qual também frequentaram outros cineastas poloneses bem-sucedidos, como Roman Polanski –, Kieślowski começou a filmar no início dos anos 70, principalmente documentários. No fim da década seguinte, produziu para a TV pública polonesa o *Decálogo*, série de dez filmes de uma hora que problematizou os Dez Mandamentos. *Não Matarás* foi expandido e projetado no Festival de Cannes em 1988. Até então desconhecido internacionalmente – de acordo com Stok (1993) –, o diretor conseguiu, depois dessa exibição, financiamento para quatro filmes, que foram produzidos sobretudo na França: *A Dupla Vida de Véronique* (1991) e a *Trilogia das Cores*¹. Depois de terminá-la, anunciou que deixaria de fazer cinema. Posteriormente, no entanto, começou a trabalhar no argumento de uma nova trilogia, tematizando céu, inferno, purgatório. A morte de Kieślowski, vítima de um ataque cardíaco aos 54 anos, impediu a finalização desse projeto².

¹ *Vermelho* é o último filme dirigido por Kieślowski. Para uma filmografia completa, cf. KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *I'm so so*. Stuttgart: Academia de Artes, 1998; ou KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. STOK, Danusa. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.

² Em 2002, foi lançado *Céu*, dirigido pelo alemão Tom Tykwer, que tem como principais obras *Corra, Lola, Corra* (1998), *Perfume* (2006) e *Cloud Atlas* (2012). Três anos depois, foi a vez de *Inferno*, de Denis Tanovic e,

Fica claro, por essa breve exposição de sua obra, que estamos diante de um diretor que realizou filmes altamente simbólicos. Partindo dessa constatação e da discussão anterior sobre a relação da trilogia com os princípios da Revolução Francesa, podemos constituir nosso problema de pesquisa, que é: como Kieślowski atualiza e ressignifica, por meio do cinema, os valores revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade? O objetivo geral é entender como a produção de sentido na *Trilogia das Cores* opera nessa atualização.

Nesta monografia, iremos trabalhar a partir da ideia de que a produção de sentido na trilogia se dá audiovisualmente e por meio de paradoxos. Para conceituá-los, utilizaremos a argumentação filosófica de Deleuze (2011) na *Lógica do Sentido*. Assim, liberdade, igualdade e fraternidade funcionam como paradoxos. Isso será discutido detidamente no capítulo 4. Nossos objetivos específicos são os seguintes:

- caracterizar os paradoxos de liberdade, igualdade e fraternidade e encontrar as figuras de significação que os expressam;
- investigar as relações entre os três filmes e entender como elas operam na constituição da trilogia;
- compreender o posicionamento dos ideais revolucionários no campo político, a partir da fundamentação das micropolíticas;
- estudar a construção dos valores revolucionários na *Trilogia das Cores* à luz da ideia de uma literatura menor, apresentada por Deleuze e Guattari (1977) em *Kafka: por uma literatura menor*.

Além desta introdução e das considerações finais, o corpo da monografia consiste de três capítulos. O seguinte apresenta uma revisão da bibliografia sobre a Trilogia das Cores, destacando o trabalho de Martins (1996); descreve a metodologia que nos parece capaz de dar conta dos objetivos aqui propostos; e discute as relações entre os filmes e sua configuração como trilogia, justificando a expressão presente no título da monografia: *um só, três filmes*. O capítulo 3, *Entre o maior e o menor*, traz uma argumentação de caráter teórico sobre o lugar dos princípios da Revolução Francesa na *Trilogia*, com base na ideia de que “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90, grifos dos autores). O capítulo 4 fundamenta a noção de paradoxo, discute-a à luz de nosso objeto, e apresenta o resultado da pesquisa que buscou encontrar, nos filmes, as formas de expressão dos paradoxos. Nessa análise, investigaremos o uso que

em 2007, *Purgatório*, de Stanislaw Mucha. O roteiro desses filmes é assinado por Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz, também co-escritor dos filmes da Trilogia das Cores. Foi de Piesiewicz a ideia de trabalhar os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, segundo Kieślowski (1993a).

Kieślowski fez das potencialidades audiovisuais da cor em articulação com outros elementos cinematográficos.

Nosso trabalho se insere em uma corrente de estudos que problematiza e busca compreender a produção de sentido no audiovisual, sendo o foco aqui o cinema. Tal tradição vem ganhando força no campo de comunicação no Brasil recentemente, e esta monografia se pretende uma contribuição para ela. Mesmo que já se tenha produzido material científico sobre a *Trilogia das Cores* no país³, acreditamos que as questões instauradas por Kieślowski estão longe de estarem resolvidas – e tampouco é nossa intenção esgotá-las.

Os valores da Revolução Francesa de liberdade, igualdade e fraternidade são os valores fundantes da modernidade. Parece-nos que investigar de que forma eles foram ressignificados na obra de um cineasta que produziu suas obras mais de 200 anos depois conferindo-lhes um caráter de centralidade é uma tentativa de ajudar a manter uma reflexão contínua sobre esses valores que foram e continuam sendo essenciais para se pensar o modo como nos organizamos em sociedade. Se os valores estivessem aí, prontos, os filmes não existiriam – o questionamento é justamente o ponto de partida, a razão de ser da trilogia, o motivo de Kieślowski tê-la concebido.

Encerrando esta introdução e para fins de contextualização, procederemos a uma breve descrição do que ocorre nos filmes que serão aqui trabalhados. Essa terá caráter esquemático, reservando para os capítulos seguintes análises mais aprofundadas e discussões sobre as relações internas à Trilogia.

Azul inicia com um acidente de carro que vitima fatalmente o marido da personagem principal, Julie, e a pequena filha do casal. Após sair do hospital, ela toma uma série de medidas com a intenção de se afastar de sua vida anterior: evita relacionar-se com outras pessoas; põe à venda a casa no campo onde morava com a família; ao corretor de imóveis que a ajuda a procurar um apartamento no centro de Paris – com a intenção de sumir em meio à multidão –, dá seu nome de solteira e afirma que tem como ocupação “absolutamente nada”. Em dado momento, ela diz não querer mais se envolver em relações emocionais. Segundo ela, esse tipo de vínculo funciona como uma “armadilha”. Essa é a liberdade que a personagem deseja: a de se desprender totalmente de outras pessoas e de não ter mais sua vida atrelada a ninguém. *Azul* é, portanto, um filme construído a partir de um acontecimento que fez com que ela deviesse outra.

³ Di Camargo (2007); Gallicchio (2011); Grinblat (2009); Martins (1996); Menezes (2010); Miranda (1998); Savernini (1998; 2004); Triana (2010a; 2010b; 2011).

Conforme o enredo se desenvolve, fatos e pessoas aparecem na vida de Julie que a reconectam a tudo aquilo que não é ela mesma, e apontam no sentido contrário ao da liberdade que ela desejava, impedindo-a portanto de concretizar-se. O principal desses elementos talvez seja o *Concerto Pela Unificação da Europa*. O marido de Julie era maestro e havia sido escolhido para compor esse concerto, que seria tocado apenas em uma ocasião, no dia da criação da União Europeia, por 12 orquestras em 12 cidades diferentes – em cada um dos países da Europa unificada⁴. Como ele morreu antes de finalizar o concerto, cria-se uma tensão para que alguém conclua-o. Nesse processo, Julie acaba se aproximando de Olivier, ex-assistente do marido.

Branco começa com o julgamento do divórcio de Dominique e Karol Karol, polonês que havia se mudado para Paris para ficar com sua mulher. O motivo do fim do casamento é a incapacidade de Karol de consumá-lo. Expulso de casa e sem dinheiro, o personagem principal passa a noite no salão de Dominique, do qual tinha as chaves. Na manhã seguinte, ela encontra-o ali e põe fogo no local, dizendo a seu ex-marido que lhe acusará pelo crime. Procurado pela polícia e vagando no metrô, Karol encontra Mikołaj, também polonês, que voltaria para Varsóvia no dia seguinte. Os dois acertam que Karol viajará clandestinamente, dentro de uma mala. Na Polônia pós-socialista, dominada pela corrupção e onde o dinheiro parece comprar tudo, Karol enriquece por métodos relativamente escusos. Ele concebe um plano, em parte para se vingar de sua ex-mulher, em parte para atraí-la à Polônia: põe-na como única beneficiária de seu testamento e forja sua própria morte. Em Varsóvia para o falso enterro, Dominique acaba presa pela polícia, acusada de assassinar Karol para ficar com a herança.

Vermelho se desenvolve em torno do encontro entre Valentine, jovem modelo e estudante, e um juiz aposentado. Ela atropela, acidentalmente, a cadela do juiz. Quando ela leva o animal ferido até a casa de seu dono, ele aparenta indiferença e expressa o mesmo desejo de Julie, a personagem principal de *Azul*: “*Je ne veux rien*”, “Não quero nada”. No entanto, se dá ao trabalho de descobrir o endereço de Valentine e lhe envia uma quantia desproporcional para reembolsá-la pelos gastos com o veterinário, garantindo que ela voltaria

⁴ A *Trilogia das Cores* foi realizada em um momento histórico culminante da integração europeia. Em 1992 – ano em que se passa *Azul*, tal como revelam um calendário e uma lápide que aparecem na tela no início do filme –, foi assinado o Tratado de Maastricht, que criou a União Europeia e lançou as bases para o euro, moeda única. Além disso, começou a antever-se, nessa época, a perspectiva de integração dos países do bloco soviético à Europa. A atriz Irène Jacob (2006) conta como, em seu contato inicial com o *Decálogo*, ficou fascinada com Kieślowski e o cinema realizado na Polônia, em um contexto cultural tão distinto do seu próprio que lhe parecia inacessível. Posteriormente, ela acabou fazendo *A Dupla Vida de Véronique* e *Vermelho*.

para devolver parte do dinheiro. Nessa ocasião, o juiz acaba revelando que espiona seus vizinhos por meio de escutas telefônicas.

Ainda que o juiz e Valentine aparentemente tenham caracteres opostos, numa dicotomia entre inescrupulosidade e inocência, isso vai sendo desconstruído gradualmente. A reflexão sobre a justiça, presente também em *Branco*, está mais marcada aqui, com o juiz discutindo alguns de seus casos antigos com Valentine. Não por acaso ele se chama Joseph Kern⁵ – ou Joseph K., tal como em *O Processo*, de Franz Kafka.

Paralelamente a essa narrativa, o filme mostra o relacionamento entre Auguste, um jovem estudante de Direito, e uma vizinha do juiz – as conversas entre os dois estavam entre as interceptadas por ele. Conforme nos é dado a conhecer detalhes do passado do juiz, fica claro que sua trajetória se desenvolve da mesma forma – salvo a distância temporal – que a de Auguste. Tal como o juiz, Auguste é traído e abandonado por uma mulher – decorre também daí a aproximação entre o juiz e Valentine, pois ela parece lembrá-lo de quem ele perdeu. Auguste e Valentine moram próximo um do outro, mas só se encontram no final do filme. Ele se encerra com um naufrágio em que, de cerca de 1.500 pessoas, sobrevivem sete, entre as quais Valentine, Auguste e os personagens principais de *Azul* e *Branco*, de volta à tela para encerrar a Trilogia.

⁵ A crítica de cinema nota como os filmes de Kieślowski frequentemente lidam com o acaso, com encontros fortuitos e eventos inesperados e aleatórios servindo de rumo para seus roteiros. Aqui, numa tentativa de ultrapassar essa constatação primeira, falaremos de um acaso produzido, planejado meticulosamente pelo diretor. No exemplo do juiz, seu nome é citado apenas uma vez no filme, justamente na cena do tribunal que julga a ação movida contra ele pelos vizinhos.

2 BUSCANDO SENTIDOS PARA A TRILOGIA DAS CORES

Este capítulo inicia com uma revisão bibliográfica da produção acadêmica sobre nosso objeto no Brasil. Reconhecemos contribuições importantes, as quais incluímos em nosso trabalho e tomamos como interlocuções. Depois, abordamos a metodologia que será utilizada para cumprir nossos objetivos de pesquisa. O último subcapítulo se propõe a investigar relações entre os filmes e mostrar como elas operam na constituição da trilogia, esclarecendo a expressão do título da monografia: um só, três filmes.

2.1 Revisão

O trabalho acadêmico mais relevante sobre a Trilogia das Cores já realizado no Brasil é a dissertação de mestrado de Andrea França Martins, *Três proposições para uma imagem: a trilogia de Kieslowski* (1995). Aqui, utilizaremos Martins (1996), que, segundo ela própria, é uma “versão modificada” (MARTINS, 1996, p. 9) de sua dissertação. Foi apenas a este livro que tivemos acesso: a dissertação em si não está disponível *online*, apenas seu resumo⁶.

Tendo como principais interlocutores Deleuze e Bergson, Martins (1996) problematiza a imagem na trilogia. Entre suas investigações, estão a questão do tempo e do espaço. Ela dedica, ainda, um capítulo para discutir questões éticas conforme aparecem na obra de Kieślowski. A autora conclui que

é a especificidade da imagem na trilogia, o seu caráter de dupla face, que instaura a impossibilidade de capturar um sentido de conjunto ou mesmo um significado latente por detrás da imagem. A memória, a música, o destino e os ruídos sonoros se interpõem de forma ostensiva na imagem e traduzem uma dualidade real, onde o avesso e o direito são igualmente capturáveis. É esta natureza singular que afirma a existência simultânea de duas temporalidades, de duas perspectivas, de dois modos de aparecimento distintos que se entrecruzam e que convocam um espaço entre no seio da imagem. Se, por um lado, existe uma face atual, visível e audível que se

⁶“A questão da representação cinematográfica na perspectiva do tempo e não da estrutura através do estudo específico da trilogia de Kieslowski. Neste estudo analisa-se a constituição das narrativas, a natureza da imagem, a construção do tempo trágico e de que maneira estes elementos formulam uma discussão política, estética e ética para muito além das imagens veiculadas através deste modo de fabulação podemos ver um questionamento ativo e rigoroso da imagem, sua aplicação na constituição da subjetividade de um pensamento onde as incertezas mais arraigadas e incorrigíveis desfalecem” (MARTINS, 1995).

explicita na imagem, por outro, existe uma face virtual que insiste em se mostrar e se fazer presente também, de maneira a jogar com uma outra dimensão, a dimensão do ignorado. (MARTINS, 1996, p. 109)

Martins apresenta, assim, uma contribuição essencial para este trabalho. Alguns de seus princípios de análise também serão adotados, como a ideia de que os filmes não podem ser tomados separadamente. Como ela mesma reconhece em sua conclusão, “seria ingenuidade pretender que [...] [essa] correspondesse a uma resposta para todas as elipses formuladas ao longo da trilogia” (MARTINS, 1996, p. 109). No entanto, ao tomar sua pesquisa como referência, não deixamos de explorar nos filmes aspectos inexplorados pela autora. Parece-nos, por exemplo, que falta-lhe pensar em termos propriamente audiovisuais. Tampouco estamos interessados em pensar na crise da representação, tema presente reiteradamente em sua obra.

Triana (2010a; 2010b; 2011) tem realizado análises sistemáticas da *Trilogia das Cores*, a partir de aproximações entre a antropologia – sua área – e o cinema. Dessa pesquisa saíram sua monografia, sua dissertação e diversos artigos. Todavia, como o foco do trabalho da autora está fora dos limites do nosso, até por uma diferença de área do conhecimento, não a utilizaremos aqui. Em sua monografia, Menezes (2010) compreende a fotografia como ícone para, a partir daí, realizar uma análise de *Vermelho* com foco na significação da cor.

Miranda (1998) fez sua dissertação de mestrado sobre a música no cinema de Kieślowski, analisando *A Dupla Vida de Véronique* e *Azul*. Realizada no âmbito do Instituto de Artes, esse trabalho parece ultrapassar os limites do nosso, mas traz contribuições importantes para nossas investigações de caráter audiovisual. Gallicchio (2011) escreveu um artigo, também com foco na linguagem musical, intitulado *Na cifra do ritornelo* – indicando, portanto, a possibilidade de aproximação das obras do cineasta com os conceitos de Deleuze, tal como aparecem aqui. Ao contrário, Grinblat (2009), que analisou *Azul* em termos psicanalíticos, não será utilizada, posto que haveria mais distâncias do que aproximações com a perspectiva adotada aqui.

Di Camargo (2007) realizou uma análise do discurso da trilogia a partir da filosofia da linguagem de Bakhtin, mas tivemos acesso apenas ao resumo de seu artigo. Savernini (1998), em sua dissertação de mestrado, aproximou Pasolini, Buñuel e Kieślowski, afirmando que eles indicariam a direção de um cinema que funciona como poesia – mas também não foi possível entrar em contato com esse texto. Um artigo de sua autoria (2003) mostra, de qualquer forma, que sua pesquisa vai para além do recorte feito nesta monografia, pois estabelece relações também com o *Decálogo*.

O que se extrai dessa revisão é que já se falou muito sobre a Trilogia das Cores no campo científico no Brasil – mas isso não se traduziu em grandes quantidades de material relevante. Falando em termos gerais, a produção é dispersa, e não só por diferentes áreas do conhecimento. Muitos artigos se dedicam a análises notadamente pontuais – o que não é nenhum problema, evidentemente, mas parece faltar um trabalho que dê conta de pensar os filmes em termos mais abrangentes. É também por conta disso que decidimos investigar o tema que nos parece central na trilogia, ou seja, os princípios revolucionários e a forma como Kieślowski atualizou-os. Nota-se também um certo encantamento acrítico com os filmes, que persiste e transparece em alguns trabalhos.

A exceção clara é Martins (1996), que realizou um trabalho sistemático e notável sobre a trilogia em sua dissertação. Por conta disso, ao longo desta monografia, faremos uso repetidas vezes de citações dessa autora, reconhecendo sua importante contribuição para um estudo da *Trilogia das Cores*. Mesmo nos pontos em que concordamos com a autora, faremos um esforço permanente por contribuir com o debate, avançando. Assim, esta monografia, produzida já com 20 anos de distanciamento em relação aos filmes, se pretende uma contribuição para a reflexão sobre os objetos comunicacionais aqui analisados, que, em nossa visão, ainda têm muito a dizer – mesmo que já se tenha produzido conhecimento científico de qualidade sobre eles.

2.2 Metodologia

Nossa pesquisa parte dessa exploração inicial do que já se escreveu sobre a trilogia de Kieślowski. Apoiando-se na bibliografia produzida no Brasil relativa à *Trilogia das Cores*, sobre a qual discorreremos no item anterior, e fazendo uso de trabalhos realizados fora do país⁷, entraremos em diálogo com o conhecimento científico atual. Não há, porém, a pretensão de abranger tudo o que já se escreveu internacionalmente, dada a quantidade de material disponível. Assim, autores estrangeiros serão utilizados de forma pontual.

Também serão utilizadas, para fins de esclarecimento, entrevistas de Kieślowski e material que ele deixou registrado explicando alguns dos procedimentos audiovisuais de que lança mão nos filmes. Tal como expusemos na introdução, os valores revolucionários são

⁷ Fox (2007); Klawans (2011); Latek (2013a; 2013b; 2013c); Newall (2005).

tomados, na perspectiva desse trabalho, como paradoxos. Essa é a ferramenta teórica que nos parece dar conta de nosso problema de pesquisa, o de compreender como micropoliticamente Kieślowski ressignifica problematizando os ideais da Revolução Francesa na contemporaneidade através de seu cinema.

A partir do paradoxo, conforme teorizado por Deleuze (2011), acreditamos ser possível configurar os valores e compreender como eles são atualizados na trilogia. Temos o objetivo de encontrar as figuras de significação que os expressam audiovisualmente, o que será realizado no capítulo 4. Faremos isso por meio de uma articulação entre a teoria do cinema de Deleuze e a análise semiótica, a qual agora fundamentamos.

Santaella (2005b) dedica o primeiro capítulo de *Semiótica aplicada* a uma apresentação das teorias que funcionam como base para o uso do método da análise semiótica. Essa explanação é panorâmica e reconhecidamente menos aprofundada do que a empreendida pela autora em obras anteriores, entre as quais se destacam *A teoria geral dos signos* (1995) e *Assinatura das coisas* (1992). No entanto, não se trata de um texto menor; de fato, seu objetivo é justamente elaborar uma introdução da semiótica peirceana com ênfase no que é necessário saber para que se possa fazer a aplicação de tal teoria.

Compreender o posicionamento da semiótica na arquitetura filosófica construída por Peirce é essencial, visto que este buscou elaborar uma lógica das ciências. Sustentadas na fenomenologia, as ciências normativas (estética, ética e semiótica ou lógica) são, por sua vez, a base da metafísica. Essas disciplinas, que estudam valores, ideais e normas estão, elas também, interligadas: “a estética está na base da ética assim como a ética está na base da lógica”, diz a autora (SANTAELLA, 2005b, p. 2). Assim, em Peirce, o ideal estético último é o crescimento da razoabilidade concreta, que se dá a partir do conhecimento humano do mundo – conhecimento esse que necessariamente opera por meio de signos e pela razão. Decorre disso que a lógica, “ciência das leis necessárias do pensamento e das condições para se atingir a verdade” (SANTAELLA, 2005b, p. 3), precisa, para se constituir, desenvolver estudos epistêmicos e sîgnicos. Ela se desdobra em três ramos:

- gramática especulativa ou pura, uma teoria dos signos;
- lógica crítica, que investiga os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos (abdução, indução e dedução);
- metodêutica ou retórica especulativa (pura), que analisa os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem; por conta disso, estuda os métodos da pesquisa científica.

Em relação à análise semiótica, o que mais interessa compreender profundamente é a gramática especulativa, a ciência geral dos signos. É ela que nos permite estudar os processos de signos presentes em toda e qualquer linguagem, ou seja, fazer uma análise semiótica. A partir dela, podemos vir a entender o processo de representação, constituído a partir da significação, da objetivação e da interpretação.

