

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**A Forma e a *Mise-en-scène*: uma análise de *Trois Couleurs: Bleu* (1993), de  
Krzysztof Kieślowski**

Gil Tuchtenhagen Azambuja

PORTO ALEGRE

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GIL TUCHTENHAGEN AZAMBUJA

A FORMA E A *MISE-EN-SCÈNE*: UMA ANÁLISE DE *TROIS COULEURS: BLEU*  
(1993), DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam de Souza Rossini.

PORTO ALEGRE

2018

GIL TUCHTENHAGEN AZAMBUJA

A Forma e a *Mise-en-scène*: uma análise de *Trois Couleurs: Bleu* (1993), de Krzysztof Kieślowski

Trabalho de conclusão de curso elaborado por Gil Tuchtenhagen Azambuja e apresentada à Banca de Avaliação como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.  
Porto Alegre, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (Orientadora)  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/UFRGS

---

Dra. Tânia Cardoso de Cardoso  
Departamento de Difusão Cultural/UFRGS

---

Doutorando Guilherme Fumeo Almeida  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFRGS

## RESUMO

O presente trabalho possui como tema de pesquisa a visualidade de *Trois couleurs: Bleu* (1993), parte que abre a trilogia das cores do diretor polonês Krzysztof Kieślowski, e o modo como visualidade e narrativa estão interligados na sua forma fílmica. Para a construção do método de estudo, foi necessário, de início, buscar uma maior compreensão acerca de análises fílmicas e sobre como proceder em relação às mesmas, para posteriormente definir como as análises seriam aplicadas. Com base nos apontamentos de autores como Vanoye e Goliot-Lété (1994) e Aumont e Marie (2004), se operacionalizou a decomposição do filme *Trois Couleurs: Bleu*, por meio da seleção de cenas que se destacaram pelo seu potencial de análise, quando observadas sob a ótica de um espectador-desejante. Como próximo passo, foi necessário estabelecer nortes teóricos para aplicar às análises e, para tanto, realizou-se uma busca por métodos e conceitos pré-existentes, optando-se por utilizar as concepções de forma fílmica e os aspectos de *mise-en-scène* desenvolvidos pelos autores Bordwell e Thompson, na obra intitulada *Arte no Cinema: uma introdução* (2013). A partir disso, a análise se deu por meio da aplicação dos cinco princípios da forma fílmica: função, similaridade/repetição, diferença/variação e unidade. E pelo enfoque em três dos quatro aspectos da *mise-en-scène* propostos: cenários, iluminação e encenação. Ao final desta pesquisa, foi possível entender melhor a forma fílmica do diretor como também perceber a motivação narrativa dos recursos estudados.

**Palavras-chave:** Cinema; Krzysztof Kieślowski; Forma fílmica; *Mise-en-scène*

## ABSTRACT

The present work has as a research theme the visuality of *Trois couleurs: Bleu* (1993), part that opens the trilogy of the colors of Polish director Krzysztof Kieślowski, and how visuality and narrative are interconnected in their film form. For the construction of the study method, it was necessary, at the beginning, to obtain a greater understanding about film analysis and how to proceed in relation to the same, to later define how the analyzes would be applied. Based on the notes of authors such as Vanoye and Goliot-Lété (1994) and Aumont and Marie (2004), the decomposition of the film *Trois Couleurs: Bleu* was done by selecting scenes that stood out for their analysis potential, when observed from the perspective of a spectator-wisher. As a next step, it was necessary to establish theoretical norms to apply to the analyzes and, for that, a search was made for pre-existing methods and concepts, choosing to use the conceptions of film form and aspects of *mise-en-scène* developed by the authors Bordwell and Thompson, in the work entitled *Art in the Cinema: an introduction* (2013). From this, the analysis took place through the application of the five principles of the film form: function, similarity / repetition, difference / variation and unity. And by focusing on three of the four aspects of *mise-en-scène* proposed: scenarios, lighting and staging. At the end of this research, it was possible to better understand the director's film form as well as to understand the narrative motivation of the studied resources.