É com base nesse processo, e na natureza triádica do signo, que se deve buscar uma compreensão da semiótica como ciência capaz de contribuir com a investigação de diferentes tipos de mensagens (visuais, sonoras, verbais). Uma análise semiótica parte de definições e classificações abstratas de signos – e a semiótica se propõe a classificar todos os tipos de signos logicamente possíveis.

Aqui, deve-se fazer duas ressalvas importantes, conforme aponta a autora. A primeira é que dar um nome a um signo não resolve o problema do modo como ele age no campo semiótico. A segunda é que, por ser uma ciência muito abstrata, a semiótica deve ser combinada com outras teorias para que se possa elaborar uma investigação mais *razoável* de um determinado processo de signos. Assim, ao se analisar semioticamente um filme, por exemplo, é preciso ter conhecimentos da teoria do cinema; do contrário, o resultado da pesquisa ficaria limitado a aspectos muito gerais do filme.

De acordo com Santaella (2005a), a ideia do pensamento como signo é inédita na história da filosofia. O pensamento ligado a uma filosofia cartesiana separava sensível do inteligível. No anticartesianismo peirceano, não há essa separação: o pensamento é uma das modalidades do sentimento. Como diz Fernando Pessoa (*apud* SANTAELLA, 2005a, p. 82), “o que em mim sente está pensando”.

Temos a capacidade de produzir signos, fazendo o mundo crescer porque fazemos os signos existirem. De acordo com Peirce, o universo está em expansão; essa se dá na mente do mundo e na mente dos homens a um só tempo.

A noção de semiose infinita se alicerça em bases lógicas radicalmente dialéticas. Peirce reconheceu a semelhança de elementos de sua filosofia com a de Hegel, mas se opunha a essa; de fato, ele seguia a matriz epistemológica de Kant (SANTAELLA, 2005a). Nossa consciência é uma das manifestações do interpretante – da inteligência do mundo. A semiótica peirceana busca uma universalidade epistemológica e metafísica.

A realidade extra-sígnica – o objeto dinâmico na teoria peirceana – muda nossa opinião, se impõe a nossa percepção. Ela determina logicamente o signo, mas só se configura a partir do signo. Embora tenha existência lógica real, só tem existência semiótica quando transformado em signo. “O objeto não é estático e inerte, mas cresce com a semiose”, como

diz Santaella (1992, p. 190). Por isso, quando mudamos o signo que representa o mundo, aumentamos a razoabilidade do mundo.

[...] o real é causa, aquilo que persiste, e a verdade é busca, aquilo que prossegue. O real persiste porque é aquilo que resiste ao signo e que, por resistir, determina o signo. A verdade prossegue porque quer ser real, mas só pode ser signo.” (SANTAELLA, 1992, p. 191-92)

As categorias de Peirce dão conta dos modos de apreensão de todos os fenômenos. A semiótica extrai seus princípios da faneroscopia⁸, e recusa o julgamento *a priori*. Ela observa os fenômenos e, por meio da análise, postula as formas ou propriedades universais desses fenômenos (compreendidos como qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente). Ou seja, fenômeno é o que aparece à mente, seja algo real ou não.

A primeiridade (primeira designação do fenômeno, para Peirce) está ligada ao acaso, à originalidade irresponsável e livre, à variação espontânea; a secundidade (segunda designação do fenômeno), à ação e reação dos fatos concretos, existentes e reais; e a terceiridade (terceira designação), à mediação e ao crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos. Em Peirce, as lógicas se reiteram, como evidencia a autora:

a forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (SANTAELLA, 2005a, p. 7)

São três categorias universais de toda experiência e todo pensamento estendidas para toda a natureza. Nelas está contido “o trabalho inteiro da razão humana”, segundo a autora (SANTAELLA, 2005a, p. 45). De acordo com Peirce,

não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossa vida. Analiso a experiência, que é a resultante de nossa vida passada, e nela encontro três elementos. Denomino-os categorias. (*apud* SANTAELLA, 2005a, p. 61)

O signo é alguma coisa que representa outra para alguém sob determinadas circunstâncias – portanto, nunca é a própria coisa que representa – e produz nesse alguém um efeito, o interpretante (“alguém” é entendido como uma mente, seja real ou potencial, humana

⁸ Faneroscopia é o nome que Peirce dá à especificidade de sua fenomenologia.

ou não-humana). Assim, evidencia-se o potencial do método de pesquisa aqui apresentado: se tudo pode ser signo, e tudo pode ser objeto do signo, tudo pode ser analisado semioticamente.

Como afirma a autora (SANTAELLA, 2005a, p. 18), “todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido”. Trata-se da investigação de qualquer fenômeno como fenômeno de produção de sentido, e é isso o que se pretende realizar neste trabalho. Há dois aspectos fundamentais que serão abordados, em especial: a semiótica (i) busca compreender o mundo como linguagem e (ii) é uma teoria sêmica do conhecimento. Além disso, deve-se ressaltar o papel do cinema enquanto estética dentro da semiótica:

embora o fim último da ciência seja a verdade, o fim último da verdade não está na própria verdade, mas no admirável (*Kalos*), ou seja, naquilo que guia a semiótica estética. [...] O *summun bonnum* do mundo está naquilo que é admirável sem qualquer razão ulterior (SANTAELLA, 1992, p. 114).

Como notamos, a análise semiótica deve ser acompanhada de uma teoria sobre o objeto a que ela se refere. Assim, nesta monografia serão utilizados os escritos de Deleuze (1985; 2007) sobre o cinema para configurar as articulações intersemióticas existentes nos filmes. Em nossa análise, notaremos alguns procedimentos de repetição nos filmes, que já aparecem expressos no subcapítulo 2.3.

2.3 A trilogia

Kieślowski (1993a, p. 220) aponta que “*Azul, Branco e Vermelho* são três filmes individuais, três filmes separados. É claro que eles foram feitos para serem vistos nessa ordem, mas isso não significa que não se possa assisti-los na direção contrária⁹”. De fato, pode-se começar a assistir a trilogia por *Vermelho* e não haverá um prejuízo claro de compreensão por não conhecer os anteriores, no sentido de que não se trata de uma trilogia serializada, em que os acontecimentos da segunda parte sucedem os da anterior. Dessa forma,

⁹No original, em inglês: “Blue, White and Red are three individual films, three separate films. Of course they were made to be shown in this order but that doesn't mean that you can't watch them the other way round”.

não há problema em “pegar no meio” a *Trilogia das Cores*: pode-se entrar por onde se quiser. O *Decálogo* também foi realizado dessa forma¹⁰.

Assim como nos propomos a investigar as relações internas à *Trilogia das Cores*, poderíamos estabelecer associações entre essa obra e o *Decálogo*. No entanto, como isso não se enquadra no âmbito delimitado nesta monografia, iremos apenas apontar que, além do conteúdo altamente simbólico, inspirado em valores determinados, a série de três filmes e a de dez têm em comum o fato de que sua ordem de lançamento cronológica não precisa, necessariamente, ser respeitada, no sentido de que o entendimento da segunda parte não fica comprometido sem o da primeira.

Isso ocorre, em parte, porque a trilogia não é serializada, mas também porque as relações internas a ela não se dão sempre num sentido linear, do primeiro para o segundo filme e desse para o terceiro. Elas antes circulam, vão e voltam, com cenas de um episódio sendo ressignificadas a partir dos outros dois, sejam eles anteriores ou posteriores. Os filmes se prolongam uns nos outros: “você precisa ver o terceiro filme, *Vermelho*, para saber que *Branco* teve um final feliz¹¹” (KIEŚLOWSKI, 1993a, p. 217).

Baseado no exposto até aqui, afirmamos que o que Kieślowski assinala na *Trilogia das Cores* é que o sentido de um filme não se encerra nele próprio. *Azul* e *Branco* têm cada um o seu próprio fechamento, mas também ganham um segundo final, no naufrágio, ao fim de *Vermelho*. Ora, um filme que termina em outro não pode ser tomado como um filme só; ele deve antes ser entendido em relação. É assim que o fazemos neste subcapítulo.

Azul, *Branco* e *Vermelho* são filmes separados apenas aparentemente, pois numa trilogia um filme nunca é um só, estando em relação com outros dois. Assim, cada um é, no mínimo, três. Como apontaremos a seguir, há alguns procedimentos que atravessam os filmes, repetindo-se, e há cruzamentos entre eles, com os personagens principais de um dado filme aparecendo também nos outros dois, ainda que rapidamente.

A expressão utilizada no título desta monografia – um só, três filmes – remete ao platô *1914 – Um só, vários lobos*, de Deleuze e Guattari (2011):

Franny¹² ouviu uma emissão sobre lobos. Eu lhe digo: gostarias de ser um lobo? Resposta altiva: é idiota, não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos ao mesmo tempo, você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com cinco ou seis outros lobos. O

¹⁰ Kieślowski (1998) afirma que há mais ligações entre os filmes do *Decálogo* e que elas são mais importantes do que as da *Trilogia das Cores*, estando a série de dez filmes mais interconectada do que a de três.

¹¹ No original, em inglês: “(...) you have to see the third film, *Red*, to know that *White* has a happy ending”.

¹² Trata-se de uma personagem ficcional de J. D. Salinger.

que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 54-55).

Assim como “não se pode ser um lobo”, mas vários, os filmes também não são um só – e, na trilogia, eles andam juntos. Deve-se, portanto, compreender a constituição do todo – a trilogia – a partir das relações entre os elementos que a compõe – os três episódios. Deleuze e Guattari não pensam as relações em termos dualísticos ou dicotômicos, mas rizomáticos. No contexto da obra dos autores, isso aponta no sentido de instaurar um regime que pense em termos de multiplicidades moleculares, que engendram os agenciamentos coletivos de enunciação. No âmbito de nosso trabalho, esses conceitos são especialmente úteis para se pensar as relações entre os personagens e a dimensão política dos valores revolucionários. Iremos nos deter mais sobre isso no capítulo seguinte; o objeto da discussão aqui são as ligações entre os filmes.

Na introdução, já notamos como não se pode tentar restringir os princípios a apenas um episódio da trilogia. É preciso levar em conta que eles também estão em relação. Trata-se de liberdade, [e] igualdade e fraternidade. Na modernidade – ou seja, a partir da Revolução Francesa –, eles são indissociáveis, e isso está expresso nos filmes. Ainda que se quisesse separá-los, isso não seria possível. Os valores, também eles, andam juntos.

Vem daí nossa afirmação de que, mesmo que se possa identificar mais claramente um princípio por filme, não se pode inferir que ele não estará presente nos outros dois, pois não é por meio de uma parte só que os princípios poderiam ser atualizados – é a trilogia que os atualiza, aos três. É exatamente porque a trilogia é construída enquanto tal a partir de elementos comuns aos filmes que devemos evitar a redução de um valor a um filme.

Quando afirmamos a existência de relações e elementos comuns entre os filmes, não estamos ignorando aquilo que neles há de dessemelhante. Pelo contrário: reconhecemos, por exemplo, que *Branco* é marcadamente diferente dos outros dois. Há alguns motivos para isso, e talvez o mais importante seja que a maior parte do filme se passa na Polônia, sendo o polonês a língua dominante. Isso é apontado pelo produtor da trilogia, Marin Karmitz (2006), como responsável pelo fato de a montagem do filme ter sido feita por outra pessoa que não a que fez *Azul e Vermelho* – de acordo com ele, faria mais sentido se ela falasse polonês. O próprio acabamento do filme parece ter sido realizado de forma diferente: de acordo com Kieślowski (2006b), notou-se apenas na edição que a cena de abertura não funcionaria, e outra foi filmada às pressas. Isso não quer dizer, porém, que *Branco* não se relacione, ou não

se encaixe no conjunto da trilogia. Assim, estamos de acordo com Martins (1996) quando ela afirma que

cada narrativa possui sua tonalidade própria e seu ritmo particular, mas a questão é que elas não se fecham sobre si mesmas e não podem ser pensadas senão como parte de um todo – que também não se fecha. Vista isoladamente, cada uma ficaria privada de seus outros dois complementos, o que conduziria a uma apreensão periférica e questionável. (MARTINS, 1996, p. 60)

Se os filmes forem tomados isoladamente, torna-se inexplicável a presença de certos personagens na tela: são os protagonistas de um episódio, que aparecem em outros, em papéis menores. Julie está nos três filmes: é a personagem principal de *Azul*, mas aparece também em *Branco*, na cena do tribunal, e em *Vermelho*, após o naufrágio. O mesmo acontece com Karol, protagonista de *Branco*, o qual vemos no primeiro episódio, caminhando pelo Palácio de Justiça, e que também volta para o final. Na *Trilogia das Cores*, os protagonistas não são os mesmos ao longo dos três episódios, mas ainda assim eles transcendem o seu próprio filme.

Assim, uma trilogia não é a mera soma dos filmes que a compõem; sua constituição se dá também a partir das relações entre eles. A existência dessas se evidencia justamente com os inter cruzamentos presentes nos filmes. Assistindo-os na ordem, depara-se, em *Azul*, com a cena em que Julie, procurando a amante de seu marido, entra na sessão do julgamento do divórcio de Dominique e Karol Karol. Ou seja, assim como é preciso ver *Vermelho* para saber que *Branco* teve um final feliz, deve-se ver *Branco* para entender que cena é aquela que aparece em *Azul*. Ou, caso se assista *Branco* antes de *Azul*, será preciso ver o primeiro episódio para compreender quem é aquela mulher e por que ela entrou na sala do julgamento. Esses procedimentos explicitam que um filme nunca é um só. Na trilogia aqui analisada, cada um são, no mínimo, três.

Além dos inter cruzamentos, há elementos que se repetem nos filmes, e que fazem sentido apenas quando postos em relação, dentro da trilogia. Nos três, um personagem se utiliza de algum tipo de artifício para atrair outro. Em *Azul*, Olivier se propõe, publicamente, a finalizar o *Concerto Para a Unificação da Europa*. Como ele explica a Julie: “‘é um meio’, eu disse para mim mesmo. Para alguma coisa. Para fazê-la chorar, para fazê-la correr. O único meio para que você diga ‘eu quero’ ou ‘eu não quero’”. Karol queria se reaproximar da ex-mulher e, para forçá-la a ir para a Polônia, forjou a própria morte, numa conspiração que envolveu várias pessoas ao seu redor. No terceiro episódio, o juiz envia a Valentine uma grande quantia de dinheiro, provocando-a a voltar a sua casa para devolver parte dele. No

entanto, o resultado desses artifícios nem sempre sai de acordo com as intenções de quem os elaborou. Como bem nota Martins (1996, p. 99), “a questão dentro da trilogia é que não existe nenhuma ‘luz’ a revelar para os personagens qual a melhor escolha a fazer”.

Outro elemento presente nos três episódios é Van den Budenmayer, um fictício compositor holandês do século XIX. Ele foi inventado por Kieślowski e por Zbigniew Preisner – o músico responsável pela trilha sonora da trilogia –, sendo um alterego desse último (KIEŚŁOWSKI, 1993a). O marido de Julie faria referência a Budenmayer no *Concerto Pela Unificação da Europa*, ao inserir um trecho de sua autoria, levemente adaptado. Na sequência final de *Azul*, o rosto dele está na parede do quarto de um personagem secundário. Sabe-se que é o rosto dele pois esse aparece em *Vermelho*. Valentine conhece-o por causa do juiz, e vai a uma loja para adquirir um CD seu, mas outros compradores haviam acabado de sair da loja com o último – Auguste e a namorada. Nesse momento, ouve-se brevemente um trecho do tango de *Branco*.

Também são comuns aos três episódios as cenas de abertura e final. De acordo com Kieślowski (2006b), “os três filmes começam da mesma maneira: pelos subterrâneos da civilização, ou da tecnologia”. Assim, em *Azul*, há um plano debaixo do carro; no segundo episódio, uma mala passa em uma esteira de aeroporto; no terceiro, a câmera mostra cabos telefônicos. Como afirma o diretor (KIEŚŁOWSKI, 2006b), no instante em que o espectador vê esses elementos, ele ainda não tem como saber para que servem, mas depois irá compreender esses signos, pois eles se mostram importantes para cada filme: haverá o acidente, Karol viajará para a Polônia dentro daquela mala específica, e será revelado que o juiz espiona as ligações telefônicas de seus vizinhos. Já a cena final é sempre um plano próximo de um rosto. Ela engendra uma importante conexão entre os filmes, a qual explicaremos em breve.

Há ainda uma passagem que se configura como *leitmotiv* da trilogia (LATEK, 2013a), já que aparece nos três episódios, sempre envolvendo o personagem principal e uma pessoa idosa. No primeiro filme, uma senhora encurvada, com clara dificuldade de caminhar, tenta colocar uma garrafa no vão de um posto de reciclagem, mas não tem força para empurrá-la. Sentada num banco de praça e com os olhos fechados, alheia ao mundo, Julie sequer percebe a situação. No segundo, a mesma cena se repete, com a diferença de que é um senhor e que Karol o vê. Na perspectiva de passar a noite na rua, porém, ele esboça um sorriso e não faz nada para auxiliá-lo. Assim, Valentine é a única a ajudar a idosa que encontra, em *Vermelho*. De acordo com Latek (2013a), são expressões, respectivamente, da liberdade, da igualdade e da fraternidade.

Outro aspecto que fundamenta a interconexão entre os filmes aqui analisados é o seu processo de produção, que se deu em um ritmo extremamente rápido: a trilogia foi toda ela realizada em nove meses (NICHOLS, 2003). Irène Jacob (2006) conta que Kieślowski, enquanto dirigia *Vermelho* – durante o dia –, trabalhava na edição e montagem de *Branco*, à noite. Segundo ela (JACOB, 2006), o diretor dizia que isso ajudava-o a manter claras suas ideias para a trilogia. O trabalho de montagem do primeiro episódio e de filmagem do segundo também foi simultâneo (KIEŚŁOWSKI, 1998). Essa integração parece ter se refletido nos filmes, no sentido de que conferiu a eles a noção de que fazem parte de um todo.

O acaso também aparece como elemento de relação entre os episódios. De fato, como costuma notar a crítica de cinema, Kieślowski filma o acaso. Mais do que interpretar o que isso significa, parece-nos interessante mostrar como isso está expresso na trilogia. É a partir da identificação dessas relações entre os filmes, desses elementos comuns, que afirmaremos que nada no seu jeito de filmar é feito por acaso. A cena de um idoso precisando de ajuda para realizar uma ação simples e cotidiana é banal, e aparece como tal se compreendida a partir de um só filme; porém, se tomada no conjunto da trilogia, percebe-se que ela opera na produção de sentido kieślowskiana.

Há exemplos desse acaso que são cruciais para o desfecho dos enredos: Julie, que sequer tinha uma televisão, por acaso vê o programa em que Olivier anuncia sua intenção de concluir o *Concerto para a Unificação da Europa* – e descobre a existência da amante de seu marido. Karol vê um cortejo fúnebre e tem a ideia de fingir ter morrido para atrair Dominique para a Polônia. Valentine estava distraída, mexendo no rádio do carro, e por isso atropela o cachorro do juiz. É um acontecimento que provoca um encontro transformador para todos.

Falaremos, assim, de uma tematização do acaso, que aparece produzido audiovisualmente: procedimentos cuidadosamente pensados para expressarem o acaso. Por exemplo, quando Olivier visita Julie no hospital, logo após o acidente, ela abre os olhos e vê apenas um borrão: “Isso não é acidental. É típico do estado mental dela de absoluta introversão, de foco nela mesma¹³” (KIEŚŁOWSKI, 1998, p. 93).

Sobre o acaso, Martins (1996, p. 87-88) registrou que “talvez esta seja a mais alta determinação do cinema de Kieslowski, a mais alta afirmação do seu pensamento: dado um mundo que não tem nada de racional, definitivo e concreto, como fazer as escolhas?”. O diretor optou por explicitar a dominância do acaso em seu cinema. “É o irracional, que foi preparado com precisão, previsto” (KIEŚŁOWSKI, 2006b).

¹³ No original, em inglês: “This isn’t accidental. It’s typical of her mental state of absolute introversion, of focussing in on herself”.

Os procedimentos anteriormente citados, de repetição, são evidentes. Além desses, há alguns de outra ordem, muito mais sutis. Por exemplo, em *Azul*, Julie sai da casa em que morava com o marido e a filha levando consigo apenas um lustre azul – que ficava no quarto dessa cor, o da filha. Ela carrega o objeto dentro de uma caixa de papelão da marca *blanco* – uma alusão ao filme seguinte, *Blanc*.

Esse detalhe parece mais uma brincadeira dos realizadores da trilogia, mas ilustra como há, nos filmes, signos nem sempre evidentes que apontam para a existência de relações entre eles – às quais, de acordo com a perspectiva adotada aqui, devemos prestar atenção especial, posto que nos auxiliam na busca por uma compreensão dos modos de produção de sentido da trilogia.

Assim, o exemplo da caixa da marca *blanco* é pouco importante, mas o que relataremos agora é muito mais. Ainda que se dê no âmbito de um dos procedimentos de repetição que apresentamos, não é nem de longe algo óbvio, tanto que se trata de um resultado alcançado já no fim do trabalho de pesquisa, e podemos afirmar com segurança que não foi notado anteriormente – ao menos até onde nossa exploração dos trabalhos produzidos sobre a trilogia alcançou.

Martins (1996, p. 73) nota que, em *Vermelho*, vidros se quebram sucessivamente: “Alguma coisa é lançada para fora dentro deste regime cristalino de repetições duplas, de reflexos, de errância. O cristal se estilhaça, se racha”. No entanto, ela não chega a perceber que há aí relações com os dois primeiros filmes.

Em sua versão finalizada por Julie e Olivier, a qual ouvimos pela primeira vez na cena final de *Azul*, o *Concerto para a Unificação da Europa* tem um coro, composto por versículos do Novo Testamento e cantado no idioma original. Em muitas versões do filme – entre as quais, a do DVD brasileiro –, não há legendas para essas palavras, o que torna o coro ininteligível para todos os que não falamos grego antigo e prejudica efetivamente a compreensão dessa cena¹⁴.

A origem do texto é, mais especificamente, o capítulo 13 da Primeira Epístola aos Coríntios (I Coríntios), o sétimo livro do Novo Testamento, livro escrito pelo apóstolo Paulo. Esse capítulo é composto por 13 versículos. O coro consiste dos versículos 1, 2, 4, 7, 8 e 13¹⁵. É contra-intuitivo, mas acreditamos que o mais relevante para a trilogia é o versículo 12, ausente do coro, pois ele instaura uma conexão entre os três filmes.

¹⁴ Para uma tradução do coro para o português, cf. Martins (1996). Para uma tradução literal, palavra a palavra, do grego antigo ao inglês, ver www.godsmurf.com/article/125 (acesso em 25/11/13).

¹⁵ O texto é o mesmo, mas, na canção, duas frases são repetidas três vezes, o que não acontece no original bíblico.

Esse versículo diz o seguinte: “Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos cara a cara: Agora conheço em parte, mas então conhecerei, como também sou conhecido” (BÍBLIA, 1819). Em inglês, a primeira frase é traduzida por "*For now we see through a glass, darkly*" (BÍBLIA, 2011) – trata-se de uma expressão conhecida, tendo sido utilizada em diversas peças culturais. Ingmar Bergman produziu em 1961 um filme cujo título internacional é *Through a Glass Darkly*¹⁶.

Glass não significa aqui um espelho necessariamente, mas algum tipo de vidro, de lente, ou seja, algo que seja um obstáculo, que se anteponha à mirada, que não permita ver diretamente, claramente¹⁷. Como mostraremos, essa expressão se manifesta na trilogia de diversas maneiras, não apenas como espelho. Não cabe, no entanto, fazer investigações de ordem hermenêutica para buscar um sentido mais literal ou “correto” do que o termo originalmente significava na passagem bíblica, até porque não há evidências de que a escolha desses trechos tenha se dado por um estudo aprofundado do texto do Novo Testamento. Por exemplo, no caso de Bergman, *Såsom i en spegel*, o título em sueco, significa “como em um espelho”, pois assim constava na tradução da Bíblia para o sueco da época (CINECUBE, 2012). O que importa é notar como essa frase está expressa nos filmes e como ela conecta-os.

Em *Vermelho*, tal como expusemos na introdução, as trajetórias de Auguste e do juiz são apresentadas como idênticas. De fato, a vida de Auguste está expressa como uma repetição da do juiz. Um desses elementos comuns é o fato de eles terem sido traídos pela mulher que amavam. Contando essa história a Valentine, em meio a uma descrição de como era sua namorada, o juiz fala, aparentemente sem motivo algum, de um espelho de moldura branca que havia na entrada da casa dela – mas logo revela que foi por esse espelho que, em certa noite, ele a viu fazendo sexo com outro homem. Antes no filme, Auguste, cansado de não ter suas ligações correspondidas, havia ido até a casa de sua namorada. Na porta do apartamento, ele pareceu ouvir algo que o fez sequer tocar à campainha; saiu do prédio, subiu em cima de uma lixeira e a viu, pela janela, transando com outro.

Isso mostra como há uma importância para a questão do espelho (que pode ser um vidro, ou uma lente qualquer). Mas o exemplo central se manifesta em um dos procedimentos de repetição que expusemos anteriormente, a cena final. O espelho é um signo presente no fim

¹⁶ *Através de um Espelho*, no Brasil.

¹⁷ Para discussões sobre esse trecho específico, cf. <http://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?Strong=G2072> (acesso em 25/11/13) ou <http://hermeneutics.stackexchange.com/questions/2208/1-corinthians-1312-for-now-we-see-through-a-glass-darkly> (acesso em 25/11/13).

de *Azul, Branco e Vermelho*¹⁸. No primeiro filme, Julie olha por uma janela, que lhe dá um reflexo azulado:



¹⁸A partir daqui, nossa análise é devedora de Newall (2005), que atentou para algo que nos havia escapado inicialmente: no fim de *Vermelho*, o juiz olha através de uma janela quebrada (depois de ele ter revelado que os espionava, seus vizinhos passaram a atirar pedras na direção de sua casa, quebrando diversas janelas). Uma releitura posterior de Martins (1996) mostrou que essa autora também havia registrado o fato.

No segundo, Karol, do pátio da prisão, vê Dominique na cela por meio de um binóculo:



Ela, por sua vez, enxerga-o através da janela da prisão onde está:



Já no terceiro filme, o juiz olha por uma janela quebrada.



Esses signos não são acasos, coincidências, mas evidências das relações entre os filmes. O diretor não só utiliza um plano semelhante para encerrar os episódios de sua trilogia, como ainda propõe um deslocamento. Esse é de difícil percepção, pois se baseia em algo que não está dito, mas ainda assim dá um sentido de fechamento a *Vermelho*. Não há mais um obstáculo para o olhar. Já não se vê “por espelho em enigma”, mas claramente. Algo mudou, e isso está expresso na imagem cinematográfica.

Não nos interessa especular com interpretações ou definir uma explicação do que isso significa (mesmo porque não nos parece possível “encontrar” respostas fechadas nos filmes aqui analisados), mas identificar os modos de produção de sentido utilizados por Kieślowski. Como vemos, esses se dão também por articulações entre os elementos que compõem a trilogia, ou seja, os filmes; e algumas dessas articulações não estão evidentes,. Ao contrário dos versos que compõem o coro do concerto, o que faz referência à visão “por espelho em enigma” não é dito, não é expresso explicitamente – mas, ainda assim, está ali, exercendo uma função de ligação e mostrando, que, numa trilogia, um filme nunca é um só.

3 ENTRE O MAIOR E O MENOR

Este capítulo investiga a resignificação dos ideais da Revolução Francesa na *Trilogia das Cores* a partir de uma discussão sobre o posicionamento deles no campo da política. Tomaremos cuidado para delimitar com precisão que há uma diferença entre a maneira como os valores operam na sociedade e a forma como eles estão expressos nos filmes – compreender isso é fundamental para responder a nosso problema de pesquisa.

Essa distinção será feita em termos de duas grandezas de ordem distinta, uma maior e a outra menor. Se na sociedade os valores de liberdade, igualdade e fraternidade circulam *entre* o macro e o micro, nos filmes eles são atualizados micropoliticamente – sem que se perca de vista o macro, pois “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90, grifos dos autores). Para fundamentar isso, iremos mostrar algumas expressões dessa atualização micropolítica nos filmes. Cabe, desde já, esclarecer, a partir de Deleuze e Guattari (2011), a que nos referimos quando utilizamos a palavra *entre*:

o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49, grifos dos autores).

Assim, nosso objetivo não é tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre essas duas ordens de grandeza, mas apontar como elas estão ligadas uma à outra. O subcapítulo *Por valores menores* (3.2) aproxima nosso objeto das ideias apresentadas por Deleuze e Guattari (1977) em *Kafka: por uma literatura menor*, obra na qual, a partir dos escritos desse autor, eles construíram o conceito de literatura menor. Argumentaremos que, na *Trilogia das Cores*, o cinema de Kieślowski pode ser compreendido nos termos que os pensadores propuseram nessa obra.

3.1 Micropolíticas: molar e molecular

De acordo com o que afirmou Kieślowski (1993b) em uma entrevista de divulgação de *Azul*, a liberdade sobre a qual o filme trata é emocional, e não possui conotações sociais ou políticas: “Estamos falando de liberdade individual, uma liberdade profunda, liberdade da vida¹⁹”. Parece-nos, porém, que *Azul* não é, e nem teria como ser, apolítico. Apenas numa concepção que acredite que política diz respeito só aos governantes pode-se dizer que os filmes são apolíticos. Em sua análise de *Branco*, Klawans (2011) aponta que Kieślowski nada diz sobre política, visão da qual discordamos.

É evidente que Julie, que se esforça para se desvincular de tudo, não é uma pessoa politicamente envolvida. Devemos notar, porém, que a própria possibilidade de viver sem estar em contato direto com a política é dada pelo contexto político. O escritor argentino Jorge Luis Borges afirmou: “Morei na Suíça cinco anos e ali ninguém sabia o nome do presidente” (BORGES *apud* PALACIOS, 2011). Trata-se de uma anedota, é claro, mas ela esclarece o que estamos apontando aqui. É apenas em determinados contextos que um indivíduo pode viver sem se envolver diretamente com a política (ainda que essa o influencie). Isso não seria possível, por exemplo, no totalitarismo, sistema de governo que, se não domina, aspira a dominar a sociedade em todos os aspectos.

Azul e *Vermelho* parecem guardar certa distância de *Branco*, nesse sentido. É diferente, e o era muito mais 20 anos atrás, viver em países ocidentais desenvolvidos como França e Suíça, ou na Polônia. Assim, *Branco* seria, aparentemente, um filme mais político, pois se passa logo após uma importante ruptura no país. No entanto, não é nesse sentido que os filmes da trilogia são políticos. Eles o são antes pela condição de possibilidade que as histórias dos personagens têm de se desenrolar em um determinado local do que pelo nível de influência que esse local tem sobre eles. Parece-nos infrutífero tentar estabelecer quem é mais afetado, posto que essa é uma discussão que pode se dar apenas no nível das superfícies, das aparências.

A transição do socialismo para o capitalismo na Polônia afeta Karol – e, de fato, ele só pôde enriquecer por causa desse processo –, mas nem por isso se pode dizer que ele está mais vinculado ao seu contexto específico do que Valentine na pacata Suíça. O enredo de *Vermelho* só poderia acontecer em um país do rico Ocidente, da mesma forma como o de *Branco* em um

¹⁹ No original, em inglês: “We’re talking about individual freedom, a profound freedom, freedom of life”.

país recém-saído do bloco soviético. As relações entre macro e micropolítica não irão se dar de forma distinta de um filme para o outro porque se trata de situações distintas; essas relações são complexas, não se reduzem a isso. O que ocorre em *Branco*, com a transformação de um homem comum em milionário é uma agitação no nível micropolítico, que se tornou possível apenas porque outra havia se dado no campo macro. As relações entre o macro e o micropolítico não são de exclusão, não são dicotômicas; pelo contrário, configuram agenciamentos sempre singularizantes.

Ainda sobre *Azul*, Kieślowski (1998, p. 110) afirmou que “se eu tivesse querido falar sobre liberdade exterior – liberdade de movimento – eu teria escolhido a Polônia, já que as coisas obviamente não mudaram por lá”. Assim, a possibilidade de se deslocar de um lugar a outro não quer dizer a mesma coisa para todos – “mas a liberdade interior é universal²⁰”, no sentido de que não dependeria de um determinado contexto, aplicando-se a todo ser humano. Fica claro aí como ele tenta dissociar o que é geral daquilo que diz respeito a um contexto específico.

Parece-nos que as declarações de Kieślowski no sentido de que os filmes da trilogia não teriam caráter político²¹ se deram com a intenção de não atrelar o cinema de um diretor recém-saído do bloco comunista a uma arte que ou respeitasse uma política cultural determinada pelo governo ou fizesse de tudo para denunciá-la, ou subvertê-la – e, de fato, a trilogia nada tem a ver com isso. Hoje, com 20 anos de distanciamento, acreditamos ser possível relativizar essas declarações. De qualquer forma, o que está expresso nos filmes, não é, de forma alguma, apolítico.

Martins (1996, p. 104) afirma que “não há, em Kieslowski, uma fronteira nítida entre o político e o privado”. Ela nota ainda que a vida privada de Karol “esbarra o tempo todo no imediato social e político” (MARTINS, 1996, p. 104). Thompson (2002) aponta duas formas de se diferenciar as noções de *público* e *privado*: a clássica oporia poder institucionalizado a relações pessoais; outra, mais atual, colocaria aquilo que é aberto, visível, acessível, em um plano distinto do que é secreto, invisível. Em Kieślowski, nenhuma das distinções se aplica, pois essas separações já não se dão nesses termos.

A atualização dos valores revolucionários parece se construir nos filmes a partir dos indivíduos, micropoliticamente. Isso se torna possível porque, no cinema de Kieślowski, o

²⁰ No original, em inglês: “If I had wanted to talk about exterior liberty – liberty of movement – I would have chosen Poland. Since things obviously haven’t changed there. [...] But interior liberty is universal”.

²¹ Sobre *Azul*, Kieślowski declarou que “esse filme, assim como os outros dois, não tem nada a ver com política” (KIEŚLÓWSKI, 1998, p. 110). No original, em inglês: “this film, like the other two, has nothing to do with politics”.

personagem não é compreendido como um ente isolado do ambiente que lhe cerca. O que o cineasta mostra em *Azul*, com a história de Julie, é justamente o fracasso dessa concepção. Está expresso ali que um indivíduo não é o único responsável por sua subjetividade. O diretor implode, assim, com a noção clássica de identidade. Isso parece estar de acordo com a ideia de Guattari de que

seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social são a resultante de um simples aglomerado, de uma simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 34).

Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 68) propõe uma “dupla descentralização radical da noção de subjetividade em relação à noção de identidade”. De acordo com ele, a subjetividade se constitui de forma dupla: em um eixo, a partir do nível pessoal; em outro, ela é agenciada por relações sócio-econômicas.

No platô *1933 – Micropolítica e segmentaridade*, Deleuze e Guattari (1996) realizam uma torção do conceito de segmentaridade, que não se aplicaria apenas a sociedades primitivas, segundo eles, mas também às modernas. O que os autores propõem é um avanço no pensamento, uma superação de dualidades que se opõem – seja centralizado vs. segmentário ou a oposição de duas segmentaridades, primitivo-flexível e moderno-endurecida. Para eles, “as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90).

Essas discussões, que em breve ampliaremos, ajudam a entender o modo como a trilogia atualiza os ideais revolucionários. A concepção que Martins (1996, p. 17) tem da operação que o diretor realiza nos filmes sobre os valores é a seguinte:

a trilogia de Kieslowski não invalida ou desqualifica estes ideais universais, mas os desconstrói e os subverte de maneira a explorar as múltiplas maneiras de colocá-los em situação. Não se trata de inventar um outro modelo de valores, mas de situar estes valores no presente e, a partir de perspectivas individuais, interrogá-los a partir de pequenas eventualidades (MARTINS, 1996, p. 17).

Assim, mostrar microrrelações sociais, que se dão entre uns poucos indivíduos, foi a forma que o diretor encontrou para atualizar os valores por meio do cinema. Ele próprio fala sobre isso: “Hoje, os grandes físicos começam a buscar uma relação entre os elementos

microscópicos para explicar a vida. Pode ser que nos meus filmes eu procure a mesma coisa... Aliás, se pude realizar determinados planos, foi graças à invenção de um físico...” (KIEŚŁOWSKI *apud* MARTINS, 1996, p. 44). Assim, “para Kieslowski, esta proximidade se apresenta na medida em que ambos tentam dar conta da complexidade da vida por intermédio de realidades cada vez menores” (MARTINS, 1996, p. 44).

Em uma crítica escrita à época do lançamento de *Branco*, Araujo (1994) nota como o segundo episódio da trilogia, assim como o primeiro, “se estrutura como uma espécie de conto desimportante”. De acordo com ele, “temos uma história sem qualquer transcendência, que se encerra em seu próprio acontecer e parece não interessar senão aos personagens” (ARAUJO, 1994).

No texto por ele construído, essas observações articulavam uma explicação que servia tanto à trilogia quanto ao *Decálogo*²². Aqui, utilizamos essas afirmações precisas para mostrar como Kieślowski conseguiu fazer a operação de levar a discussão dos valores para o cinema. Os filmes na trilogia se desenrolam de forma às vezes espetacular (uma viagem de avião dentro de uma mala, o naufrágio), mas os acontecimentos, em larga medida, são de uma ordem do cotidiano – um acidente de carro, um divórcio, um encontro casual.

Assim, não há necessidade de se mostrar uma revolução para atualizar os ideais. Pode-se fazê-lo de outra forma, por meio do *menor*. Deleuze e Guattari (1996) introduzem os conceitos de molar e molecular: “toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90, grifo dos autores).

Diferenciar molar e molecular não é simples, pois há uma série de nuances nas formulações de Deleuze e Guattari (1996):

as duas formas não se distinguem simplesmente pelas dimensões, como uma forma pequena e uma grande; e se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos coextensivo a todo campo social, tanto quanto a organização molar (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 93).

Essa última citação esclarece algo que é central para o argumento que estamos construindo aqui: não é por ser molecular que uma das histórias da trilogia não será capaz de atualizar algo que também atua no campo molar, ou seja, os ideais revolucionários. O molecular é tão coextensivo a todo o campo social quanto o molar.

²² “O sentido se organiza ao longo da série que está realizando” (ARAUJO, 1994).

Para os autores, “o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 95). Ainda de acordo com eles, “o molecular, a microeconomia, a micropolítica, não se define no que lhe concerne pela pequenez de seus elementos, mas pela natureza de sua ‘massa’ – o fluxo de quanta, por sua diferença em relação à linha de segmentos molar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 96). É uma diferença de natureza que há entre essas ordens de grandeza distintas.

Assim, molar e molecular “estabelecem entre si uma diferença ontológica e se sobrepõem continuamente um ao outro na semiose” (SILVA; ARAUJO, 2013, p. 11). Como afirmam Deleuze e Guattari (1996, p. 97), “a linha de segmentos (macropolítica) mergulha e se prolonga num fluxo de quanta (micropolítica) que não pára de remanejar seus segmentos, de agitá-los”. É Karol enriquecendo: um rearranjo micropolítico que se dá a partir de um macro. Se não fosse ele, seria outro indivíduo, pois na Polônia do início dos anos 90 estavam dadas as condições para que alguém ganhasse muito dinheiro de forma extremamente rápida.

É preciso atentar para o fato de que molar e molecular não são sinônimos de macro e micro: “Eu e Gilles Deleuze sempre tentamos cruzar essa oposição com uma outra, a que existe entre micro e macro. As duas são diferentes. O molecular, como processo, pode nascer no macro. O molar pode se instaurar no micro” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 128). Não são relações simples as que estamos expondo, mas insistiremos nelas, pois acreditamos que são essenciais para a compreensão do modo como os princípios da Revolução foram atualizados na trilogia, de forma específica, e de como, de forma mais geral, funciona a comunicação. O próprio Guattari reconhece a dificuldade de pensar nesses termos:

A questão micropolítica – ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de ‘molar’), com aquele que chamei de ‘molecular’. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar de lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares... (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 127, grifos dos autores).

Para esclarecer nosso argumento, apontaremos um exemplo da trilogia que mostra a impossibilidade de dissociar macro e micro, maior e menor – e reafirma a ideia de Deleuze e Guattari de que toda política é, simultaneamente, micropolítica e macropolítica. São ordens de grandeza distintas, mas uma afirma a existência da outra.

Julie está sentada no café da esquina de sua casa. É esse tipo de ação pequena do cotidiano que se tornou importante para ela (LATEK, 2013a). Ali, dedicada a fazer coisa alguma, ouve um flautista tocando na rua uma melodia similar à do *Concerto Pela Unificação da Europa*. Em uma cena posterior, no mesmo local, Olivier chega, tendo encontrado-a após meses de procura. Ele também nota a canção que vem da rua.

Nessas cenas, há um procedimento audiovisual que marca a atenção do diretor pelo detalhe: os *closes*, que são usados de forma obsessiva, conforme ele mesmo admite (KIEŚLOWSKI, 2006a). Segundo Kieślowski (2006a), esse recurso é utilizado para mostrar que a personagem está fechada nela mesma:

nós tentamos mostrar o mundo da personagem desde o seu ponto de vista; fazer ver que ela olha as pequenas coisas, as coisas próximas, e nos concentramos nisso para mostrar que ela não se preocupa com o resto, que ela tenta restringir seu mundo, fechá-lo sobre si mesma e sobre o ambiente em que está (KIEŚLOWSKI, 2006a).

Nada do que a cerca lhe interessa, de acordo com o diretor, e o enquadramento dos planos mostra isso. No fundo, toda a história de Julie é uma expressão dessa ideia, de como não se pode viver ignorando o que está fora de si. Assim, os acontecimentos na trilogia se desenrolam num âmbito micro, mas existem ali indícios da existência do macro, pois há sempre o maior no menor e vice-versa. É Olivier que chega, ou a canção que vem de fora – elementos que a distraem em sua tentativa de atentar apenas ao pequeno. Não estamos afirmando que esses elementos são de ordem molar, apenas apontando para o fato de que quando se tenta olhar apenas para “algo”, o que está fora desse algo também acaba por se mostrar. Assim, alguém que tente se focar exclusivamente sobre uma das ordens de grandeza necessariamente fracassará, pois há sempre o micro e o macro.

Nos filmes, os valores são ressignificados micropoliticamente; na sociedade eles são transversais, operam macro e micropoliticamente. O que está ali, na trilogia, é o menor, mas o maior não se deixa ser esquecido. Há apenas apontamentos, indicativos fugazes desse macro: as palavras *liberté* e *égalité* no exterior do prédio do Palácio de Justiça; Karol que pergunta “onde está a igualdade?”; a fortuna que ele faz rapidamente; são todos reconhecimentos de que há algo macro – mas o modo como a atualização se realiza efetivamente é no campo da micropolítica.

O exemplo do processo de enriquecimento de Karol é central para se entender como o que está expresso na trilogia é o micro (e como esse é indissociável do macro) e, até mesmo, para notar como funciona a produção de sentido de forma mais geral na trilogia. Em nenhum

momento em *Branco*, fala-se na queda do regime comunista. O que há são signos que permeiam a narrativa e que mostram como o país está em transição. Aliás, o próprio processo de transformação de Karol só pode se dar porque a Polônia agora é capitalista: quando a posição social de uma pessoa se mede por dinheiro, e não por influência no partido único governante, a possibilidade de ascensão sócio-econômica se acelera.