**Keywords:** Cinema; Krzysztof Kieślowski; Film Form; *Mise-en-scène*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Julie arrancando pedras do móbile.....	25
Figura 2 – Pedras do móbile nas mãos de Julie.....	25
Figura 3 – Pedras do móbile refletindo no rosto do Julie.....	26
Figura 4 – Lucille, o móbile e Julie.....	26
Figura 5 – <i>Flare</i> azul translúcido sobrepondo Julie.....	29
Figura 6 – Exemplo de utilização do recurso <i>fade out</i> .....	30
Figura 7 – Julie expressando leve bem-estar e utilização do recurso <i>fade to White</i> .....	31
Figura 8 – Idosa encurvada e caminhando com dificuldade .....	32
Figura 9 – Julie na escada e variação da utilização dos <i>flares</i> .....	34
Figura 10 – Progressão emocional de Julie (começo – meio – fim) .....	37
Figura 11 – Primeira sequência de Julie na piscina.....	46
Figura 12 – Segunda sequência de Julie na piscina .....	47
Figura 13 – Terceira sequência de Julie na piscina e interação com Lucille.....	48
Figura 14 – Terceira sequência na piscina, diálogo com Lucille e uso do <i>fade out</i> .....	49
Figura 15 – Lucille indo embora com a chave de Julie e crianças entrando na piscina...50	
Figura 16 – Quarta sequência de Julie na piscina - panorâmica de Julie nadando.....	51
Figura 17 – Julie emergindo do mergulho.....	52
Figura 18 – Julie atendendo ligação.....	54
Figura 19 – Julie andando na rua.....	55
Figura 20 – Julie entrando no cabaré.....	55
Figura 21 – Julie dentro do cabaré.....	56
Figura 22 – Julie caminhando pelo camarim.....	57
Figura 23 – Julie encostando no ombro de Lucille.....	57
Figura 24 – Luzes nos rostos de Julie e Lucille.....	58
Figura 25 – Lucille e homem.....	58
Figura 26 – Movimento da câmera entre Lucille e Julie.....	59
Figura 27 – Julie descobrindo estar aparecendo na TV.....	60
Figura 28 – Julie assiste entrevista de Olivier na TV.....	61

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2. O CINEMA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI</b> .....	<b>14</b>
2.1 BREVE BIOGRAFIA.....	14
2.2 FILMOGRAFIA.....	16
2.3 <i>TROIS COULEURS: BLEU</i> .....	17
<b>3. A FORMA FÍLMICA DE <i>TROIS COULEURS: BLEU</i></b> .....	<b>19</b>
3.1. ELEMENTOS DA FORMA FÍLMICA.....	19
3.2 OS PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA.....	21
3.2.1 Função .....	22
3.2.1.1 <i>Análise do princípio da função</i> .....	22
3.2.2 Similaridade e repetição .....	27
3.2.2.1 <i>Análise do princípio da semelhança e repetição</i> .....	28
3.2.3 Diferença e variação .....	30
3.2.3.1 <i>Análise do princípio da diferença e variação no filme</i> .....	31
3.2.4 Desenvolvimento .....	34
3.2.4.1 <i>Análise do princípio do desenvolvimento</i> .....	35
3.2.5 Unidade e não unidade .....	37
3.2.5.1 <i>Análise do princípio da unidade e não unidade</i> .....	38
<b>4. A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> EM <i>TROIS COULEURS: BLEU</i></b> .....	<b>40</b>
4.1 A CONCEPÇÃO DE <i>MISE-EN-SCÈNE</i> PARA BORDWELL E THOMPSON .....	40
4.1.1 Cenário .....	41
4.1.2 Iluminação .....	42
4.1.3 Encenação.....	43
4.2 ANÁLISE DA <i>MISE-EN-SCÈNE</i> .....	44
4.2.1 As piscinas de Julie .....	45
4.2.2 Lucille chama a noite.....	52
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho representa a extensão de um universo que esteve sempre presente em minha vida: o cinema. Durante minha solitária infância, foi percebido como um amigo com o qual eu poderia passar momentos aprazíveis; e agora, na vida adulta, ele atua de forma mais intensa, seja por meio dos estudos ou por minhas trajetórias profissionais. O cinema, diante de meus olhos infantis, significava algo mágico, como uma janela que me possibilitava viver aventuras que de outra forma seriam inexequíveis. Com o tempo, aquele que era uma companhia interessante durante minha infância acabou se tornando um norte da minha adolescência, ora pautando minhas pesquisas autodidatas, ora influenciando minhas escolhas estéticas e psicológicas, apresentando-me versões do que eu poderia ser. Ao final da adolescência, eu não sabia exatamente qual seria a minha opção profissional, mas sabia que queria estar no meio cinematográfico.

O fazer cinematográfico me instigava em demasia. A cada filme, a cada sequência ou cena que me impressionava, mais intrigado eu ficava em relação à realização daquela arte. Desde cedo busquei cursos da área, contudo a faculdade propriamente dita não se mostrava uma realidade possível, em razão de não possuir condições financeiras para tal. Resolvi tentar entrar na graduação de Publicidade e Propaganda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pois ainda que a ligação à área cinematográfica não fosse tão específica, haveria a possibilidade de eu trabalhar alguns aspectos do audiovisual. Ao longo da faculdade, minha insistência em me inserir no campo não desapareceu, muito pelo contrário, e logo no segundo semestre pude realizar estágio no núcleo de TV da Fabico. Posteriormente, recebi a edificante oportunidade de realizar um intercâmbio acadêmico de um ano na Argentina, na Universidade de Buenos Aires, estudando no curso de Cinema. Desde então, sigo com uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça.

Já nessa época comecei a mergulhar profundamente em filmes de maior complexidade, o que mais tarde eu aprenderia a chamar de “Cinema de Autor”<sup>1</sup>. Nomes e filmografias começavam a fazer parte dos meus estudos em cinema. E foi nesse fluxo intenso de descobertas que tive acesso às produções do diretor polonês Krzysztof Kieślowski, voltando meus olhos para a trilogia das cores, especialmente para a parte que mais me marcou: *Trois couleurs: Bleu*

---

<sup>1</sup> Cinema de autor reside na execução de filmes que são encarados “[...] como um espaço de autoexpressão, no qual o diretor coloca sua interpretação pessoal dos temas a partir do trabalho com a *mise-en-scène*” (MONTORO, PEIXOTO, 2009, p. 07)

(traduzido no Brasil para “A Liberdade é Azul”), de 1993. Lembro-me da sensação complexa de perceber, ao término do filme – ainda sem muitas ferramentas para compreender o que havia assistido –, de estar diante de uma obra grandiosa sobre a essência humana.

*Trois couleurs: Bleu* é a primeira parte da trilogia de Kieślowski sobre o lema nacional da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. O filme conta a história de Julie, que perde seu marido – um compositor aclamado – e sua filha pequena em um acidente de carro. O tema da liberdade se manifesta na tentativa de Julie de recomeçar a vida, desprendida de compromissos pessoais, pertences, luto ou amor. Ela pretende entorpecer-se, retirando-se do mundo e vivendo de forma completamente independente, anônima e solitária na metrópole parisiense. Apesar de suas intenções, as pessoas de seu passado seguem interferindo em seu presente com suas próprias necessidades. Sem embargo, a realidade criada pelas pessoas que precisam e se preocupam com ela, aliada a uma descoberta surpreendente e à música em torno da qual o filme gira, curam Julie e a levam de volta à terra dos vivos.

A preliminar contextualização se faz necessária para explicar a escolha do meu objeto de análise para o presente estudo, uma vez que acabou sendo uma escolha natural juntar uma paixão pessoal – o cinema – com um filme que me marcou por sua construção poética, principalmente agora que detenho maiores condições teóricas e técnicas para compreender tal obra, com efeito.

Com base nessa definição, o presente estudo se iniciou a partir da realização de uma revisão bibliográfica sobre as produções acadêmicas empreendidas no País e que versam de alguma forma a respeito do filme. A intenção do mencionado levantamento era dimensionar aspectos do filme que já foram observados e analisados anteriormente, a fim de não repetir os mesmos escopos metodológicos. No total, foram encontrados somente quatro artigos<sup>2</sup> que estudavam especificamente *Trois Couleurs: Bleu*. Ademais, foram localizadas outras quatorze produções<sup>3</sup> – entre artigos e dissertações – que analisavam o filme no contexto da trilogia das

---

<sup>2</sup> Grinblat (2009), no artigo “*Liberdade: o além da estrutura. A propósito do filme: A liberdade é azul*”; Gallicchio (2011), no artigo “*Na cifra do ritornelo*”; Alves & Neves (2014), no artigo “*Memória, Imagem e Som em Trois couleurs: Bleu, de Kieślowski*” e Cunha (2014), no artigo “*A Liberdade como Paradoxo em A Liberdade É Azul, de Krzysztof Kieślowski*”.