Alguns dos signos: Karol vai pedir emprego em um câmbio, onde dinheiro estrangeiro é trocado livremente; quando chega no salão do irmão, cabeleireiro como ele, e nota que a fachada do lugar ganhou um sinal em *neon*, ouve a justificativa: “agora estamos na Europa”; na loja de bebida em que pede vodca para a atendente, ela lhe dá uma garrafa qualquer e ele rechaça: “essa não, a mais cara”; a frase, que aparece mais de uma vez, “tudo se compra”. Assim, o enriquecimento de Karol é um indício molecular de um processo molar, o da conversão da Polônia em um país capitalista. Se ele é indicativo da trilogia de forma geral, é porque se dá a partir de artifícios sutis que aos poucos realizam uma construção, e produzem sentido quando colocados em conjunto.

Não fica claro no filme, mas, como era muito restrita a possibilidade de ir para um país fora da Cortina de Ferro antes de sua queda, provavelmente Karol e Mikołaj haviam se mudado para a França depois do fim do regime. Ora, quem sai de um país assim que esse direito lhe é concedido dificilmente estava feliz nele. Quando se conheceram, no metrô, Karol tocava uma canção tradicional polonesa. Depois, pergunta “o que você acha dessa?”, e inicia uma melodia que, segundo Reyland (2011), era típica das celebrações do partido comunista naquele país. Mikołaj então responde “dessa eu não gosto”, e os dois se aproximam no momento em que, desencantados com a vida no Ocidente, estão prestes a voltar para a Polônia.

Martins (1996, p. 22) afirma que “Kieslowski parte de um universal, o tríptico dos valores, para pensá-los através de trajetos individuais, perspectivas singulares, pequenos acontecimentos”. Ainda que concordemos com o sentido geral da frase, pois, de fato, o diretor expressa os valores a partir de uma noção maior deles, é preciso notar que Kieslowski já não considera que eles se constituam como universal²³. Nesse ponto, a trilogia parece estar de acordo com a afirmação de Deleuze (1992, p. 183) de que “não existem universais, mas apenas singularidades. Um conceito não é um universal, mas um conjunto de singularidades

²³ Martins (1996, p. 39) diz que “Kieslowski se recusa a trabalhar com as imagens vigentes de liberdade, de igualdade e de fraternidade, com as formas já delimitadas destes valores e, com este movimento, ele afirma o vazio destas noções [...]”. Não está claro com base em quais “imagens vigentes” ou “formas já delimitadas” dos valores o diretor os atualizaria, e nós tampouco as conhecemos. Além disso, por toda a construção dos princípios na trilogia, acreditamos que não há subsídios para fundamentar esse argumento.

em que cada uma se prolonga até a vizinhança de uma outra”. No pensamento do autor, não há reduções ao Uno, a uma ordem universal – o que há são multiplicidades, singularidades. Essa noção de algo povoado por multiplicidades que jamais se reduzem a um universal está expressa nos filmes: os ideais revolucionários se singularizam nas trajetórias dos personagens, e cada um deles inventa para si uma atualização dos valores.

Essas criações de uma concepção dos princípios se dão a partir dos desejos dos personagens. Julie não quer nada, ou quer ser livre; deseja fugir de tudo aquilo que não é ela mesma. Karol quer ser mais igual que os outros, e o juiz parece querer se aproximar de Valentine. São ideais relativamente vagos de liberdade, igualdade e fraternidade. Os personagens da trilogia são agenciados por esses valores, que são próprios da sociedade.

Guattari (1981) assinalou que a noção clássica de desejo não dá conta de alguns processos sociais, essencialmente, o da produção de subjetividade. De acordo com Deleuze e Guattari (1996, p. 93), “o desejo nunca é separável de agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.”. Deseja-se liberdade porque esse é um valor que aparece na sociedade como um ideal. Com efeito, os autores dizem que “não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 112).

Existe uma noção de liberdade que é transversal à sociedade – mas que liberdade? Trata-se de um conceito presente, mas sobre o qual não há uma concepção definida. Não se trata *da* liberdade, mas de *uma* liberdade, a que um personagem pode criar para si. Os valores circulam na sociedade, sem, no entanto, estarem prontos para uso e consumo. Guattari (1981, p. 178) afirmou que “um agenciamento coletivo de enunciação dirá algo do desejo sem reduzi-lo a uma individuação subjetiva, sem enquadrá-lo num sujeito, num assunto, preestabelecido ou em significações previamente codificadas”. Os desejos dos personagens não se reduzem a eles mesmos, pois partem de uma noção, um agenciamento, que os atravessa; nota-se aí como a produção de subjetividade de um indivíduo não depende apenas dele. O que ele pode fazer é criar, inventar uma nova concepção desses princípios a partir dos acontecimentos vividos. É o que ocorre na trilogia. Nos filmes, vale a ideia de que

a diferença não é absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o campo molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o campo molecular das crenças e dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido, uma vez que

os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 98).

A ideia expressa na frase *um só, vários lobos*, que utilizamos no capítulo anterior, também é útil aqui, pois os filmes mostram como uma pessoa jamais está isolada; ela é uma entre outras. É isso o que está expresso na história de Julie, na impossibilidade de realização de seu desejo. Pouco importa que ela não tenha dado seu novo endereço a quem conhecia; nesse novo ambiente, ela irá conhecer e se relacionar com outras pessoas.

A primeira vez que ela percebe a dificuldade de se manter alheia ao que lhe cerca é quando o barulho de uma briga na rua a acorda no meio da noite: um homem consegue escapar de seus agressores e entrar no prédio da personagem principal. Ele então bate na campainha dela, que não atende; é quando ela parece começar a entender a impossibilidade de se ausentar enquanto estiver presente, a impossibilidade de não comunicar. Por ser, por estar ali, ela reage de alguma forma a esse acontecimento, mesmo não sendo esse o seu desejo. Note-se como são detalhes, fatos eventuais que aos poucos transformam a personagem. Isso é crucial para entender como o ideal de liberdade irá se singularizar nela. Como disse Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 130), “toda problemática micropolítica consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularidade no próprio nível de onde eles emergem”.

Cabe ainda uma explicação de como se constituem os agenciamentos: a partir das multiplicidades, essenciais para compreender o pensamento de Deleuze e Guattari. Não se trata, de acordo com os autores, “de opor os dois tipos de multiplicidades, as máquinas molares e moleculares, segundo um dualismo que não seria melhor que o do Uno e do múltiplo. Existem unicamente multiplicidades de multiplicidades que formam um mesmo agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 61-62). O conceito de multiplicidade pretende ser uma superação do de duplicidade; não há espaço para dicotomias. Ainda: “uma das características essenciais do sonho de multiplicidade é a de que cada elemento não para de variar e modificar sua distância em relação aos outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 57). É a transformação constante pela qual passam os personagens da trilogia.

Para concluir este subcapítulo, abordaremos brevemente a questão das linhas de fuga, que são essenciais para se pensar a micropolítica: “do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p 94). Nosso exemplo é um que citamos há pouco, o do músico que toca na rua uma canção semelhante ao *Concerto Pela Unificação da Europa* – algo surpreendente, considerando-se que apenas Julie, seu marido e Olivier conheciam a melodia. Trata-se de uma

linha de fuga que contribui para uma transformação que é central em *Azul*. Kieślowski (2006a) justifica assim o que quis mostrar com esse personagem:

peçoas, em lugares diferentes e por diversas razões, pensam a mesma coisa. Eu disse que eu tentava falar sobre o que une as peçoas. É o caso desse sentimento e dessa canção, pois todas essas notas existem, dispersas, em algum lugar, esperando quem lhes reunirá e lhes ordenará. E o fato de que dois homens, em momentos diferentes, em lugares diferentes, com um status diferente, reúnem essas notas da mesma maneira, me pareceu ser o sinal disso que une os homens (KIEŚŁOWSKI, 2006a).

Esse acontecimento casual e improvável, que ocorre justamente em um momento em que Julie tentava se distrair com uma ação banal do cotidiano que havia se tornado o centro de sua vida, contribui para reconectar a personagem à composição inacabada de seu marido. Uma linha de fuga faz a vida passar onde ela estava aprisionada, e a liberta, de acordo com Deleuze (2010) – e será a partir da composição do *Concerto pela Unificação da Europa* que Julie construirá para si uma nova vida, como veremos no capítulo 4.

3.2 Por valores menores

Este subcapítulo aproxima nosso objeto do que Deleuze e Guattari (1977) definiram como uma *literatura menor*. É uma construção conceitual realizada a partir da obra de Franz Kafka, mas os autores não a restringem ao escritor tcheco. Iremos listar as três características da literatura menor que os autores apresentam e defender que, nos filmes com os quais trabalhamos, o cinema de Kieślowski é menor, pois atende a essas características. De saída, cabe dizer que o procedimento que adotamos nesta monografia para analisar a *Trilogia das Cores* tem semelhança com o que os autores utilizam para escrever sobre a obra de Kafka:

não se trata, para Deleuze e Guattari, de compreender os textos literários nem de interpretá-los e procurar o que significam, mas de descobrir como funcionam, o que podem fazer, assim como se descobre o funcionamento de uma máquina, desmontando-a para logo remontá-la teoricamente, evidenciando sua real performance (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 60-61).

É preciso assinalar também que a prática artística menor não se dá apenas na literatura. A aproximação da literatura menor com o cinema é feita pelo próprio Deleuze (2007) em *Imagem-tempo* (DELEUZE, 2007), ao abordar o cinema político moderno. No clássico, de

acordo com ele, o caráter político do cinema estava dado pela presença do povo; no moderno, ao contrário, o povo é o que falta, o que precisa ser inventado. “É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 2007, p. 259). Schøllhammer (2002) traz bons esclarecimentos acerca do que propuseram Deleuze e Guattari (1977):

o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor. A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um “povo por vir”, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 63).

Em *Kieślowski*, como já notava Martins (1996), o povo a ser inventado é o europeu. Como apontamos na introdução, a trilogia foi realizada em um momento culminante do processo de integração dos países europeus; assim, o diretor tem a oportunidade de expressar, nos filmes, o projeto de unificar um continente há séculos em guerra no momento em que se parece ter tomado uma opção definitiva pela integração. A partir daí, pode-se pensar nesse povo europeu por vir.

Na *Trilogia das Cores*, *Kieślowski* atende às três características da literatura menor, que são, conforme Deleuze e Guattari (1977, p. 28), a “desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”. Em primeiro lugar, porque é um cinema que se desterritorializa para assumir sua condição de existência; que sai da Polônia para ir para o Ocidente porque é ali onde está o dinheiro.

Por conta desse deslocamento, *Kieślowski* realizou filmes numa língua que não era a sua materna, o francês. Ele era capaz de compreender o que outros diziam, mas não se expressava de forma articulada²⁴. Com os atores, falava em inglês, conforme mostram vídeos

²⁴ O material extra dos DVDs (KIEŚŁOWSKI, 2006a; 2006b; 2006c) mostra o diretor respondendo, em polonês, a perguntas elaboradas em francês. Karmitz (2006) conta uma anedota: como não entendia inglês e *Kieślowski* não falava francês, ele e o diretor tinham dificuldade para se comunicar; até que em uma noite, bêbados,

de bastidores das filmagens (KIEŚŁOWSKI, 2006c). Perguntado sobre essa situação, afirmou “é claro [que é difícil filmar na França sem falar a língua], mas eu não tenho escolha. Aqui é onde eu tenho financiamento²⁵” (KIEŚŁOWSKI, 1998, p. 110).

O polonês, na Europa, é minoria – enquanto língua e enquanto povo. Para criar nos termos em que desejava, de uma trilogia sobre os valores revolucionários, o autor precisou se desterritorializar e trabalhar em outro idioma. Para Deleuze e Guattari (1977, p. 25), “uma literatura menor não é a de a uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Kieślowski faz parte do povo por vir, pois ele é um europeu em formação; sendo um polonês, ele é a potencialidade de se tornar europeu que apenas começa a se realizar. A questão é como ele se coloca: não como parte do Segundo Mundo exatamente²⁶, mas como uma minoria dentro do povo por vir.

Seus personagens também são futuros europeus, mas nem todos são minoria. Aliás, o naufrágio poderia servir para uma interpretação de que os europeus estão unidos apenas pela tragédia, sendo trágico o destino de um continente envolvido desde sempre em guerras internas.

Na literatura menor, “o espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 63). É tal e como apontava Martins (1996) na citação que reproduzimos no início do subcapítulo anterior: em Kieślowski, as fronteiras entre o público e privado aparecem dissolvidas.

Há, em *Vermelho*, uma referência não muito clara – e que passa brevemente pela tela – a Kafka, cujo rosto aparece em um quadro na parede do escritório do homem que fotografa Valentine:

começaram a se entender perfeitamente, com ele falando em francês e o diretor em inglês, e a partir desse dia acabaram os problemas de comunicação.

²⁵ No original, em inglês: “Is it difficult to shoot in France without speaking the language? Of course, but I have no choice. Here I get financing”.

²⁶ Na época da Guerra Fria, dividia-se os países em primeiro mundo (os capitalistas desenvolvidos), segundo mundo (os socialistas) e terceiro mundo (os subdesenvolvidos). Kieślowski faria parte do segundo mundo, expressão hoje em desuso.



Essa aproximação com o escritor tcheco não passa de uma referência que se encerra nela mesma – há ali um quadro de Kafka –, mas há outra mais importante. O fato de o diretor polonês ter dado ao juiz de *Vermelho* o nome de Joseph Kern, Joseph K., nos ajuda a compreender por que os filmes se enquadram nas características da literatura menor. “A letra K [em Kafka] não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28). É por isso que Kieślowski, mostrando apenas uma conversa entre Valentine e o juiz na casa desse último, consegue expressar complexas questões sobre a possibilidade de existência de justiça entre os homens. O agenciamento da justiça atravessa os diálogos entre os dois. O “espaço exíguo [da literatura menor] faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26). É o que ocorre quando os personagens discutem casos antigos do juiz.

Presente na relação entre Valentine e o juiz, a justiça acaba sendo importante para o filme, como também havia sido em *Branco*. Ela está na sua premissa, na base da ruptura entre Dominique e Karol: impotente? Ao tribunal. Vale notar que se a sociedade está baseada no Estado de Direito, isso se reflete nas ações dos indivíduos que a compõem, que se tornam relativamente capazes de prever as implicações legais de seus atos. Karol planeja sua

vingança já pensando na reação das forças da justiça; ele sabe que assim que essas receberem a informação de que sua “morte” não foi natural, irão atrás de Dominique. Isso fica claro no que Mikołaj lhe diz: “vou ligar para a polícia às 10h. Em meia hora eles estarão lá”.

Assim, “o campo político contaminou todo enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27). As ações dos indivíduos são agenciadas; “não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 64). Depois de planejar toda sua vingança, Karol só precisa de um juiz para transformar por um ato de fala o enunciado em acontecimento (Dominique se beneficiou do testamento de um homem que pode ter sido assassinado, e por isso deve ser punida). É o que Deleuze e Guattari chamaram de estatuto ativo da linguagem:

Um homem passa a ser um condenado assim que sua sentença é proferida pelo juiz. O enunciado do juiz produz uma transformação naquele homem, que não se reduz nem ao seu corpo e nem à frase do juiz. É o agenciamento semiótico entre diferentes esferas da sociedade que impõe àquela proposição sua condição de efetuação (SILVA; ARAUJO, 2013, p. 8).

Não há, na trilogia, juízos de valor que lhe confirmam um caráter ideológico – em *Branco*, Kieślowski não compara socialismo e capitalismo, apenas mostra a Polônia no início da transição entre um e outro –, mas a dominância da política está expressa nos filmes. Como diz Schøllhammer (2002, p. 64), “o aspecto imediatamente político da literatura menor não tem nada a ver com seu conteúdo ideológico, mas com sua performance enquanto uma multiplicidade de atos de fala que forma uma máquina expressiva”.

Na Polônia do começo dos anos 90, já se tornou indiferente a posição ideológica do indivíduo frente ao sistema que lhe governa; o que importa é que não se pode estar alheio às transformações pelas quais o país passa. No segundo episódio da trilogia, as relações entre as pessoas são expressões dessa transição entre um regime econômico e outro. A ligação entre os dois poloneses que se encontram no metrô de Paris é de amizade sincera, porém mediada pelo dinheiro (e desde o início, não tanto pela esmola, mas pela oferta de uma grande recompensa para matar um homem); tanto é assim que a retribuição de Karol a Mikołaj é transformá-lo em sócio de sua empresa.

Sua rápida ascensão econômica e o plano para atrair Dominique só se tornaram possíveis porque o país já era outro; Karol aproveitou o fato de ter percebido isso antes da maioria de seus compatriotas para enriquecer, transformando-se a si mesmo. Essa transformação foi possível porque o país havia mudado, e é exatamente porque a Polônia passa por essa transição que, em *Branco*, tal como na expressão de Deleuze e Guattari (1977),

o campo político contamina todo enunciado. Mesmo que Kieślowski não reconheça, isso está no filme.

Sobre a relação dos filmes com a França, o diretor afirmou que os valores “dizem respeito a todos” (KIEŚLOWSKI, 1993b), não apenas a esse país: “Se você perguntar aos guerreiros de Arafat pelo quê eles estão lutando, eles dirão o mesmo – liberdade, igualdade, fraternidade. Pergunte aos bósnios ou aos sérvios, eles dirão o mesmo²⁷” (KIEŚLOWSKI, 1993b). Essa declaração nos parece reveladora da noção que Kieślowski tinha dos valores: longe de serem exclusivos da França, eles dizem algo para todos. Isso se dá, porém, no nível do conceito, da palavra; mas o modo como se vê os ideais difere. Assim, é possível que duas forças que se embatem reivindicuem para si os mesmos princípios, tal como bósnios e sérvios.

O que se vê na trilogia é que os valores estão em movimento, não há concepções fixas; eles variam de um personagem a outro, e mesmo em um só, conforme o filme se desenrola. Ou seja, os ideais revolucionários significam algo para todos – mas não o mesmo. Como expressar isso, como evidenciar que, ainda que os ideais tenham caráter totalizante, eles se singularizam? Mostrando histórias pequenas, o micro. Essa seria a resposta de Kieślowski.

Também é interessante a menção à luta palestina. Deleuze e Guattari (1996, p. 94) notaram como “há sempre um Palestino, mas também um Basco, um Corso, para fazer uma ‘desestabilização regional da segurança²⁸’”. Os personagens na trilogia estão em permanente transformação; Kieślowski não parece interessado em pensar em termos de estabilidade.

Liberdade, igualdade e fraternidade aparecem nos filmes como valores menores, pois são atualizados em um cinema menor. Kieślowski faz passar pelos personagens da trilogia concepções de liberdade, igualdade e fraternidade²⁹; os enunciados do diretor se constituem, assim, a partir dos personagens:

o autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu

²⁷ Os guerreiros de [Yasser] Arafat são os membros da Organização para a Libertação da Palestina (OLP) que, à época da declaração de Kieślowski, empreendiam a Primeira Intifada contra Israel. No processo de ruptura da Iugoslávia, que se deu no começo dos anos 90, bósnios e sérvios entraram em guerra. A citação, em inglês no original: “These concepts touch on everybody, not just France. If you ask Arafat's warriors what they're fighting for, they'll say exactly the same – liberty, equality, fraternity. Ask the Bosnians or the Serbs, they'll say the same.”

²⁸ A expressão foi utilizada em um discurso por Valéry Giscard d'Estaing, à época presidente da França.

²⁹ Essas estão expressas não só nos filmes, mas também em suas entrevistas, que utilizamos ao longo desta monografia como material de apoio.

assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos* (DELEUZE, 2007, p. 264, grifo do autor).

As histórias dos personagens estão em diálogo constante com os ideais revolucionários, que têm caráter político; é por isso que não há fronteiras entre o que é privado e político. Cada um deles produz enunciados que, apesar de nascidos de suas histórias individuais, não se reduzem a eles próprios – são sobre liberdade, igualdade e fraternidade, que dizem respeito a todos.

Assim, parece-nos que, na *Trilogia das Cores*, Kieślowski produziu um cinema menor. Deleuze e Guattari (1977, p. 28) assinalaram que “‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”. Em um cinema dominado pelo negócio, ser capaz de criar uma obra que desconcerta, que não oferece respostas simples, cujo sentido não é evidente; isso foi o que Kieślowski empreendeu – bastou ir para o Ocidente. Para Deleuze (2010, p. 171), “um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. [...] sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade”. O diretor polonês assumiu a ideia de atualizar por meio da imagem cinematográfica os princípios da Revolução, e precisou buscar financiamento no país para o qual esses valores são mais caros.

É um cinema de experimentação, o que Kieślowski realiza na *Trilogia das Cores*. A centralidade icônica da cor e a construção argumentativa da trilogia – que, tal como demonstramos no capítulo anterior, se dá a partir de relações e cruzamentos entre os filmes – são elementos que afirmam isso. O dinheiro francês não o obriga a fazer uma representação gloriosa dos valores, de uma ordem de exaltação revolucionária. Eles são problematizados, criticados, desconstruídos – e estão expressos nos filmes de forma paradoxal, tal como fundamentaremos no próximo capítulo. Esse resultado está de acordo com a visão que o diretor tinha de seu trabalho. Quando perguntado sobre como os filmes deveriam participar da cultura, Kieślowski respondeu que

O cinema muitas vezes é apenas negócio – eu entendo isso e não é algo com que eu me preocupe. Mas se o cinema pretende fazer parte da cultura, deve fazer as coisas que a grande literatura, música e arte fazem: elevar o espírito, ajudar-nos a entender a nós mesmos e o mundo a nossa volta e dar às pessoas a sensação de que elas não estão sozinhas³⁰ (KIEŚŁOWSKI *apud* KIEFER, 2002).

³⁰ No original, em inglês: “Film is often just business — I understand that and it’s not something I concern myself with. But if film aspires to be part of culture, it should do the things great literature, music and art do: elevate the spirit, help us understand ourselves and the world around us and give people the feeling they are not alone”.