<sup>3</sup> Martins (1996), na dissertação de mestrado “*Três proposições para uma imagem: a trilogia de Kieślowski (1995)*”; Miranda (1998), na dissertação de mestrado “*A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieślowski*”; Gonçalves (1998), no artigo “*Trois Couleurs: Kieślowski e a ética dos possíveis*”; Severini (2003), no artigo de congresso “*Três Cores em Tempo de Poesia: A Cinematografia do Indizível*”; Triana (2010), nos artigos “*Imagens Refletidas: o Cinema, o Eu e o Outro na Trilogia das Cores de Krzysztof Kieślowski*” e “*Políticas Da Amizade, Poéticas Da Alteridade: Uma Análise Da Trilogia Das Cores De Krzysztof Kieślowski*”; Triana (2013), na dissertação de mestrado “*Ensaio Sobre As Cores: Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof*

cores, ou seja, versavam sobre os três filmes e as relações entre eles. Cabe ressaltar que tais achados também contribuíram para o desenvolvimento do capítulo específico sobre o diretor.

Após rever o filme e ler sobre ele, defini que o tema da pesquisa seria sobre a visualidade de *Bleu*, e o modo como visualidade e narrativa estão interligados na forma fílmica.

Ainda assim, devido ao fato de o filme ter sido lançado há 25 anos e às diversas análises já realizadas, em um primeiro momento poderia soar que o presente estudo possui como objeto algo que já foi exaustivamente observado e ponderado. Contudo, Aumont e Marie (2004), em seu livro *Análise de um Filme* defendem exatamente o contrário. Para os autores, em se tratando de um filme, o objeto nunca se esgota nas suas potencialidades de análise, bem como de reformulações. Nas palavras dos autores:

[...] nunca poderemos **terminar** uma análise (“saturar” o texto-autor). Por muito que às vezes a análise seja longa (algumas são muito volumosas), e mesmo que se debruce sobre um texto breve (um fragmento de filme), ela nunca esgota o seu objecto. (AUMONT, MARIE, 2004, p. 100. Grifo dos autores)

No mesmo sentido, segundo os autores, nem sequer é fundamental descobrir um elemento inédito para que uma análise seja reformada, prolongada ou contestada. Aumont e Marie (2004) complementam, destacando que o desejo por alcançar essa exaustividade é o que leva ao aperfeiçoamento das análises fílmicas. Dessa forma, para os autores, a análise de um filme é algo interminável, pois “seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (AUMONT, MARIE, 2004, p. 39). Vanoye e Goliot-Lété (1994) também contribuíram para esse entendimento, uma vez que afirmam que “foi possível ver algumas análises perseguindo em vão o mito de uma descrição exaustiva do filme. Empreendimento evidentemente fadado ao fracasso” (p. 10). Assim, tendo como base os apontamentos dos autores, considero que esta pesquisa possui méritos, ao abordar mais um aspecto acerca da compreensão do filme.

Dito isso, se torna importante explicar a respeito da construção do método de análise utilizado neste trabalho. Existem inúmeras metodologias que podem ser utilizadas em um

---

*Kieślowski*”; Cunha (2013), no trabalho de conclusão de curso “*Um só, três filmes: produção de sentido na Trilogia das Cores, de Krzysztof Kieślowski*”; Triana (2014), no artigo “*Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na Trilogia de Kieślowski*”; Cunha & Silva (2014), no artigo “*Entre o maior e o menor: sentidos políticos dos valores da Revolução Francesa na Trilogia das Cores, de Krzysztof Kieślowski*”; Triana (2017), no artigo “*Um Caminho Pelas Cores: Invenção, Ética e Alteridade Na Trilogia De Kieślowski*”; por fim, Ribeiro (2018), trabalho de conclusão de curso “*Jogos Políticos, Lágrimas Reais: um exame do cinema polonês e do documentário Krzysztof Kieślowski*”.

estudo de caráter científico, e que condicionam a pesquisa a critérios de validação não arbitrários, apropriados para o problema desta. Assim sendo, foi necessário, de início, uma maior compreensão acerca de análises filmicas e sobre como proceder em relação às mesmas, para posteriormente definir como seriam aplicadas.