4 OS PARADOXOS DA TRILOGIA

Este capítulo se divide em quatro partes. Em 4.1, introduzimos teoricamente o conceito de paradoxo, conforme Deleuze (2011), e depois o aproximamos de nosso objeto. Os subcapítulos seguintes são o resultado de nossa análise da trilogia, que caracteriza liberdade, igualdade e fraternidade como paradoxos. Essa será realizada com base nos princípios da semiótica, considerando a imagem cinematográfica como signo, e afirmando que a produção de sentido nos filmes é articulada na semiose pelo audiovisual.

Discordamos abertamente de Martins (1996) quando ela afirma que

as imagens na trilogia capturam apenas fragmentos e dizem muito pouco, quase nada. Há sempre menos do que gostaríamos e nos frustramos quando tentamos reconduzi-las a uma unidade significativa qualquer. As imagens em Kieslowski são frouxas, rarefeitas, subtrativas (MARTINS, 1996, p. 110).

A ideia de que a imagem diz “pouco ou quase nada” nos filmes não faz sentido dentro da perspectiva adotada aqui. Parece-nos que se alguém diz alguma coisa nos filmes é a imagem, em especial em articulação com outros elementos audiovisuais. Ela tem mais a dizer do que os personagens. A trilogia é marcada por uma construção sonora complexa, para além dos diálogos, das falas³¹. É tal e como afirmou Kieślowski (1993a, p. 216): “As coisas muito raramente são ditas explicitamente em meus filmes³²”.

Note-se como *Azul* tem uma sequência final longa, de seis minutos, toda ela sem falas; na de *Branco*, a comunicação se estabelece a partir da mímica de Dominique; em *Vermelho*, à narração da TV que relata o naufrágio antepõe-se apenas o juiz, que não tem com quem falar. Em *Azul* (especialmente na primeira metade do filme), o que se passa com Julie está expresso não tanto pelo que ela fala em conversas com outras pessoas, mas por suas reações e expressões faciais. Assim, os filmes nos parecem ser radicalmente audiovisuais.

Em nossa análise, buscaremos compreender os paradoxos a partir da imagem cinematográfica e de suas articulações com outros elementos audiovisuais. A música tem papel de centralidade em *Azul*, como veremos em breve. Nesse caso, mostraremos como Kieślowski consegue produzir signos propriamente audiovisuais. Em *Branco*, Mikołaj reconhece Karol como polonês por causa da canção que este toca. Tudo isso aponta para a

³¹ A trilha sonora no cinema é composta por música, fala, ruído e silêncio (STAM, 2003).

³² No original, em inglês: “Things are very rarely said straight out in my films”.

produção audiovisual de sentido. Assim, pesquisaremos signos nos filmes que expressem os paradoxos e faremos nossa análise considerando a afirmação de Deleuze (2011, p. 107) de que “os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries (duas imagens-signos, duas fotos ou duas pistas etc.)”.

4.1 Os paradoxos

Deleuze (2011) propõe uma teoria do sentido que se estrutura de forma paradoxal. O sentido, para Deleuze (2011), se constrói por meio de paradoxos, que são a afirmação de dois sentidos simultaneamente. “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice³³ não cresce sem ficar menor e inversamente” (DELEUZE, 2011, p.1). É preciso forçar o sentido, chegar ao paradoxo. “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2011, p. 3).

Desenvolvendo essa última afirmação, Deleuze (2011, p. 79) afirma que “a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo”. Como se verá mais adiante, essa noção é central para o movimento de aproximação com nosso objeto que realizaremos. Na concepção do autor, “é próprio do sentido não ter direção, não ter ‘bom sentido’, mas sempre as duas ao mesmo tempo, em um passado-futuro infinitamente subdividido e alongado” (DELEUZE, 2011, p. 79-80). De acordo com ele, “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição” (DELEUZE, 2011, p. 77).

Para o autor, o sentido, quarta dimensão da proposição, é “irredutível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais” (DELEUZE, 2011, p. 20). Do sentido, não se pode garantir nem que ele exista, para Deleuze (2011). “É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius³⁴, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si

³³ Trata-se da Alice de *Alice no País das Maravilhas* (CARROL, 2009), a qual o autor utiliza como exemplo em sua teoria do sentido.

³⁴ O anel ou fita de Moebius é uma superfície com apenas um lado e uma borda, não tendo orientação.

mesma e na sua irreducibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo interior *a priori* da proposição” (DELEUZE, 2011, p. 21).

Deleuze não está interessado em investigar o sentido de um acontecimento: “o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2011, p. 23). Esse se constitui na linguagem, e, igualmente, pode transformar aquilo que é corporal: “as coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido” (DELEUZE, 2011, p. 26). Essa fronteira é “a articulação de sua diferença: corpo/linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 26). Note-se como é complexa e paradoxal a concepção que o autor tem do sentido: “extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente” (DELEUZE, 2011, p. 34).

Na lógica do autor, pouco importa a origem do sentido. De fato, ele afirma que essa não seria localizável: “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações” (DELEUZE, 2011, p. 75). É crucial compreender aqui o movimento que o autor realiza em sua teoria do sentido:

Quando supomos que o não-senso diz seu próprio sentido, queremos dizer, ao contrário, que o sentido e o sem-sentido têm uma relação específica que não pode ser decalcada da relação entre o verdadeiro e o falso, isto é, não pode ser concebida simplesmente como uma relação de exclusão. É exatamente este o problema mais geral da lógica do sentido: de que serviria elevarmo-nos da esfera do verdadeiro à do sentido, se fosse para encontrar entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso? [...] A lógica dos sentidos vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos apenas sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido (DELEUZE, 2011, p. 71).

Para Deleuze (2011), não se pode pensar o sentido sem considerar a presença nele do não-senso; presença em si daquilo que é outro, devir. “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido” (DELEUZE, 2011, p. 74). Se mesmo aquilo que não é sentido contém em si o próprio sentido, o sentido, paradoxalmente, não começa nem termina em outro lugar que não nele mesmo.

Embora não tenha se aprofundado sobre o tema, Martins (1996) já estabelecia aproximações entre a trilogia e uma teoria do sentido instaurada pelo paradoxo:

São dualidades que se repetem indiferenciadamente ao longo da trilogia e que, paradoxalmente, contêm em si mesmas uma desigualdade interna, uma diferença fundante, ou seja, estas repetições sempre compreendem em cada um dos seus momentos a possibilidade de não ser ‘A’, mas ‘B’, de não ser ‘cara’, mas ‘coroa’. [...] É o ‘e se...’ do cinema de Kieslowski. ‘Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está’³⁵. São instâncias recorrentes na trilogia de Kieslowski que possuem uma natureza dupla, divergente, bifurcante. Elas aparecem duplicadas para mostrar que são apenas o reflexo em circuito uma da outra e, neste sentido, descrevem um todo sem verdade, sem um sentido fixo (MARTINS, 1996, p. 65).

Assim, “nenhum elemento dentro destes episódios pode convencer o espectador numa direção precisa porque ele está num mundo paradoxal, num mundo cujas narrativas fragmentam uma produção de significado unívoca e que deixam em aberto a possibilidade de diferentes níveis de leitura” (MARTINS, 1996, p. 74). Insdorf (*apud* FOX, 2007) nota que, na trilogia, Kieślowski constrói um cinema em que os acontecimentos parecem compensar uns aos outros, com a alternância entre eventos positivos e negativos. Concordamos com essa observação, mas não queremos com isso dizer que Kieślowski atribua valores positivos ou negativos aos valores, seja em que forma eles estejam expressos; não há julgamentos, juízos de valor na trilogia. O que estamos apontando é que há movimentos de um extremo a outro, de uma direção a outra, simultaneamente. Sobre como isso opera na reconfiguração dos valores na trilogia, Martins afirma que

É exatamente porque se confrontam com o imprevisto, com situações paradoxais, e não se colocam indiferentes ao que lhes acontece, que os personagens de Kieslowski se vêem numa necessidade constante de ‘reenquadrar’ seus valores posto que eles só são válidos em determinadas situações e dentro de certos contextos (MARTINS, 1996, p. 100).

Liberdade e igualdade, os dois valores que herdamos dos gregos (RÜDIGER, 2013), foram consagrados na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, escrita ainda no início da Revolução Francesa, em 1789. A fraternidade não estava contemplada nesse primeiro momento, mas, já em 1790, o tríptico dos valores aparecia em um discurso escrito por Robespierre (1790)³⁶. A Revolução Francesa é o evento fundador da modernidade; nesse período histórico, os valores tornam-se ideais, algo a que se almeja. Eles também aparecem

³⁵ DELEUZE, 2011, p. 43.

³⁶ *Discurso Sobre a Organização das Guardas Nacionais* (ROBESPIERRE, 1790), citado na epígrafe desta monografia.

assim nos filmes, mas problematizados: Julie toma por possível o ideal da liberdade e acaba por vivenciar a real impossibilidade de exercê-lo.

Já se fez relativizações da centralidade dos valores na trilogia, às quais não nos alinhamos. Bradshaw (2011) sugere que as referências a eles teriam se dado apenas pelo financiamento francês. No entanto, Karmitz (2006), o produtor dos filmes, revela que, quando conheceu Kieślowski, esse já tinha a ideia de fazer uma trilogia sobre os valores da Revolução. Ou seja, o projeto já estava estabelecido antes que se soubesse de onde viria o dinheiro.

Afirmaremos, ainda, que cada um dos valores está mais marcado em um dos filmes. Latek (2013a) nota isso. Tal relação também aparece em entrevistas dos envolvidos na realização da trilogia. Irène Jacob (2006), por exemplo, afirma que *Vermelho* trata de fraternidade. O próprio Kieślowski (1998, p. 87) fala sobre isso: “Azul, branco, vermelho. Foi de Piesio³⁷ a ideia de que, depois de haver tentado filmar o Decálogo, por que não tentar liberdade, igualdade e fraternidade? [...] o filme *Azul* é sobre liberdade, as imperfeições da liberdade humana. O quão livres realmente somos?³⁸”. É claro que essas designações são mais complexas do que essas, um valor para cada filme; a atribuição é apenas o início da dúvida de pesquisa. Estamos apenas mostrando que essa ideia inicial de fato existiu. Vale notar como a pergunta de Kieślowski já indica o modo como os valores são problematizados, bem como a expressão por ele utilizada (o quão): não é uma questão simples, de sim ou não, preto no branco.

Mesmo que exista essa ideia de que cada episódio foca em um princípio, a trilogia se compõe de relações internas complexas – como viemos afirmando ao longo desta monografia –, e os valores circulam nos três filmes. Em nosso trabalho, exporemos cada paradoxo de forma que ele se deixe guiar pelo episódio no qual ele é central. Liberdade serve como eixo para uma análise de *Azul*, bem como igualdade de *Branco* e fraternidade, em *Vermelho*.

Há em cada filme, ainda assim, expressões dos outros valores. Para não atrelarmos um princípio a um episódio só, iremos mostrar como os paradoxos se combinam uns com os outros – não para formar outros paradoxos, mas para tornar mais complexos os paradoxos existentes. Liberdade e igualdade se combinam, bem como igualdade e fraternidade, etc. Os valores não são excludentes, eles se inter cruzam, mantendo-se a possibilidade de discernir um de outro. É isso o que fazemos na análise. Vale ainda esclarecer que não estamos afirmando

³⁷ Krzysztof Piesiewicz, co-roteirista de Kieślowski.

³⁸ No original, em inglês: “Blue, white red. It was Piesio’s idea that having tried to film the Decalogue, why shouldn’t we try liberty, equality, fraternity? [...] the film Blue is about liberty, the imperfections of human liberty. How far are we really free?”.

que os ideais revolucionários se manifestam paradoxalmente na sociedade, apenas que eles estão expressos dessa forma na trilogia.

4.2 Liberdade

A caracterização do paradoxo da liberdade terá *Azul* como foco. Para demonstrar a configuração desse paradoxo ao longo do filme, analisaremos a articulação audiovisual entre cor e música, a partir da música principal da trilha sonora, o *Concerto Pela Unificação da Europa*, cuja composição é parte importante do enredo. Como argumentaremos, em *Azul*, além da cor, a música também tem caráter de centralidade.

Para introduzir nossa análise, abordaremos um recurso audiovisual utilizado de forma interessante no primeiro filme: o *fade out*. Além do uso comum, de *raccord*, há quatro *fade outs* em *Azul* que se dão *em meio a* cenas. Todos envolvem a personagem principal: alguém se dirige a ela, vemos seu rosto em primeiro plano, ocorre o *fade*, fica-se alguns segundos com a tela preta e, na volta, vemos o rosto dela novamente.

Fox (2007) afirma que “é uma tática brilhante, usar um elemento do vocabulário fílmico que habitualmente marca o fim de uma cena como uma forma de expressar a experiência subjetiva de um personagem. É como se a dor dela fosse tão grande que o próprio cinema não suportasse³⁹”. Kieślowski (1993a) esclarece que o quis mostrar com esse recurso é que, nesses momentos, o tempo para para Julie – e apenas para ela, embora, paradoxalmente, continue.

Há um deslocamento importante nos *fade outs*. No primeiro, à jornalista que diz “sei que você não quer me ver”, Julie retruca secamente “não”; no segundo, quando Antoine, o jovem que havia testemunhado o acidente, lhe pergunta se ela quer perguntar algo sobre o que ele viu, a resposta é a mesma, mas já suavizada com um “perdão” após o *fade*. No terceiro, que se dá na piscina, sua vizinha Lucille lhe pergunta se está chorando: “não, é a água”, responde.

No quarto e último *fade out*, que se dá quando Olivier pergunta “o que você quer fazer?”, referindo-se à descoberta de que seu marido tinha uma amante, Julie sorri e diz:

³⁹ No original, em inglês: “It’s a brilliant tactic, using a piece of film vocabulary that usually signals the end of a scene as a way of conveying a character’s subjective experience. It’s as though her pain is so great that the film itself can’t bear it”.

“quero encontrá-la”. Esses deslocamento do primeiro ao último *fade out* é signo de um outro, que mostra como a personagem principal vai, ao longo do filme, alterando sua forma de se relacionar com outros; note-se que os *fades* só se dão quando alguém interpela Julie.

É possível entrever aí como o paradoxo da liberdade é expresso audiovisualmente, indo de um sentido a outro ao mesmo tempo. Quando o tempo para para ela, Julie está ausente e presente simultaneamente; sozinha, mas também, na presença de outra pessoa. A possibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo para – é logo confrontada com a impossibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo volta. Nos quatro *fade outs*, o outro permanece ali, esperando a reação de Julie.

Também vale notar como ela progressivamente se afasta do silêncio. Em duas ocasiões (que não envolvem *fade out*), Olivier lhe coloca perguntas, as quais não são respondidas: “há algo que eu possa fazer por você?”, ainda no hospital; e, no café, vendo-a pela primeira vez em meses, “você fugiu por causa de mim?”. É como se Julie considerasse essas questões tão fora de propósito que sequer sejam dignas de resposta. Ela é incapaz de formular uma resposta, de expressar algo, de estabelecer uma comunicação de forma voluntária – mas, como verá ao longo do filme, não comunicar tampouco é uma opção.

O recurso dos *fade outs* é o que está expresso cinematograficamente de maneira mais clara, mas há, no filme, uma relação audiovisual que, acreditamos, opera de forma mais potente em sua produção de sentido. É uma articulação específica entre cor e música – dois elementos centrais em *Azul* –, a qual investigamos pois nos parece que ela é responsável por criar signos que são propriamente audiovisuais.

Que a cor é um elemento central para o primeiro episódio da trilogia, acreditamos ser óbvio desde a primeira vista; está até no título do filme. De qualquer forma, os planos nos quais fundamentamos nossa análise demonstram isso. Sobre a música, sustentamos essa ideia no fato de que ela é crucial para o desenvolvimento do enredo. Conforme mostraremos, o *Concerto Pela Unificação da Europa* tem grande importância no processo de transformação de Julie expresso no filme: o da pessoa que, não desejando nada, tem sua vida transformada.

É nesses movimentos – os quais agora mostraremos –, que se dão nessa articulação entre os dois elementos centrais, que está expresso o paradoxo da liberdade. Julie vive uma liberdade que é a própria afirmação da impossibilidade de exercê-la plenamente: paradoxo. O fato de a canção ser composta ao longo do filme contribui, igualmente, para essa centralidade. Miranda (1998) também afirma a centralidade da música em *Azul*. Vale notar, nesse sentido, a importância do trabalho conjunto do compositor Zbigniew Preisner com o diretor da trilogia.

De acordo com Miranda (1998), a parceria entre Preisner e Kiesłowski se iniciou em 1984, e, do *Decálogo* em diante,

o compositor começou a acompanhar a criação fílmica desde a concepção dos roteiros. Com isso, ele podia pensar na música desde o princípio, sobre como ela poderia se adequar à [sic] determinada função dramática, ou de como algo que não será revelado na imagem poderá estar presente na ambiência musical (MIRANDA, 1998, p. 38).

Em *Azul*, o trabalho do compositor é ainda mais importante, já que “boa parte das melodias foram compostas e até mesmo gravadas antes das filmagens serem iniciadas” (MIRANDA, 1998, p. 38). O próprio diretor reconhece o papel de Preisner: “Talvez fosse necessário incluir Zbigniew Preisner como colaborador do roteiro” (KIEŚŁOWSKI *apud* MARTINS, 1996, p. 47).

Em *Azul*, como afirmaremos a partir de nossa análise, a relação audiovisual entre essa cor e o *Concerto Pela Unificação da Europa* parece funcionar como indicação das emoções de Julie. Apenas o azul não seria suficiente para tal, na medida em que há um uso repetitivo por parte do diretor, o que banaliza esse recurso. Julie parece não conseguir esquecer sua vida antiga, ainda que deseje isso. Há duas coisas identificadas no filme como responsáveis por despertar a lembrança de sua família: o azul e o *Concerto Pela Unificação da Europa*. O quarto de sua filha era todo pintado nessa cor. A pedido de Julie, esse foi esvaziado, antes mesmo que ela voltasse pra casa. No entanto, restou ali um lustre azul, o qual ela descartaria em um primeiro momento, mas, posteriormente, o exporia em sua nova casa. Todos os pertences da casa antiga foram vendidos, mas o lustre azul permaneceu.

O vínculo com o marido falecido é o concerto incompleto – que, relembramos, havia sido encomendado a Patrice pelo Conselho da Europa para ser tocado apenas uma vez, no dia da criação da União Europeia, durante festa pela integração da Europa. Como mostraremos, o *Concerto* é central para *Azul*, pois a invenção de uma nova vida para Julie passa por ela. Assim, há no filme uma singularização molecular que se constitui a partir de um acontecimento que é da ordem do molar; sem a integração europeia e o consequente pedido de uma canção para celebrá-la, *Azul* não existiria enquanto tal.

Tanto o azul quanto essa canção retornam constantemente à tela – e, quando surgem ao mesmo tempo, denotam intensidade. Assim, a articulação de cor e música parece remeter à morte dos dois. Há cenas em que um e outro surgem alternadamente; o que estamos analisando aqui são as que eles aparecem de forma simultânea, e com Julie.

Há sete momentos do filme em que aparecem simultaneamente o azul e a personagem principal enquanto é tocado algum trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. O primeiro deles (Cena 1) ocorre logo após o funeral do marido e da filha, ao qual Julie, que estava no hospital, assistiu pela televisão. Ela acorda subitamente ao ser iluminada por um clarão azul – se esse é real ou imaginário, não fica claro. O importante é notar que o trecho ouvido é o mesmo que foi tocado no funeral. Esse seria de autoria de Van den Budenmayer, o fictício maestro holandês a quem o marido de Julie fazia referência no concerto, ao inserir nele uma citação dessa composição. Como revelou a pesquisa de Miranda (1998), essa marcha fúnebre já havia sido utilizada anteriormente: é a mesma de *Sem Fim*, primeiro filme em que Preisner e Kieślowski trabalharam juntos. Ali também ela servia para marcar a morte de um personagem, segundo a autora (MIRANDA, 1998).

CENA 1



Ainda no hospital, Julie acorda repentinamente; surge um clarão azul e ouve-se o *Concerto*

Nesse momento do filme, há uma cena importante, que já expressa uma combinação entre igualdade e liberdade. Depois de saber que Olivier lhe ama e de fazer sexo com ele, afirma: “sou como qualquer outra”. Ela não quer se diferenciar, quer sumir em meio à multidão. “Não sinta minha falta”, diz ainda a Olivier, e sai de sua casa agora à venda, para não voltar mais. Julie não dá opção ao homem que lhe ama. Ela não quer ser encontrada, não

lhe dá nenhuma chance de manter contato. Quando, mais tarde no filme, Antoine consegue localizá-la por meio de seu consultório médico e pede para encontrá-la, depara-se com o desinteresse dela. “É importante”, apela; “Nada é importante”, responde Julie.

A cena 2 se dá quando Julie, logo ao chegar em sua casa nova, instala o único objeto da casa antiga que trazia consigo, o lustre azul – que iluminava o quarto da filha. Novamente, ouve-se um trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. Ela então tem uma reação similar à da cena 1. O que reforça essa relação intersemiótica entre o azul, a música e a lembrança é justamente a repetição, que realiza o todo orgânico a que se refere Eisenstein (2002).

CENA 2



Em seu apartamento, Julie vê o lustre azul que ficava no quarto da filha na casa antiga

Essa articulação audiovisual é utilizada como resgate do passado no lugar de outro recurso, mais habitual no cinema; não há nenhum *flashback* em *Azul*. As lembranças estão todas ali, no presente e nos objetos (azuis), e voltam repetidas vezes. É essencial ressaltar que essas são involuntárias. Kieślowski (1993a, p. 216) fala sobre isso: “Ela não visita o túmulo nenhuma vez, o que significa que ela não quer pensar sobre o acidente ou sobre seu marido⁴⁰”.

⁴⁰ No original, em inglês: “She doesn’t once visit the grave, which means she doesn’t want to think about the accident or her husband”.

A breve cena 3 ocorre quando Julie fica trancada para fora de casa no meio da noite. Assim que ela fecha os olhos, surge o azul, que parece vir iconicamente de lugar algum, e ouve-se a música. As indicações de que, de fato, trata-se da lembrança são muito claras aqui: enquanto seus olhos estão abertos, não há nada; quando ela os fecha, surgem cor e música juntos, e ela parece não conseguir dormir por conta disso. Essa cena também é uma evidência do quão sozinha ela está. Note-se como os elementos ligados ao audiovisual parecem guiar o filme, mais do que os diálogos. Isso está de acordo com o que assinala Chion:

nos momentos do filme onde não há diálogos – ou onde existe um momento subjetivo de uma personagem – a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana – a subjetividade dos personagens – não os abandonando ao mundo extremamente concreto do cinema sonoro (CHION *apud* BAPTISTA, 2007, p. 92) (*apud* ROCHA PEREIRA, 2011, p. 23).

CENA 3

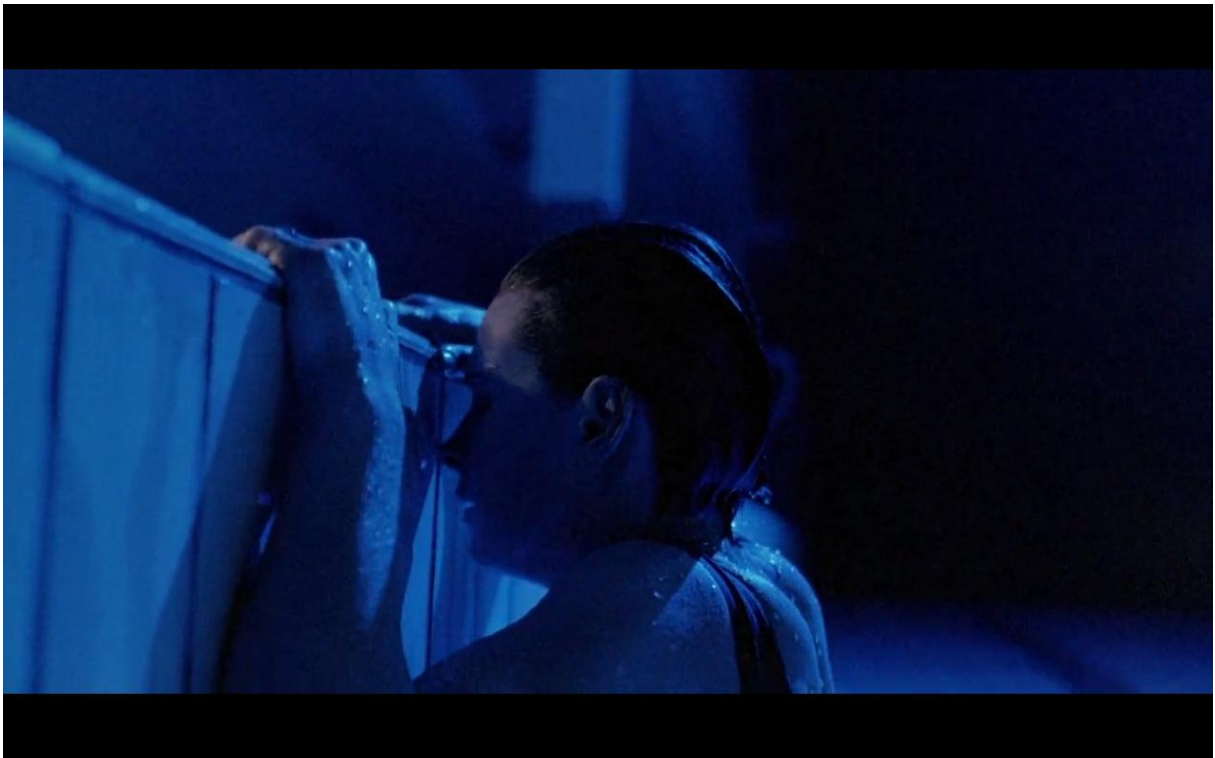


A personagem principal tenta dormir nas escadas de seu prédio

As cenas 4 e 5 apontam para uma mudança no rumo da narrativa do filme. Ambas ocorrem no mesmo cenário, uma piscina, mas em momentos diferentes. Evidência da importância do signo da piscina é o que Kieślowski (1998, p. 93) fala sobre como deveria ser o bairro para onde Julie se mudaria: “A ideia era que Julie deveria sentir que ela poderia se

perder muito facilmente, de que quando ela fosse para lá ninguém a encontraria, que ela mergulhasse⁴¹”. Mergulhar na multidão da mesma forma como se mergulha na água. As cenas iniciais, ainda na casa antiga, mostram que o hábito de nadar é anterior, pois havia ali uma piscina. Na cena 4, Julie está sozinha, e toda a iluminação de que se serve a câmera é refletida no azul da água. Ao sair dela, ocorre o choque da lembrança. Após ouvir o *Concerto*, ela mergulha novamente e tapa os ouvidos; signo evidente da lembrança, do desejo de fugir dela e de como ela é provocada. Esses momentos, dado o seu caráter pessoal extremo, ocorriam apenas quando ela estava sozinha, e eram interrompidos quando alguém surgia, como na cena 1 – o que denota o isolamento de Julie. Na cena 5, porém, a recordação é provocada por outra pessoa. Depois do diálogo, é visível a dor da personagem principal quando dezenas de meninas entram pulando na piscina. Elas usam maiô branco e bóias vermelhas, referências icônicas aos episódios seguintes da trilogia.

CENA 4



Julie sai da piscina e ouve novamente o *Concerto*

⁴¹ No original, em inglês: The idea was that Julie should feel that she could lose herself very easily, that when she goes there nobody will find her, she'll drown.

CENA 5



Na piscina, Julie conversa com Lucille; “está chorando?”, pergunta-lhe sua vizinha

A cena 5 é a única das sete em que há um diálogo – que se dá com Lucille. Essa é uma personagem interessante, pois aparenta ter uma personalidade contrária à da personagem principal. Seu desprendimento é o exato oposto do encerramento de Julie. Mal conhece-a, e Lucille já a trata com *tu*, algo incomum entre adultos na França. Julie era distante e formal até mesmo com Olivier, a quem tratava por *vous*, “o senhor”. Lucille nota o lustre na casa de Julie e diz que, quando criança, tinha um igual, e tentava se esticar para alcançá-lo. Pelo olhar da personagem principal, há uma sugestão de que Anna, sua filha, fazia o mesmo, o que faz sentido também quando se considera que, tão logo entrou no quarto azul da casa antiga, arrancou com força algumas pedras do objeto. Lucille ainda comenta, distraidamente, que havia esquecido do lustre – exatamente o que Julie é incapaz de fazer.

Essa distância não se mantém, no entanto. Conforme o filme se desenrola, há indicativos de que Lucille não se sente tão segura com sua profissão quanto aparentava: ela entra em pânico quando vê o pai na boate onde trabalha, e seu semblante na cena de encerramento é triste. São esses deslocamentos que mostram uma aproximação entre as duas personagens. Na cena 5, Julie já trata Lucille informalmente.

Vale notar como as duas acabaram se tornando amigas justamente pelo desejo da personagem principal de se desvincular de outras pessoas – algo paradoxal. Por Lucille ser

prostituta, os moradores do prédio desejavam expulsá-la. Para isso, precisavam de aprovação unânime, mas Julie não deu o voto a favor – segundo ela, por não querer se intrometer na vida alheia. O episódio parece banal, mas revela que a liberdade emocional absoluta a qual Julie ansiara não pode ser alcançada, porque mesmo ao tentar se eximir de interferir na vida de qualquer pessoa, ela acaba criando novos vínculos. Quando atende ao pedido de Lucille e sai de casa no meio da noite para encontrá-la, Julie ouve agradecimentos, que parece não compreender: “Mas eu não fiz nada...”. A relação da personagem principal com sua vizinha é uma expressão da liberdade enquanto paradoxo, posto que essa se dá nos dois sentidos ao mesmo tempo: justamente ao se afastar, Julie se aproxima. A amizade entre as duas se constitui também como uma combinação entre liberdade e fraternidade.

Em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* é o fio condutor da narrativa. Sem a canção, o filme não existiria como tal, porque é a partir do momento em que Julie assume a responsabilidade por finalizá-la que ela consegue dar novo sentido a sua vida. O filme sugere que a personagem principal tinha, mesmo antes da morte de seu marido, grande participação na composição do concerto. Isso não se dá apenas pelo questionamento que a jornalista faz a Julie, diretamente sobre esse tema. Há, por exemplo, um momento em que Julie lê uma partitura do *Concerto* incompleta. Em certo ponto, as notas da partitura são interrompidas, mas a música continua a tocar – indicando que ela sabia a continuação, que essa estava na cabeça dela. Trata-se da audição interna de Julie, de acordo com Miranda (1998). A sequência da música é uma construção feita a partir da memória auditiva da personagem (MIRANDA, 1998). É um uso curioso da música em *Azul*: por vezes ela é extra-diegética, mas os personagens se comportam como se estivessem ouvindo-a⁴².

É essencial dentro da análise notar que o concerto não existiria enquanto tal se Julie não decidisse concluí-la. Não é apenas que ela se modifique ao longo do filme. Ao mostrar o processo de composição, Kieślowski dá à música um papel raro no cinema: o filme precisa ser feito para que o *Concerto* exista.

Nos últimos dois momentos, há uma grande diferença em relação aos anteriores. Há um aspecto central para a compreensão dessa ruptura. Nas cenas 1, 2, 3, 4 e 5, foi utilizado o mesmo trecho do *Concerto*, a citação da marcha fúnebre. Julie parecia não conseguir sair de um estado de certa paralisia – era incapaz de esquecer a morte da família e ainda não havia

⁴² Miranda (1998) tratou mais detidamente dessa questão, realizando uma decupagem de cenas de *Azul* em que há transições entre o diegético e o extra-diegético, e analisando-as com base em classificações de Chion. Reyland (2011), que desenvolveu um trabalho de fôlego sobre o som na trilogia, notou que em *Vermelho* isso também ocorre: na cena que termina no atropelamento da cadela do juiz, Valentine se distraiu mexendo no rádio do carro porque havia uma interferência.

reunido forças para terminar a canção. Os momentos 6 e 7 pertencem à sequência final de *Azul*, que começa assim que Julie recolhe a partitura na qual havia terminado de escrever o concerto. Em 6, pela primeira vez, ouve-se um trecho do *Concerto* que não a marcha fúnebre; ele não representa mais a morte, mas a invenção de um novo modo de vida.

CENA 6



Julie termina de escrever o *Concerto*; em primeiro plano, o lustre azul

Na cena 7, o último quadro do filme, a citação a Van den Budenmayer aparece aqui já muito diferente da marcha fúnebre – tendo sido, de acordo com o filme, modificada pelo trabalho conjunto de Julie e Olivier. Essa canção fúnebre, signo da vida que se libertou da família por conta da morte dessa, converte-se no fim de *Azul* em signo de uma nova vida, a ser inventada em conjunto com Olivier. O sentido da música é, assim, constantemente atualizado na semiose, a partir das cenas que aqui mostramos. Sobre essa transformação, Miranda (1998) afirmou que

os códigos culturais das composições de Preisner curiosamente passam a conter novos códigos fictícios dentro dos filmes de Kieslowski. Mesmo uma simples marcha fúnebre, tão bem codificada na cultura ocidental, acaba por apresentar novos elementos culturais inteiramente criados por um universo diegético particular (MIRANDA, 1998, p. 38-39).

CENA 7



Último plano do filme: Julie olha por uma janela, que lhe dá um reflexo azulado

Assim, o concerto firma seu papel como definidor da narrativa. Foi a música que retirou Julie do estado em que voluntariamente se colocara após a morte de sua família. A canção é uma construção conjunta: ela não existiria sem a contribuição (minoritária, no sentido anteriormente discutido) de várias pessoas: Julie, seu marido, Olivier, Van den Budenmayer. Compor a canção limita a liberdade emocional da personagem principal porque faz com que ela se vincule a outras pessoas, mas serve para tirá-la do vazio que ansiara – o qual descobre não poder ser alcançado. É tal e como afirma Kieślowski (1993b): “Você pode dizer ‘Eu quero ser livre’, mas como você se liberta de seus próprios sentimentos, de suas próprias memórias, de seus próprios desejos? Talvez nós não funcionemos sem eles – o que significa dizer que não somos livres, mas prisioneiros de nossas próprias emoções⁴³”.

O filme constitui uma relação intrínseca entre o *Concerto Pela Unificação da Europa* e o azul, em que a intensidade de um elemento audiovisual é reforçada pelo outro. Conforme Chion (2008, p. 24), “o som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das suas influências mútuas”. Isso mostra como o som é capaz de

⁴³ No original, em inglês: “You can say, I want to be free, but how do you free yourself from your own feelings, your own memories, your own desires? Perhaps we can't function without them - which automatically means we aren't free, we're prisoners of our own emotions”.

produzir imagens que são próprias a ele: em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* faz isso a partir de uma cor.

O resultado de nossa análise pode ser compreendido a partir dos pontos de contato entre as teorias de Peirce e Deleuze, sobre os quais escreveram Silva e Costa (2009). O rosto de Julie em primeiro plano é imagem-afecção; essa é do âmbito da primeiridade, trata-se de uma possibilidade (DELEUZE, 1985). Como mostramos, em *Azul* essa rostidade se relaciona com outros procedimentos para criar uma articulação micropolítica que é propriamente audiovisual. Nota-se aí como a terceiridade sempre engloba a primeiridade. Sobre as potencialidades audiovisuais da cor, igualmente de uma ordem icônica, o que Kieślowski realizou no primeiro episódio da trilogia faz sentido dentro do que Eisenstein (2002) diz sobre o uso da cor no cinema:

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, p. 93).

Os deslocamentos que expusemos, tanto o dos *fade outs* quanto o mais potente, o da articulação entre azul, *Concerto* e Julie, demonstram que o movimento que o filme faz é o do paradoxo, de uma direção a outra simultaneamente. No filme, realiza-se novos modos de vivência que se dão, necessariamente, a partir de signos que operam na imagem cinematográfica: “Para Deleuze (e também para Peirce), os signos do cinema produzem realidades (DELEUZE, 1996, p. 76), não apenas como uma ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1995, p.44), mas, sobretudo, como modos de vivência concretos” (SILVA; ARAUJO, 2011, p. 3). Ainda sobre as possibilidades de criação, note-se como Kieślowski cria um código propriamente cinematográfico a partir das cores – não delas em si, mas delas em articulação com outros elementos audiovisuais.

Azul é o único dos três filmes em que a personagem principal não enxerga a idosa que tenta colocar uma garrafa no posto de reciclagem. A cena, que lembra um texto de David Foster Wallace (2008) intitulado “A liberdade de ver os outros”⁴⁴, talvez seja o momento de

⁴⁴ “[...] Boa parte das certezas que carrego comigo acabam se revelando totalmente equivocadas e ilusórias. Vou dar como exemplo uma de minhas convicções automáticas: tudo à minha volta respalda a crença profunda de que eu sou o centro absoluto do universo, de que sou a pessoa mais real, mais vital e essencial a viver hoje. Raramente mencionamos esse egocentrismo natural e básico, pois parece socialmente repulsivo, mas no fundo ele é familiar a todos nós. Ele faz parte de nossa configuração padrão, vem impresso em nossos circuitos ao

Azul em que Julie esteja mais perto de atingir seu desejo: ela não está fazendo nada, e gostando muito. De olhos fechados, sob o sol, ouve uma música – não se sabe se diegética ou não – que claramente lhe agrada. Note-se como seu problema não era com a música em si, mas com o *Concerto Pela Unificação da Europa*.

Outro momento audiovisualmente interessante é a cena em que ela e Olivier estão trabalhando no concerto: conforme eles pensam em alterações, testam-nas no piano e modificam a partitura, a concentração deles na música aumenta, e a imagem vai ficando borrada aos poucos:



Julie e Olivier compondo juntos; a imagem fica borrada lentamente

Reyland (2011) observa que

de forma crucial, os dois compositores compartilham um momento de comunhão criativa, com a indiferença dela a outras pessoas diminuindo enquanto as imagens borram. Esse plano foi ideia de Preisner: é uma

nascermos. Querem ver? Todas as experiências pelas quais vocês passaram tiveram, sempre, um ponto central absoluto: vocês mesmos. O mundo que se apresenta para ser experimentado está diante de vocês, ou atrás, à esquerda ou à direita, na sua tevê, no seu monitor, ou onde for. Os pensamentos e sentimentos dos outros precisam achar um caminho para serem captados, enquanto o que vocês sentem e pensam é imediato, urgente, real. Não pensem que estou me preparando para fazer um sermão sobre compaixão, desprendimento ou outras ‘virtudes’. Essa não é uma questão de virtude – trata-se de optar por tentar alterar minha configuração padrão original, impressa nos meus circuitos. Significa optar por me libertar desse egocentrismo profundo e literal que me faz ver e interpretar absolutamente tudo pelas lentes do meu ser [...]”.

referência a como ele às vezes compõe com uma mão sobre seus olhos⁴⁵ (REYLAND, 2011).

Esse é também o primeiro momento em que eles introduzem a flauta na partitura. Nota-se aí como a música menor, a linha de fuga – o flautista que tocava na rua – contribuiu para a criação, tal como falávamos no capítulo anterior. Ele já havia sido importante antes, quando, bêbado, atirado no chão, disse a Julie: “é preciso sempre se agarrar a alguma coisa”. Nem o músico de rua acredita na liberdade absoluta que a personagem principal paradoxalmente deseja. Em outra cena, ele aparece saindo do carro de uma mulher, em condições muito melhores do que antes.

A história de Julie parece apontar, ainda, para uma dominância do acaso, que se manifesta repetidamente e sempre de forma crucial: se ela não tivesse ido encontrar Lucille no meio da noite, não teria visto na TV a reportagem em que Olivier manifesta sua intenção de finalizar o *Concerto Pela Unificação da Europa*. O mesmo programa também acabou por lhe revelar a existência da amante do marido, pois mostrou fotos dele com uma mulher que Julie desconhecia. Essas estavam numa pasta que Olivier havia retirado do escritório do compositor, junto com partituras. É como nota a própria Julie: se ela tivesse aberto a pasta, como Olivier lhe ofereceu antes de tirá-la do escritório, ela teria ficado sabendo da amante; “mas se eu tivesse queimado os papéis antes de vê-los, jamais ficaria sabendo”. Não fosse o carro sair da estrada e bater na única árvore em meio a um descampado, não haveria filme. O acaso é fundante e central para o desenvolvimento de *Azul*, e pode-se afirmar o mesmo dos outros dois episódios da trilogia.

4.3 Igualdade

Há três grandes formas de expressão da igualdade em *Branco*, que se cruzam entre si: a Polônia, o dinheiro e as relações entre as pessoas. O que nos propomos a dar conta aqui é de compreender a construção paradoxal dessa igualdade no filme.

De acordo com o diretor, “‘Branco’ é mais sobre desigualdade do que igualdade. Na Polônia, dizemos: ‘Todos querem ser mais iguais do que os outros’. É praticamente um

⁴⁵ No original, em inglês: “Crucially, the two composers share a moment of creative communion, her indifference to other people fading as the images blur. This shot was Preisner's idea: it mimicked how he sometimes composes with one hand held over his eyes”.

provérbio⁴⁶” (KIEŚLOWSKI, 1998, p. 109). Ainda: “Branco é sobre igualdade entendida como uma contradição⁴⁷” (KIEŚLOWSKI, 1993a, P. 217).

Acreditamos que essas declarações já apontam para uma problematização do ideal de igualdade. Essa não se dá, no entanto, como mera contradição, como aponta Kieślowski. Ela antes se constitui, no filme, de maneira paradoxal; nele, está expressa a gênese da contradição, tal como afirmava Deleuze (2011). A noção de igualdade é constantemente confrontada com o seu contrário, a desigualdade. Não é que em *Branco* exista um direcionamento rumo à igualdade, um caminho que, se for traçado, fará com que esse ideal seja alcançado; é antes a história de um intercruzamento permanente desse valor e de seu contrário, afirmação contínua de um e outro.

Para fundamentar isso, analisaremos as imagens da moeda de dois francos que Karol leva consigo da França para a Polônia. A moeda é signo óbvio da França, assim como qualquer unidade monetária do país ao qual pertence. Mostraremos que, mais do que ser signo da França, ela o é de uma relação mais complexa, que liga dinheiro, igualdade, França e Polônia, relação essa sob a qual pode ser compreendida a produção de sentido do filme.

A moeda aparece em três momentos, que marcam uma transformação importante nessa relação e, portanto, no próprio filme. Karol consegue-a em seu momento mais baixo, de maior humilhação. Após conhecer Mikołaj no metrô, ele tenta lhe mostrar sua ex-mulher, mas acaba descobrindo, vendo-a pela janela, que ela está com outro. Karol logo telefona para buscar satisfações, e acaba ouvindo Dominique fazendo sexo com esse homem. O telefone público então consome com dois francos de Karol. Indignado, ele reclama com um funcionário do metrô, que dá a ele uma moeda de dois francos. O plano fechado da moeda (cena 1), a princípio desnecessário, sinaliza para a importância que ela terá.

Esse é o marco do fim do primeiro ato do filme, pois Karol logo diz a Mikołaj: “você vai me levar de volta à Polônia”. É a primeira maquinação do personagem principal no filme; até esse momento, ele parecia entregue às circunstâncias que lhe eram apresentadas. Ou seja, o ponto em que o personagem se reconhece de forma mais clara em sua banalidade, em sua indiferenciação, é quando ele toma uma atitude radical para se diferenciar. Afirmação do paradoxo da igualdade, com dois sentidos contrários se dando simultaneamente. A partir da impotência, nasce o embrião do desejo de uma transformação.