A análise filmica é uma técnica que, segundo Menezes (2010), consiste em compreender o registro relativo à produção cinematográfica. Já Aumont e Marie (2004) definem que o objetivo dessa análise é “apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor” (p. 10) e que esta é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora. Mais especificamente, de acordo com Vanoye e Goliot-Leté (1994), a análise filmica como método reside na decomposição dos componentes de uma obra cinematográfica. Quando o filme está tomado pela sua totalidade, a percepção do analista fica comprometida e, à vista disso, se torna necessário decompor e destacar os materiais filmicos, tais como cenário, figurino, iluminação, técnicas, roteiro, etc. É por meio dessa decomposição que o analista se torna capaz de enxergar com um olhar distanciado, obtendo um sistema de elementos do filme que passam a existir por si próprios. Nas palavras dos autores:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebe isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, ou mais ou menos seletiva segundo dos desígnios da análise. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

Além disso, os autores – com base na obra de Jacques Aumont, *A Imagem* (1993) – destacam que, diante da visualização de um filme, existem formas distintas de ser um espectador: o normal e o analista. Este último, cabe ressaltar, é também um “espectador-desejante”, em virtude de possuir o desejo consciente de compreender a película (ou algum fragmento escolhido desta) com o objetivo de construir condições para a elaboração de um discurso a esse respeito. Dessa forma, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), o analista e o espectador comum não recebem o filme da mesma maneira, visto que “o primeiro busca precisamente distinguir-se de forma radical do segundo, não se deixar dominar como o último pelo filme” (p. 18). Nesse sentido, segundo Aumont e Marie (2004), o olhar, ao assistir um filme, torna-se analítico quando decidimos dissociar alguns elementos deste para voltarmos o interesse especificamente para um determinado momento, determinada imagem ou parte da imagem, determinada situação e assim por diante.

Com base nesses apontamentos, o presente estudo se operacionalizou através da decomposição do filme *Trois Couleurs: Bleu*, por meio da seleção de cenas que se destacaram pelo seu potencial de análise, quando observadas sob a ótica do espectador-desejante.

Por outro lado, Aumont e Marie (2004) defendem que não existe um método universal de análise cinematográfica, mas que subsistem métodos mais ou menos numerosos e de alcance mais ou menos geral, mas que se mantêm com relativa independência uns dos outros. Dessa forma, o que está em questão é a possibilidade e a maneira de analisar uma película, e não a existência de um método geral de análise fílmica. Assim, como próximo passo, foi necessário estabelecer nortes teóricos para aplicar às análises e, para tanto, realizou-se uma busca por métodos e conceitos pré-existentes, optando-se por utilizar as concepções desenvolvidas pelos autores Bordwell e Thompson, na obra intitulada *Arte no Cinema: uma introdução* (2013).

O livro foi pensando e escrito com a finalidade de examinar os aspectos fundamentais do cinema como forma artística e para funcionar como uma espécie de manual para a percepção da forma geral de um filme. De acordo com os autores:

[...] os alunos devem dominar um repertório de princípios que os ajudará a examinar os filmes com mais cuidado. Estávamos convencidos de que a melhor maneira de entender o cinema é usar princípios gerais sobre a forma do filme que ajudam a analisar filmes específicos. Nosso sucesso com essa abordagem nos levou a resolver que este livro deve se concentrar em técnicas. (BORDWELL, THOMPSON, 1995, p. XVI. Tradução livre).<sup>4</sup>

Assim sendo, o livro se dedica ao desenvolvimento de uma orientação – em etapas lógicas – das técnicas e estruturas que compõem um filme como um todo. Para Bordwell e Thompson (2013), esse entendimento ocorre por meio da concepção do que eles denominam como forma fílmica, e do conhecimento de técnicas cinematográficas. Diante disso, o presente estudo se propôs a aplicar a análise utilizando os apontamentos dos autores sobre a forma, bem como sobre a técnica cinematográfica da *mise-en-scène*.