⁴⁶ No original, em inglês: “‘White’ is more about inequality than equality. In Poland we say ‘Everyone wants to be more equal than everyone else’. It’s practically a proverb”.

⁴⁷ No original, em inglês: “‘White’ is about equality understood as a contradiction”.

CENA 1



Funcionário do metrô dá moeda de dois francos a Karol

Na cena inicial, como explica Kieślowski (2006b), vemos que Karol é alguém desajustado naquele ambiente francês. Seu andar é errante, o sapato sujo, as roupas desgastadas, manifesta insegurança ao falar com o policial, parece ter medo do carro que arranca bruscamente. Na Polônia, entretanto, muda radicalmente de atitude. Essa transformação, porém, não se deu imediatamente, mas a partir de um acontecimento específico. À beira de um rio, Karol lança a moeda; essa, no entanto, não sai de sua mão. Ele quis se livrar dela, mas a sorte – ou o azar – o impediu. Klawans (2011) usa uma expressão feliz: “*money literally sticks to him*”; o dinheiro literalmente pega nele, fica nele. Karol parece compreender, naquele momento, que ainda havia algo a ser resolvido. Talvez seja o grande ponto de virada do filme. Martins (1996) nota como este é o primeiro momento em que se ouve o tango que é a principal canção da trilha sonora do filme; para funcionar na semiose do audiovisual, o signo da imagem cinematográfica se articula com um elemento da trilha sonora.

CENA 2



Moeda gruda na mão de Karol

A cena 3 é a terceira e última aparição da moeda. Já transformado em homem rico, Karol está fazendo os arranjos de sua morte falsa, com o objetivo de atrair Dominique. Esses incluíram a compra de um cadáver russo para ser enterrado como se fosse ele. O corpo fica na empresa de Karol até o funeral. Ele levanta a tampa do caixão e deixa ali a moeda de dois francos.

Martins (1996, p. 101) diz que “arremessar a moeda no caixão é afirmar o final de uma estratégia, de um Karol, de um acontecimento para o qual nosso personagem fabricou um sentido”. Mais do que isso, parece-nos que ele está enterrando um Karol do qual já se diferenciou. Enquanto ele estivesse com a moeda, estaria ligado à França; a partir desse momento, instaura-se outra relação, uma na qual ele se sente mais confortável, e que ele de fato deseja. Essa implica, a partir do dinheiro, ser mais igual que os outros, na Polônia. A França já não faz mais parte da relação; caso o plano funcione, virá desse país apenas o que interessa a Karol, ou seja, Dominique.

CENA 3



O personagem arremessa a moeda dentro do caixão

Depois de mostrar como ela se expressa a partir do signo da moeda, partimos agora para uma análise dessa relação entre dinheiro, igualdade, França e Polônia, central para o filme. Quando Karol pergunta no tribunal de seu julgamento “onde está a igualdade?”, ele está expressando esse paradoxo. Não tem o mesmo significado colocar essa pergunta em um lugar qualquer de um país aleatório e, tal como Karol, fazê-lo no Palácio de Justiça de Paris. Ainda que não esteja explícito na construção da frase, esse enunciado aponta em uma direção de questionamento ao destino que tiveram os valores. O que não está dito ali é: “onde está a igualdade que fundou essa república?”.

A pergunta de Karol, no fundo, é: como um país que tem como lema a igualdade não trata equitativamente seus cidadãos e aqueles que nele residem? Por que discrimina? Expressando-se em polonês, enquanto um intérprete traduz, ele questiona: “por que o tribunal não quer ouvir minha defesa? Só porque não falo francês?”. Trata-se de uma provocação e de um convite à reflexão sobre a incapacidade de aceitação do outro, daquele que é diferente. Karol acusa, molecularmente, em seu julgamento, o que parece ser o fracasso do projeto molar de igualdade de um país fundado nos valores revolucionários.

Nesse contexto, tal e como prega Kieślowski, a igualdade estaria reservada para poucos. A França para os franceses, como diriam partidos de extrema-direita; expulsemos os

imigrantes, os que não falam francês ou o fazem “mal”, com sotaque dos países africanos, não de Paris. É essa a provocação; no país da igualdade, os franceses são mais iguais que os estrangeiros. Note-se como com uma frase só, Kiesłowski já problematiza, desde o início de *Branco*, a perspectiva de uma Europa unificada, ao colocar um polonês evidentemente deslocado na França. O diretor pode ter afirmado que seus filmes não tratam os valores com um viés político, mas, nesse ponto, ele é radical e molarmente político.

Karol fugiu de um país ao qual, hoje, teria direito de trabalho e residência – como cidadão polonês, sem precisar estar casado com uma francesa. Poderia voltar à Polônia da forma que quisesse. Note-se como sua possibilidade de deslocamento, de caráter molecular, é dada por transformações no campo molar, que se iniciaram com o fim do socialismo e culminaram na integração do país à Europa unificada. Hoje, Karol sequer precisaria mostrar passaporte no vôo de volta para Varsóvia.

Há muito de Kafka em *Branco*: por não conseguir consumir seu casamento, o personagem principal acaba vendo-o ser anulado contra sua vontade, sem conseguir se defender judicialmente. Depois disso, lhe é negado o acesso a sua conta bancária. “*Mon argent*”, “meu dinheiro”, balbucia – sem conseguir articular uma frase em francês – enquanto um funcionário cujo rosto não aparece na tela corta o cartão em sua frente. A impotência sexual que arruína o casamento com uma francesa se converte em impossibilidade de viver na França. Em apenas dois dias após o julgamento, Karol já está pedindo esmola no metrô; é preciso voltar para seu país para poder se transformar.

A Polônia de *Branco* é um país “toscamente capitalista” (ARAÚJO, 1994) que aparece desde o início como tomada pela corrupção: a mala na qual está Karol é levada por um funcionário do aeroporto. No fim, ele consegue entrar na prisão onde está Dominique aparentemente com um acordo financeiro – pois, como se diz mais de uma vez no filme, “hoje em dia, compra-se tudo”. O caráter de comédia negra que costuma ser conferido ao filme pela crítica de cinema nos parece estar sobremaneira relacionado com uma cena específica: quando veem que Karol nada tinha de valor, os que haviam roubado as malas o agridem. Golpeado, atirado na neve, perdido em meio a um lixão, ele exclama: “Enfim em casa!”. Essa afirmação é uma expressão evidente do paradoxo da igualdade: fracassei, voltei para meu país, o qual vejo estar tão mal quanto eu; sinto-me em casa, parece pensar Karol.

Klawans (2011) aponta a recorrência dos duplos em *Branco*: duas armas, duas cenas em estações de metrô desabitadas, duas músicas polonesas, dois passaportes falsos... De acordo com o autor, pode-se até pensar na existência de dois Karols. Nós afirmaremos isso. O personagem diferencia-se de si mesmo porque quer ser mais igual que os outros, mais igual

que a si mesmo, ao seu eu próprio anterior. É incrível a sua transformação dentro do filme, que coincide com a viagem da França à Polônia. No Ocidente, claramente deslocado, mostrou-se incapaz de responder à situação na qual sua impotência lhe colocou; de volta ao país natal, acaba se tornando seguro e confiante.

Vale notar que essa confiança, em boa parte, parece advir da riqueza. Isso se manifesta, por exemplo, na garantia de que Dominique iria até Varsóvia: “Ela vai vir, é muito dinheiro”, afirma, referindo-se ao testamento. É interessante notar também que, para enriquecer, Karol utiliza um procedimento análogo ao do juiz de *Vermelho*: espionar. É ouvindo os seus chefes do câmbio enquanto fingia dormir que ele descobre quais são os terrenos nos arredores de Varsóvia que estavam sendo cobiçados pelas grandes lojas do Ocidente para se instalarem.

A relação entre Dominique e Karol não se reduz, porém, ao dinheiro. A ligação entre os dois parece estar marcada pela impotência, que não se manifesta apenas sexualmente, já que não conseguir se expressar em uma língua é, também, impotência. Tanto que, de volta à Polônia, Karol se esforça para superar essa deficiência. Ainda em Paris, Dominique fazia referência à incapacidade de Karol de lidar com a língua. Note-se como há um deslocamento importante: se no começo Karol precisava de um intérprete para se defender no julgamento, no fim é Dominique quem está numa situação em que falar apenas seu idioma de nada adianta: primeiro, com a polícia polonesa invadindo seu quarto de hotel; depois, na prisão, a distância de Karol. Foi Karol quem forçou essa impotência em cima dela, quem trouxe isso para ela. Ainda voltaremos a essa relação, no próximo subcapítulo.

A história entre Dominique e Karol, vale notar, não se reduz a um filme só. Investigar a construção do sentido paradoxal é se esforçar para, figurativamente, desdobrar o comprimento da fita de Moebius; é aí onde nasce o sentido. Ele se instaura a partir disso que não tem ponta, que nem começa nem termina. Como já notamos anteriormente, *Branco* não se encerra nele mesmo, mas em *Vermelho*; uma análise de sua produção de sentido deve considerar, assim, que Kieślowski já pensava em termos de algo que não acaba em si mesmo.

Em *Branco*, a própria igualdade parece se diferenciar de si mesma. Ser mais igual que os outros no socialismo não é a mesma coisa que sê-lo no capitalismo. As maquinações de Karol parecem ter se dado com esse objetivo, e o meio que ele encontrou para atingi-lo foi enriquecer – uma possibilidade que não estava dada no socialismo.

O que Kieślowski expressa na transição entre um regime e outro, ainda inicial no filme, é como as microrrelações sociais são reconfiguradas a partir dessa atualização molar. Karol está convencido de que Dominique virá da França para o enterro, não porque ache que

ela ainda o ama, mas porque ele estaria deixando muito dinheiro como herança – uma impossibilidade dentro do regime anterior. Reafirmamos: não há, no filme, nenhuma menção explícita a essa ruptura (molar) no sistema de governo que é central para o desenvolvimento de seu enredo, cujos fatos são do campo molecular. Assim, a igualdade é atualizada micropoliticamente, com base em rearranjos moleculares que se constituem a partir de uma transformação molar. O desejo de Karol de atrair Dominique para a Polônia só pode se concretizar porque essas mudanças aconteceram.

Martins (1996) faz afirmações precisas a respeito do que estamos tratando neste subcapítulo:

Em *Blanc*, existe a desigualdade em todas as esferas: no casamento, na língua, no campo econômico. A única seqüência em que todas as diferenças são niveladas é após o disparo da bala de festim [quando Karol iria matar Mikołaj por dinheiro]. O plano inteiro é branco. Karol Karol e o amigo correm pela neve, sentem-se como crianças e acreditam que ‘*Tudo é possível*’. Ou então, quando Dominique retorna à Polônia (em função da morte forjada de Karol Karol) e passa a noite com o ex-marido. É o instante efêmero do gozo. A tela inteira se torna branca. São nestes ínfimos momentos, pequenos acidentes de percurso, que Karol Karol pode experimentar *uma* igualdade. Não se trata da igualdade como um ideal universal, como um modelo a ser alcançado, mas uma igualdade singular, uma igualdade qualquer, uma igualdade para a qual não existe um molde porque ela ‘se distribui de forma nômade’, ou seja, é sempre sob uma forma diferente que ela pode aparecer, seja na corrida pela neve, seja no ínfimo instante de prazer (MARTINS, 1996, p. 37, grifos da autora).

Karol não busca uma igualdade ideal, etérea, universal; se ele alcança uma igualdade, é uma que se constitui a partir de uma série de desigualdades a qual ele teve que se submeter no caminho para se tornar mais igual que os outros. Aliás, Karol – paradoxalmente – foi obrigado a fugir do país que tem a igualdade como lema para poder almejá-la. Mesmo o desejo se articula paradoxalmente: inventar uma nova vida (com Dominique, novamente) implica fingir estar morto.

Sobre as relações que se estabelecem entre Karol e Mikołaj em *Branco* e entre o juiz e Valentine em *Vermelho*, parece-nos que seria um erro (originado na pré-noção problemática da tradução brasileira) classificar a primeira como igualdade e a segunda como fraternidade. Há elementos dos dois valores nas duas relações, que se inter cruzam.

Vermelho também é importante quando pensado a partir da relação entre o juiz e Auguste. Trata-se da igualdade, mas não a mesma que é problematizada em *Branco*; são antes vidas idênticas, as que eles levam. Ambos são juízes, posição que conquistaram fazendo um

concurso no qual se beneficiaram da sorte: um livro cai aberto na página da questão que seria a do exame. Tiveram como namorada uma mulher dois anos mais velha. Semelhantes fisicamente, ambas morreriam num acidente.

Há também uma semelhança em relação ao homem com quem as mulheres os traíram. Há algo de machismo aqui: o juiz aponta que “ele podia dar a ela o que ela quer”, enquanto Auguste se ressentido pelo iate que o outro homem tem. Isso não quer dizer que o diretor seja machista: não é que as namoradas do juiz e de Auguste tenham-nos abandonado por isso, são eles que parecem pensar assim. Ainda: o juiz afirma ter atravessado a França e o canal da Mancha atrás dos dois. Como nenhum motivo é expresso claramente sobre por que Auguste estava na barca que naufragou, nos parece ser possível afirmar com segurança que ele buscava a ex-namorada. Há também detalhes menores: a bateria dos carros deles que morre, a caneta-tinteiro que os dois usavam.

Na relação entre os dois, vemos novamente a influência do acaso, mesmo com todas essas semelhanças que sinalizariam para um mundo de pré-determinações: o juiz altera o destino de Auguste. Não fosse por aquele ter se autodenunciado, a namorada desse não conheceria outro homem no tribunal.

4.4 Fraternidade

Neste subcapítulo, que foca em *Vermelho* mas também fala dos outros dois episódios da trilogia, não daremos atenção especial à cor na análise. Que a cor não está nos filmes como uma imagem nua⁴⁸, é evidente; ela tem uma significação. Kieślowski (1998, p. 93) aponta o seguinte exemplo: “quando Valentine dorme com o casaco vermelho de seu noivo⁴⁹, o vermelho significa lembranças, a necessidade de alguém⁵⁰”. Ela diz isso ao namorado, o que faz a relação de um objeto que lembra uma pessoa ser ainda mais explícita do que era o lustre em *Azul*. Ainda assim, a cor não entra na análise por conta de sua repetição. Não poderíamos simplesmente escolher alguns usos da cor e ignorar outros – procedimento que

⁴⁸ Rancière (2012) usa o termo para se referir a uma imagem não-significada.

⁴⁹ Não há referências, em *Vermelho*, ao fato de Valentine e o marido serem noivos. Pode ou ser uma informação que ficou de fora do roteiro final ou um erro de tradução.

⁵⁰ No original, em inglês: “when Valentine sleeps with her fiancé’s red jacket, the red signifies memories, the need of somebody”.

necessariamente se daria, dada a recorrência do vermelho e a limitação da extensão da monografia.

Isso evidencia como a primeiridade por si própria não é capaz de se estabelecer como nada além de um quase-signo. Poderíamos realizar uma análise pontual, entendendo a cor em relação. Porém, tampouco há aqui outro elemento audiovisual com o qual construir uma articulação, como fizemos com o *Concerto em Azul*. Se nos propuséssemos a fazer uma análise de todas as cenas em que o vermelho aparece no filme, essa acabaria se tornando modorrenta, com descrições intermináveis, e o trabalho correria o risco de se tornar uma máquina produtora de superinterpretações⁵¹, aventando possíveis significados para o fato de Auguste fumar cigarros da marca Marlboro. Eles estão ali porque a carteira é vermelha. Todo esforço de interpretação nesse sentido seria estéril, infrutífero.

Newall (2005) alerta para esse risco. No naufrágio ao fim do filme, foram sete as pessoas que se salvaram: seis personagens da trilogia e Steven Killian, de quem se diz apenas que é um *barman* inglês que trabalhava na barca. Não há nenhuma referência anterior a ele. Para Newall (2005), trata-se do único mistério verdadeiramente inescrutável de *Vermelho*. Martins (1996) aventa que seria uma indicação da integração europeia – o Reino Unido é historicamente eurocético. Essa nos parece precisamente o tipo de afirmação que deve ser evitada. Há elementos nos filmes que estão aí não para serem decifrados – eles apenas estão. Segundo Rüdiger (2013), a teoria estética de Adorno considera como arte, no estágio avançado da indústria cultural, não obras que representem o mundo, mas que partam de situações radicalmente incompreensíveis. Seriam obras que não foram feitas para serem entendidas – trata-se de um sinal daquilo que no mundo permanece inapreensível, ininteligível.

Nossa análise sobre a atualização micropolítica da fraternidade em *Vermelho* tem como eixo a possibilidade de comunicação entre as pessoas, e investiga como essa se articula de forma mediada – a partir da constatação da importância do telefone para o filme. Isso pode ser visto desde o primeiro plano do filme: uma mão não que toca outra pessoa, mas que disca números em um aparelho de telefone. Trata-se do namorado de Valentine (é ela no retrato):

⁵¹ A superinterpretação, de acordo com Eco (1993), refere-se a aquilo que está além da intenção do texto.



A primeira vez em que Valentine aparece na tela é atendendo à chamada seguinte de seu namorado. O enredo do filme se estrutura, em grande medida, em torno do telefone: todas as conversas entre Valentine e o namorado se dão assim; sua família está em crise, mas como ela está distante dos envolvidos, é só pelo telefone que ela pode lidar com a situação; o juiz espiona seus vizinhos por meio de escutas telefônicas. Em um determinado momento em que sente falta do namorado, Valentine só pode olhar para o telefone e dizer “me liga, me liga”. Ele é uma presença ausente, apenas uma voz. Paradoxalmente, ele está ali e não está ao mesmo tempo. Paradoxo da fraternidade instaurado pela comunicação.

Kieślowski disse que “a fraternidade existe desde que estejamos prontos para escutar o outro. Nesta loucura cotidiana, nesta obsessão por alcançar tudo que nos parece importante, quando encontramos um pequeno momento e um pouco de paciência para escutar o outro, já podemos falar em fraternidade” (KIEŚŁOWSKI *apud* MARTINS, 1996, p. 38). Se não o era na época, hoje essa visão certamente pertence ao domínio do senso comum. O avanço da tecnologia acelera também a aversão a ela, em um movimento dialético. Kieślowski anteviu, dessa forma, uma discussão sobre o uso humano da tecnologia que hoje é ainda mais central.

Essa aparece também nos outros filmes: no asilo, a mãe de Julie, doente, diz estar muito bem, pois vê o mundo pela televisão. Essa situação é expressa de forma crítica; evidentemente, ela não está bem: seu semblante parece carregar toda a tristeza do mundo. Na segunda vez em que vai visitar a mãe, Julie sequer tem coragem para entrar ao vê-la, da

janela, em frente à televisão. Em *Branco*, Karol conta para Mikołaj o plano de forjar sua morte fora do escritório – ele se refere de forma vaga à presença ali de muitos aparatos eletrônicos: “alguém pode ouvir”. No último filme, Valentine atropela a cadela do juiz porque se distraiu mexendo no som do carro; novamente a presença da tecnologia.

Em *Vermelho*, no mais das vezes, a pessoa do outro lado da linha não aparece imagetivamente; a voz é a única expressão. Isso parece enfatizar a solidão; em *Azul*, no início da sequência final, quando Julie liga para Olivier, a imagem dele está presente. Naquele momento, já havia se criado uma proximidade entre os dois. Há repetidas situações em *Vermelho* em que Valentine ou Auguste perdem uma chamada por um breve instante. A dificuldade de se comunicar, no filme, se instala quando a pessoa está longe de seu telefone.

Trata-se de uma expressão paradoxal da fraternidade. Valentine só fala com o namorado pelo telefone; há aí indicações no sentido da comunicação e da incomunicabilidade. Dada a distância, fica prejudicada a condição de comunicar algo; essa só existe, porém, por causa da tecnologia, que, no entanto, está expressa como um obstáculo, como algo que se interpõe às pessoas. A possibilidade de se estabelecer uma comunicação verdadeira, para Kieślowski, parece se reservar às cenas longas de interação presencial, às conversas entre o juiz e Valentine.

Outra figura de expressão do paradoxo da fraternidade é a relação dos personagens com os animais. Em *Vermelho*, isso está mais claro. A primeira coisa que o juiz fez, tão logo um dos filhotes conseguiu sair do cercado, foi colocar nele uma coleira. Mesmo Rita, a quem ele se mostrou indiferente inicialmente, também usava uma. O que fica claro é o medo que ele tem de perder alguém de quem gosta. Há aqui um vínculo entre liberdade e fraternidade. Sozinho, sem uma pessoa próxima, ele se prende aos animais. Auguste, depois do desencantamento com a traição da namorada, abandona seu cachorro, atando-a um poste na rua – mas, na cena final, vê-se que ele ingressa na barca carregando o animal. Em *Azul*, eram os ratos que apareceram no apartamento de Julie – mais um elemento perturbando sua tentativa de experienciar nada. A solução ali foi se livrar dos animais – usando outro, um gato.

Vale notar como, em *Vermelho*, a aproximação entre os personagens se dá por meio do cachorro. Já nos referimos ao modo como o juiz atraiu Valentine, enviando uma quantia excessiva de dinheiro que a deixou na obrigação de devolver parte dele: foram 600 francos suíços, para uma consulta que custou 130. Quando Valentine vai à casa dele, os dois se encontram no pátio; ele deixa com ela uma nota de 100 e entra para buscar os 30 restantes. Depois de esperar bastante tempo, ela entra e, na sala vazia, ouve uma interceptação telefônica. O juiz então entra em cena e prontamente admite que espiona seus vizinhos.

Enojada, Valentine faz o movimento de se retirar, quando o juiz aponta para os 30 francos em cima da mesa; ele não estava procurando o dinheiro, mas esperando que ela entrasse e descobrisse a espionagem.