Dentro da obra existem capítulos específicos nos quais os autores desenvolvem acerca dos cinco princípios para analisar a forma de um filme: 1) função; 2) repetição/semelhança; 3) diferença/variação; 4) desenvolvimento; e 5) unidade/não-unidade. Há também um capítulo

---

<sup>4</sup> Trecho original: “[...] los estudiantes deberían dominar un repertorio de principios que les ayudara a examinar las películas más cuidadosamente. Nos convencimos de que la mejor forma de entender el cine es utilizar principios generales acerca de la forma fílmica que ayuden a analizar películas concretas. Nuestro éxito com este enfoque nos llevó a resolver que este libro debería centrarse en las técnicas.” (BORDWELL & THOMPSON, 1995, p. XVI).

específico que versa sobre a *mise-en-scène*, no qual é definido que esta inclui a análise de quatro aspectos: 1) cenário; 2) iluminação; 3) encenação das personagens; e 4) figurinos.

Partindo desses aspectos, foi definido que se trabalharia sobre a forma fílmica e sua relação com a *mise-en-scène*, excluindo o aspecto do figurino, por considerar que não é tão representativo no contexto geral do filme.

Finalmente, foi possível estabelecer o objetivo geral deste estudo: realizar uma leitura do filme *Trois couleurs: Bleu*, a fim de identificar elementos de sua forma fílmica, bem como aspectos da sua *mise-en-scène* em cinco sequências escolhidas, sendo quatro delas ocorridas em uma mesma locação. Como objetivos específicos apontamos:

- Analisar a forma do filme *Trois Couleurs: Bleu* por meio da aplicação dos cinco princípios da forma fílmica de Bordwell e Thompson (2013).
- Analisar aspectos da *mise-en-scène* do filme *Trois Couleurs: Bleu*, focando em três dos quatro propostos por Bordwell e Thompson (2013): cenários, iluminação e encenação.
- Compreender como esses elementos constroem a personagem Julie, em seu trânsito entre o luto e a retomada do desejo pela vida.

Dessa forma, o Trabalho de Conclusão de Curso está dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro deles esta introdução. No capítulo seguinte será desenvolvida brevemente a biografia do diretor Krzysztof Kieslowski, versando sobre sua filmografia do cineasta e atentando para as principais produções de sua carreira, estando entre elas *Trois Couleurs: Bleu*.

O terceiro capítulo abordará os conceitos de forma fílmica no âmbito da obra dos autores Bordwell e Thompson (2013), explanando cada um dos elementos que a compõem. Em seguida tais princípios serão exemplificados por meio da análise de algumas cenas do filme em apreço.

No quarto segmento se buscará conceituar e analisar a presença da *mise-en-scène* na película, com base nas sustentações de Bordwell e Thompson (2013), além de se demonstrar a relevância desta no âmbito cinematográfico. Serão esmiuçados três dos quatro aspectos propostos da *mise-en-scène* pelos autores: cenário, iluminação e encenação. Em seguida se dará a análise de cinco cenas do filme, com o intuito de identificar e interpretar os referidos aspectos existentes nestas.

No quinto e derradeiro capítulo serão manifestadas as considerações finais a respeito do presente estudo, ressaltando os resultados e aprendizados decorrentes do mesmo.

## 2. O CINEMA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

O presente capítulo foi desenvolvido tendo como base algumas das publicações que foram exploradas no processo de revisão bibliográfica a respeito do filme. Dito isso, esta seção está dividida em três partes: a primeira delas se dedica a desenvolver brevemente a biografia do diretor Krzysztof Kieslowski; a segunda parte versa sobre a filmografia do cineasta, atentando para suas principais produções dentro da carreira; por fim, o terceira e último segmento reside na sinopse do filme *Trois Couleurs: Bleu*.

### 2.1 BREVE BIOGRAFIA

Krzysztof Kieslowski foi um diretor de cinema nascido em 27 de junho de 1941, em Varsóvia, na Polônia, e falecido no ano de 1996. Desde muito cedo o cineasta passou a enfrentar problemas que o afastaram do ideal de infância feliz. De acordo com Triana (2013) durante a infância e a adolescência do diretor, ele precisou se mudar constantemente para acompanhar os diversos tratamentos do pai tuberculoso. De acordo com Ribeiro (2018), era comum que as crianças que conviviam com tuberculosos também fossem submetidas a internações e acompanhamento médico. Diante disso, Kieslowski passou significativo período de sua infância com a saúde comprometida, fora da normalidade esperada para uma criança ativa. Como consequência dessa realidade, o diretor deu início ao seu hábito pela leitura (RIBEIRO, 2018).