Ao ver no jornal a notícia de que os vizinhos haviam descoberto a espionagem do juiz, Valentine vai até a casa dele para garantir-lhe que não foi ela a delatá-lo. Ele então diz que se autodenunciou, e o fez para ver qual seria a reação dela. Não está claro para ela como deve proceder frente a essa afirmação, como, de resto, nunca esteve em sua relação com o juiz. Ela vai diversas vezes a sua casa, quando está lá decide sair intempestivamente, depois muda de ideia... É algo que já mencionamos: os personagens da trilogia não sabem que escolha tomar, e tampouco há alguém que lhes diga.

Isso fica especialmente evidente na relação entre Dominique e Karol. Eles parecem estar presos, atados entre si; é assim que lidam um com o outro. Eles não conseguem se libertar. Na cena no salão em Paris, Dominique já conseguiu o divórcio que queria, mas ainda assim aproxima-se de Karol ao primeiro sinal de superação da impotência. Karol, que sente saudade de Dominique, maquina um plano para trazê-la para perto de si, relacionar-se com ela uma vez mais, e fazer com que ela seja presa – para depois visitá-la na prisão e, como se vê no fim de *Vermelho*, reatar com ela. São trajetórias erráticas, e são raros os momentos em que o desejo dos dois se cruza, em que um complementa o outro. Está presente como signo ali a lembrança do casamento (aqui sim, em *flashback*), que, a cada vez que volta, volta diferente – antes é o desgosto do divórcio, depois a relação sexual que se dá depois da “morte” de Karol. O estranho relacionamento entre Dominique e Karol parece ser a mais perfeita expressão, na trilogia, de um aspecto paradoxal de nossa condição humana: somos livres, mas estamos presos uns aos outros. Liberdade e fraternidade se combinam, dessa forma.

Escrevendo sobre essa relação entre liberdade e apego, Todorov (2012, p. 114-115) conclui que “a liberdade ilimitada não pode ser um ideal da existência humana – tanto quanto não é o seu ponto de partida”. Para o autor, que, tal como Kieślowski, problematiza a situação atual da modernidade frente aos valores que fundaram,

o humanismo, que é a grande tradição intelectual europeia, opõe-se nesse ponto preciso ao individualismo por sua insistência quanto à natureza reciprocamente social dos homens: a relação entre eles precede a construção do eu, o ser humano não pode advir sem o reconhecimento que ele encontra no olhar dos outros ao seu redor. Portanto, o humanismo impõe à autonomia de cada um restrições provenientes de nossa vida necessariamente comum: o indivíduo não é somente a fonte da ação, também deve ser o objetivo dela; a exigência de universalidade deve, por sua vez, limitar o exercício da liberdade. Os princípios de igualdade e de fraternidade não são menos

fundadores da democracia do que os da liberdade; se os esquecermos, a ambição de garantir a todos a liberdade está ela mesma condenada ao fracasso (TODOROV, 2012, p. 112).

Fica claro como liberdade, igualdade e fraternidade se articulam para formar um todo que, sem um desses valores, não funcionaria. É a evolução da modernidade, a transformação que se deu na Revolução Francesa: não só liberdade e igualdade, mas também fraternidade. Note-se que, na trilogia, os valores são paradoxais também porque se relacionam. Um dos momentos em que Karol, como diria Martins (1996), pode vivenciar *uma* igualdade, é logo após atirar a bala de festim em Mikołaj. Tentando convencer o amigo de que não há sentido no suicídio, diz a ele, expressando simultaneamente uma noção de igualdade e de fraternidade: “todos nós experienciamos dor”.

O paradoxo da fraternidade se expressa assim, tanto em *Vermelho* como na trilogia, nas relações entre pessoas. Essas relações são moleculares, e a ressignificação dos valores se dá partir de singularizações nos indivíduos, de atualizações menores dos ideais revolucionários. Até o momento do naufrágio, muito pouca coisa *acontece* em *Vermelho*: são basicamente encontros menores. Os eventos ali filmados não alteram a vida de mais de 10 pessoas, e isso apenas por conta dos vizinhos do juiz. A ideia de um conto desimportante é levada ao paroxismo aqui. A sucessão de fatos irrelevantes do filme, porém, culmina no evento-clímax da trilogia, no grande acidente no canal da Mancha.

Segundo Newall (2005), alguns comentadores especulam que o juiz exerceria, de alguma forma, o papel de uma divindade. Como nota Fox (2007), também se pode pensar que ele e Auguste são a mesma pessoa, em fases distintas de sua vida. Esses apontamentos nos parecem ter pouca validade ou sequer interesse. O que está de fato nos filmes é o elemento paradoxal das duas vidas especulares, o ambíguo, a dúvida que Kieślowski (1998) faz questão de manter quando declara que não tem certeza se o juiz existe. Aqui ele parece se aproximar de Deleuze (2011) e sua afirmação de que não se pode garantir que o sentido existe.

A relação entre Auguste e o juiz é de fato um dos aspectos mais interessantes do último episódio da trilogia. Incrível como Auguste fala pouco, e ainda assim é um personagem complexo. O diálogo que o envolve se tornou desnecessário: ele é construído a partir das relações com as outras pessoas, e do que se ouve o juiz falar sobre sua própria vida. Também está presente ali, explicitamente, a possibilidade virtual de um relacionamento entre o juiz e Valentine, que está fadada a não se concretizar, mas que talvez se atualize com o juiz enquanto Auguste.

Se inicialmente os personagens se configuravam com personalidades opostas, conforme o filme se desenrola quem parece ser o total contrário de Valentine é não o juiz, mas o namorado dela. Os dois, por sinal, conheceram-se apenas por um acaso, algo que ela menciona para ele em uma das conversas telefônicas.

Auguste e Valentine vivem ao lado um do outro, proximidade essa enfatizada com *travellings* que mostram como se pode acompanhar os eventos da vida de ambos desde um mesmo ponto. Os personagens se cruzam diversas vezes ao longo do filme; apesar disso, jamais se veem. Eles só se olham no naufrágio; apenas ali se produz um encontro efetivamente – um acontecimento. “O acontecimento puro é conto e novidade, jamais atualidade. É neste sentido que os acontecimentos são signos” (DELEUZE, 2011, p. 66). Antes do naufrágio, a relação dos dois era como a de Julie e Karol em *Azul e Branco*, que não se conheciam e estiveram no mesmo ambiente, sem se ver:



O que a câmera mostra é a visão de Auguste desde a janela de sua casa. Ao fundo, está Valentine, correndo para desligar o alarme do carro. A atenção é para a namorada (ao lado do jipe) chegando



Cena de *Azul*, no tribunal. Julie está procurando a amante de seu marido; Karol, a sala de seu julgamento. Um não nota a presença do outro nem nesse plano nem quando Julie entra na sala



O encontro de Auguste e Julie, ao fim de *Vermelho*

É o acontecimento que instaura o sentido, na trilha de Deleuze (2011, p. 59): “Não se pode falar dos acontecimentos a não ser nos problemas cujas condições determinam. Não se pode falar dos acontecimentos senão como de singularidades que se desenrolam em um campo problemático e na vizinhança das quais se organizam as soluções”.

Abordamos agora o tema da justiça, que atravessa a trilogia. Em todos os filmes, há cenas em tribunais. Em *Branco*, o juiz não queria ouvir os detalhes das justificativas de Karol para sua impotência. É uma justiça dura, que não quer saber de nuances – todo o contrário do juiz de *Vermelho*, discutindo seus casos com Valentine. Note-se como o agenciamento da justiça está expresso molecularmente no filme.

O juiz expressa em *Vermelho*, de acordo com Latek (2013c), uma frase que está em *A Queda*, de Camus (2009): “se eu estivesse no lugar deles [os que julgou], eu também roubaria, mataria e mentiria”. Mas não estava no lugar deles – era antes o juiz.

Ele afirma ainda que o ponto de vista da espionagem telefônica é melhor que o do tribunal. Evidente que essa é ilegal, como o próprio reconhece. Há aqui uma relação de liberdade com a justiça. As pessoas têm direito a ter segredos, como diz Valentine ao juiz. É uma visão aparentemente legítima, mas que se revela ingênua. Deleuze e Guattari (1977) notam como, n’*O Processo*, todos são funcionários da justiça. Da mesma forma, em um contexto em que as conversas telefônicas são gravadas sistematicamente, todos estão prestando esclarecimentos para a justiça de forma permanente, e pouco importa sua intenção frente a isso. A justiça não é algo transcendente na trilogia, mas imanente. Martins (1996) nota que

a lei em Rouge não se mostra como guardiã da verdade, resguardo do que é verdadeiro, protetora de valores universais, e a própria figura do juiz coloca esta possibilidade em xeque. Não existe uma lei superior a deliberar sobre o que é verdadeiro e o que é falso e a permitir que a representem. O que existe é uma instância que permeia e atravessa o filme (logo, não existe uma imagem da lei), uma justiça que opera uma desterritorialização da lei na medida em que esta justiça é móvel e é experimentada (MARTINS, 1996, p. 80).

Ainda de acordo com ela (MARTINS, 1996, p. 103), “é a concepção da lei enquanto acontecimento a proposta de Kieslowski. É somente quando alguma coisa acontece e faz oscilar os mecanismos rígidos da lei, dos princípios e dos valores, que se começa a refletir sobre estes ideais, estas noções”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade ocidental foi fundada pela Revolução Francesa, evento histórico radical e transformador por excelência que inspirou outros movimentos semelhantes. Nessa modernidade, viver passa a ser viver sob os ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade. Para além do tríptico de valores, que tem seu caráter fundante reconhecido, há um lema da época da Revolução que hoje não parece ser tão lembrado: *liberté, égalité, fraternité ou la mort*; “liberdade, igualdade, fraternidade ou a morte”, como mostra a imagem:



É essa opção radical pela vida que está expressa na trilogia. O processo de transformação contínua pelo qual passam os personagens de Kieślowski é a afirmação da vida que só vale a pena ser vivida enquanto revolução. No naufrágio ao final da trilogia, salvam-se apenas os personagens principais – e uma pessoa que não se sabe quem é, o signo que está ali não para ser interpretado, não para ser compreendido; ele apenas está com toda a sua materialidade presente.

Nos filmes que analisamos, tudo é transformação: os personagens estão permanentemente no processo de devir outros. Isso não se encerra num filme, mas na trilogia – e, mesmo assim, até certo ponto, haja vista que não há um fechamento propriamente dito. Os personagens vivem acontecimentos em sua maioria banais, mas que transformam suas

vidas e fazem com que os ideais revolucionários se singularizem molecularmente. “São nestes minúsculos e diferenciados momentos de uma vida que estes valores se constroem, se fabricam, e deixam de ser ideais para tornarem-se linhas de fuga que pulverizam, que *fazem fugir* os valores, é o que parece nos dizer Kieslowski” (MARTINS, 1996, p. 38-39).

Em *Azul*, na cena seguinte à que fica sabendo da morte de seu marido e de sua filha, Julie tenta se suicidar. É a sua reação imediata, deixar a pulsão de morte tomar conta definitivamente. No entanto, ela fracassa, como fracassará em sua tentativa de experienciar o vazio em sua plenitude. Julie não desejava isso mas, por permanecer viva, acabou por inventar uma nova forma de ser, transformando-se em alguém diferente de quem havia sido. Guattari afirmou:

Não acredito em transformação revolucionária, seja qual for o regime, se não houver também uma revolução cultural, uma espécie de mutação entre as pessoas, sem o que caímos na reprodução da sociedade anterior. É o conjunto das possibilidades de práticas específicas de mudanças de modo de vida, com seu potencial criador, que constitui o que chamo de revolução molecular, condição a meu ver para qualquer transformação social. E isso não tem nada de utópico, nem de idealista (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 186-187).

A trilogia lida com isso, com novos modos de vida. É o que o juiz diz a Valentine: “*vous pouvez... être*”, “você pode... ser”. O encontro deles foi um acontecimento que, na mistura dos corpos, resultou transformador para ambos. São os signos do cinema que instauram esses novos modos de ser, a partir do potencial criador da imagem cinematográfica. É nela que estão expressos os paradoxos de liberdade, igualdade e fraternidade.

Em Kieslowski, as relações entre as pessoas são fragmentadas, fruto de acontecimentos casuais: assim como se encontra alguém, poderia perfeitamente ter se conhecido outro. Mesmo assim, ainda há algo que une os homens; isso está expresso na trilogia enquanto linha de fuga, micropoliticamente. É o caso do flautista que toca na rua uma melodia similar ao *Concerto Pela Unificação da Europa* (KIEŚŁOWSKI, 2006a).

Os valores são paradoxais também porque se relacionam entre si; eles não se sustentam sozinhos, precisam dos outros para articular o todo, o tríptico. Nos filmes, liberdade, igualdade e fraternidade parecem guiar as relações entre pessoas, não como ideais a serem alcançados exatamente, mas como referências. Os valores não são algo a que se chegará um dia; eles antes se transformam na semiose de forma contínua, diferenciando-se.

Fundada sobre os valores de liberdade, igualdade e fraternidade, a Europa moderna e democrática vem tentando se integrar, com a superação dos nacionalismos. Há, nos filmes de

Kieślowski, indicações da emergência desse processo. Os valores não estão presos à França; eles antes operam numa atualização molecular que se estende por todo o campo social e sinaliza para a criação do povo europeu. “A singularidade de uma vida atualiza o plano da imanência como índice de multiplicidade a partir do qual um povo pode ser inventado”, como diz Schøllhammer (2002, p. 67). Sobre a criação, Deleuze (2010, p. 183) afirmou que

escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras.

Esse potencial de criação está expresso no cinema de Kieślowski. Os signos da *Trilogia das Cores* apontam não para conclusões que lhe confirmam um fechamento, mas para o fora. Nenhum dos filmes se encerra em si mesmo; eles antes operam a partir de conexões com os outros episódios da trilogia: um só, três filmes. Os valores de liberdade, [e] igualdade e fraternidade tampouco podem ser pensados isoladamente. Foram essas as relações que encontramos na pesquisa que buscou compreender a ressignificação dos ideais da Revolução Francesa na trilogia de Kieślowski.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A LIBERDADE É AZUL. *Trois Couleurs: Bleu*. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versátil, 2006a. DVD.
- A IGUALDADE É BRANCA. *Trois Couleurs: Blanc*. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006b. DVD.
- A FRATERNIDADE É VERMELHA. *Trois Couleurs: Rouge*. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006c. DVD.
- ARAÚJO, Inácio. Igualdade é sombria para diretor polonês. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 5-3, 08 jul. 1994.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de Padre João Ferreira D’Almeida. Londres, 1819.
- BÍBLIA. Inglês. Bíblia sagrada. Tradução do Rei James. Londres, 2011.
- BRADSHAW, Peter. *Three Colours trilogy: Decoding the blue, white and red*. The Guardian. 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/nov/10/have-three-colours-faded>> (acesso em 25/11/13).
- CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 27-33.
- CINECUBE. Internet. *Through a Glass Darkly (Såsom i en spegel)* – Ingmar Bergman (1961). 2012. Disponível em: <<http://cinecube.wordpress.com/2012/05/08/through-a-glass-darkly-sasom-i-en-spegel-ingmar-bergman-1961/>> (acesso em 25/11/13).
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento* (Cinema 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações* (1972-1990). São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações* (1972-1990). São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª edição).
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DI CAMARGO Jr., I. . *A Trilogia das Cores, de Krzysztof Kieslowski, analisada pela ótica da filosofia da linguagem bakhtiniana*. In: 55º Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, Franca, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FOSTER WALLACE, David. *A liberdade de ver os outros*. Revista piauí, v. 25, out/2008. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-25/despedita/a-liberdade-de-ver-os-outros>> (acesso em 25/11/13).

FOX, Jeremy. *Only Connect: Kieślowski's Trois Couleurs Trilogy*. Pajiba. 2007. Disponível em: <<http://www.pajiba.com/guides/kiealowskis-trois-couleurs-trilogy.php>> (acesso em 25/11/13).

GALLICCHIO, Gisele. *Na cifra do ritornelo*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 10, p. 89-99, abr. 2011. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_10/Pag_89_Na_Cifra_Do_Ritornelo.pdf> (acesso em 25/11/13).

GRINBLAT, Helena. *Liberdade: o além da estrutura. Sobre o filme A liberdade é azul*. Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade, Porto Alegre, n.08, p. 198-202, Jul / Dez 2009. Disponível em: <<http://www.revistacontemporanea.org.br/site/wp-content/artigos/artigo227.pdf>> (acesso em 25/11/13).

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

JACOB, Irène. *Comentário*. In: *A FRATERNIDADE É VERMELHA. Trois Couleurs: Rouge*. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006. DVD.

KARMITZ, Marin. *Comentário*. In: *A LIBERDADE É AZUL. Trois Couleurs: Bleu*. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versátil, 2006. DVD.

KIEFER, Jonathan. *Kieslowski's "Three Colors"*. Salon. Disponível em: <http://www.salon.com/2002/06/10/three_colors/> (acesso em 25/11/13).

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. Entrevista concedida a Jonathan Romney em 1993. KIEŚŁOWSKI, 1993b. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/09/three-colours-blue-interview>> (acesso em 25/11/13).

- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *I'm so so*. Stuttgart: Academia de Artes, 1998.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. STOK, Danusa. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993a.
- KLAWANS, Stuart. *White: The Nonpolitical Reunifications of Karol Karol*. Criterion. 2011. Disponível em: <<http://www.criterion.com/current/posts/2065-white-the-nonpolitical-reunifications-of-karol-karol>> (acesso em 25/11/13).
- LATEK, Stanislaw. *Le cinéma selon Kieslowski: Bleu*. Youtube. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-2ts9kg2ME0>> (acesso em 25/11/13).
- LATEK, Stanislaw. *Le cinéma selon Kieslowski: Blanc*. Youtube. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=V1YQI0X8FOs>> (acesso em 25/11/13).
- LATEK, Stanislaw. *Le cinéma selon Kieslowski: Rouge*. Youtube. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nz10Y5SAZfQ>> (acesso em 25/11/13).
- MARTINS, Andréa França. *Três proposições para uma imagem: a trilogia de Kieslowski*. Dissertação de mestrado. Ano de Obtenção: 1995.
- MARTINS, Andréa França. *Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- MENEZES, Matheus Rivé Boia. *Trois Couleurs: Rouge*. O significado e processo de comunicação da cor vermelha na fotografia do filme que encerra a Trilogia das Cores. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) defendido em 2010. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano (Unifra), 2010.
- MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1998.
- NEWALL, Paul. *Kieślowski's Three Colours Trilogy*. The Galilean. 2005. Disponível em: <http://www.galilean-library.org/site/index.php/page/index.html/_/essays/literatureandfilm/kieslowkis-three-colours-trilogy-r84> (acesso em 25/11/13).
- NICHOLS, Peter. *HOME VIDEO; The True Colors Of a Director*. The New York Times. 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/03/14/movies/home-video-the-true-colors-of-a-director.html>> (acesso em 25/11/13).
- PALACIOS, Ariel. Os hermanos. *Estado de S. Paulo*. Que saudade, Georgie! 2011. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/que-saudade-georgie/>> (acesso em 25/11/13).
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REYLAND, Nicholas. *Three Colours: shades of greatness to listen out for in Zbigniew Preisner's musical score.* 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/three-colours-zbigniew-preisner-music>>

(acesso em 25/11/13).

ROBESPIERRE, Maximilien. *Discurso Sobre a Organização das Guardas Nacionais.* 1790. Disponível em: <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://membres.lycos.fr/discours/gardes_nationales.htm&title=Discours%20sur%20l%27organisation%20des%20gardes%20nationales> (acesso em 25/11/13).

(acesso em 25/11/13).

ROCHA PEREIRA, Demétrio. *Minimalismo em Koyaanisqatsi: contribuição para um entendimento semiótico da expressividade musical no cinema.* Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) defendido em 4 de julho de 2011. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2011.

RÜDIGER, Francisco. *Notas de aula.* HUM01135. Disciplina: Filosofia da cultura. 2013/2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTAELLA, Lucia. *Assinatura das coisas: Peirce e a Literatura.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração.* São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica.* São Paulo: Brasiliense, 2005a.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005b.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Bunuel e Krzysztof Kieslowski.* Dissertação de mestrado. Ano de Obtenção: 1998.

SAVERNINI, Érika. *Kieslowski no Paraíso.* In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências de Comunicação - Intercom, 2003, Belo Horizonte. Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_savernini.pdf>

(Acesso em 25/11/13).

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHØLLHAMMER, K. E. . *As práticas de uma literatura menor.* Ipotesi (UFJF), Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2002. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/As-pr%25C3%25A1ticas-de-uma1.pdf>>

(acesso em 25/11/13).

- SILVA, A. R. ; COSTA, R. W. S. . *Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema*. In: INTERCOM - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.
- SILVA, A. R. ; ARAUJO, A. C. S. *As Semioses do Movimento e do Tempo no Cinema*. In: XXXIV Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2011.
- SILVA, A. R. ; ARAUJO, A. C. S. *Percursos para uma semiótica crítica*. In: XXXVI Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2013.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003. Cap. 29: A amplificação do som (p. 237-247).
- STOK, Danusa. *Introduction*. In: KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. STOK, Danusa. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002 (5ª edição).
- TODOROV, Tzvetan. *Os inimigos íntimos da democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TRIANA, B. N. C. . *O Espelho do Outro: o cinema, o espectador e as relações de alteridade na Trilogia das Cores de Krzysztof Kieslowski*. In: VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2010, Londrina. Anais VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. Londrina, 2010a.
- TRIANA, B. N. C. . *As Cores da Amizade: uma análise da Trilogia de Kieslowski*. In: VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2010, Londrina. Anais do VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. Londrina, 2010b.
- TRIANA, B. N. C. . *Os caminhos de Kieslowski: invenção e experiência na Trilogia das Cores*. In: 7 Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens, 2011, São Paulo. Anais do 7 Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens, 2011.