Afirmava já na fase adulta que boa parte de sua formação vem dessa fase onde a leitura era senão seu único meio de contato com o lado de fora do sanatório infantil. Segundo Stok (1993, p. 5 apud Ribeiro, 2018, p. 29), seu gosto pelos mais diversos livros o fizeram entender que havia o que aprender tanto em leituras mais densas, como Dostoiévski, quanto nas leituras mais leves, como os livros de aventuras. Contudo, sua saúde frágil, advinda de seu pai e de si próprio, ocasionou sua peregrinação por diferentes hospitais em diversas cidades, fazendo com que Kieslowski não conseguisse manter seu interesse pelos estudos, culminando com seu abandono da escola ainda com 15 anos (RIBEIRO, 2018).

Influenciado por seu pai, acabou por iniciar o seu treinamento no ofício de bombeiro, porém a rigidez e disciplina do aprendizado o fez repensar suas escolhas, acarretando em seu desejo por retomar os estudos, como seu pai esperava que ocorresse (Stok, 1993, p. 18 apud Ribeiro, 2018, p. 29).

Até este momento, Kieslowski não demonstrava nenhum apreço ou inclinação aos estudos cinematográficos. Por acaso, um primo distante de seus pais era diretor da Escola para Técnicos de Teatro, e foi por meio deste que ele ingressou na escola de artes. Nesse ambiente o futuro cineasta foi apresentado a uma vivência escolar até então nunca experimentada (RIBEIRO, 2018).

Kieslowski considera que essa foi sua grande entrada no mundo das artes, onde viveu uma experiência fantástica, que ele próprio resumiu: “eles mostraram que a cultura existia. [...] Então, uma vez que eu vi que tal mundo existia, percebi que eu também poderia viver daquela forma” (Stok, 1993, p. 18 apud Ribeiro, 2018, p. 29).

Toda essa efervescência de contato com a arte, aliada ao gosto pelo teatro, fez com que aflorasse em Kieslowski a vontade de dirigir suas próprias peças. Foi então que ele começou a participar do processo de seleção da Escola de Cinema Lodz, que era a primeira, e por muitos anos a única, escola de formação em cinema da Polônia. Kieslowski tentou ingressar na instituição por três vezes, somente aceito na última investida. Lodz era uma escola importantíssima de cinema, tendo formado figuras consagradas do cinema polonês, como Roman Polanski, Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz e Jerzy Skolimowski (RIBEIRO, 2018).

No período cursado em Lodz, segundo Kieslowski, a imersão nos filmes era incentivada pelos professores e as películas que não estreavam no país eram importadas pela escola e exibidas aos alunos (Stok, 1993, p. 32 apud Ribeiro, 2018, p. 30).

Em 1970, Kieslowski apresentou seu trabalho final em Lodz: dois curtas e uma tese. A tese, com o título de *Film dokumentalny a rzeczywistość* (algo como Cinema, Documentário e Realidade), tratava sobre a potência da vida humana para as histórias, com a centralidade no argumento de que todos as pessoas possuem enredos, bastando observá-los, de modo que não era necessário inventar novas histórias, somente gravar as já existentes (Stok, 1993, p. 63 apud Ribeiro, 2018, p. 30).

Graduado, o agora diretor começa a trabalhar sua filmografia, que tem um prelúdio bastante documental, tendo realizado ao longo da sua carreira um total de vinte e dois documentários – em sua maioria curtas metragens. No entanto, na década de 70, Kieslowski começa também a criar e a realizar filmes de ficção conectados à corrente de cinema polonês chamada de “Cinema da Ansiedade Moral”, caracterizada, segundo Triana (2013), como um movimento objetivava retratar a realidade não apresentada pelos meios de comunicação oficiais do governo comunista. É nessa fase ficcional que Kieslowski desenvolve seu olhar poético-imagético. Ele dizia que para superar os olhos dos censores do estado e ainda assim atingir os

corações da plateia, era preciso lançar mão de uma certa subjetividade simbólica na imagem<sup>5</sup>. A partir de então, o diretor passou por um processo de amadurecimento, obtendo o reconhecimento de suas produções no cenário cinematográfico mundial, como será retratado a seguir.

## 2.2 FILMOGRAFIA

Em sua filmografia, de acordo com Triana (2013), é perceptível que os universos criados por ele se encontram em uma linha entre a narrativa subjetiva e a objetiva, seus filmes investigam grandes e complexos problemas humanos ocidentais ao mesmo tempo em que abordam uma visão ordinária da vida humana.

Até meados de 1970, ainda segundo Triana (2013), Kieslowski realizou grande parte de sua produção cinematográfica no gênero documental, tendo seu último documentário sido *Station*, já em 1981. Em ficção, o trabalho do diretor é dividido em duas fases, sendo a primeira delas conhecidas como fase polonesa, a qual apresenta filmes premiados como: *Amator* (*Amador*, 1971), *Przypadek* (*Sorte Cega*, 1981) e *Benz Konca* (*Sem Fim*, 1984). *Dekalog* (*Decálogo*, 1989) foi uma série para TV abordando os dez mandamentos bíblicos e sua versão sobre eles. Ao todo foram dez episódios com aproximadamente uma hora cada, tendo o projeto sido considerado um marco em sua carreira, lhe colocando no cenário cinematográfico mundial e encerrando a fase polonesa.

Posteriormente a essa fase, ainda segundo Triana (2013), Kieslowski iniciou um processo de abertura de seu cinema, simultaneamente à queda da cortina de ferro, fazendo com que surgissem em sua filmografia coproduções franco-polonesas. Nesta fase francesa estão filmes como *La Double Vie de Veronique* (*A Dupla Vida de Veronique*, 1991) e a *Trois Couleurs* (*Trilogia das Cores*). A obra da trilogia é composta por *Bleu* (objeto de análise do presente trabalho), *Blanc* (*A Igualdade é Branca*) e *Rouge* (*A Fraternidade é Vermelha*), e foi produzida entre 1992 e 1994 na França, Suíça e Polônia.

Kieslowski foi convidado para realizar a trilogia em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa de 1789. Ao homenagear os duzentos anos da mais paradigmática revolução burguesa do ocidente, Kieslowski problematizou o lema ecumênico dessa revolução – “liberdade, igualdade e fraternidade” – ao colocá-lo em paralelo ao cotidiano contemporâneo.

---

<sup>5</sup> Entrevista disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OXFzgHNYs9U&t=66s> > Acesso em: 27/11/2018

Conforme Triana (2013), essa é a fase mais conhecida do diretor, mas também a mais curta: o diretor viria a falecer em março de 1996, aos 55 anos.

De acordo com Triana (1993) é perceptível, no cinema do diretor polonês, o uso de convenções estéticas clássicas: a ambiguidade, a vagueza, os movimentos demorados da câmera e das personagens, e o corte seco, todos aliados, evidentemente, à presença da música.

Cabe ressaltar que o filme *Trois Couleurs: Bleu*, foi vencedor de uma gama de premiações. Triana (1993) aponta que a película conquistou o Leão de Ouro em Veneza, em 1993, como Melhor Filme, ganhando também os prêmios de Melhor Fotografia e Melhor Atriz, para Juliette Binoche. Binoche venceu também o prêmio César, em 1994, como Melhor Atriz, ao passo que o filme ganhou nas categorias Melhor Montagem e Melhor Som. O filme também recebeu três indicações na premiação norte-americana do Globo de Ouro: Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Música e Melhor Atriz. No item a seguir, será desenvolvida a sinopse do filme, objetivando contextualizar o leitor sobre a trama deste.

### 2.3 TROIS COULEURS: BLEU

O filme tem início com o trágico acidente de carro envolvendo Julie, seu marido e sua filha. Julie acorda no hospital, onde recebe a informação de que foi a única sobrevivente da colisão. Após uma tentativa de suicídio que termina em desistência, a personagem, ao mesmo tempo em que passa pelo processo de luto, busca uma nova vida, decidida a manter distância de seu passado.

Julie resolve vender todos os seus bens – como forma de desligar-se de suas lembranças – e se mudar para um apartamento em Paris. A personagem de Juliette Binoche vai em “fuga” para sua nova casa, buscando ficar alheia a qualquer novo tipo de interação social ou emocional, renunciando, inclusive, à vida de musicista; extravia os originais do desenvolvimento do Concerto de Unificação da Europa, no qual estava trabalhando com o marido e que, supostamente, compunha por ele. Renega tudo que lhe fosse passível de gerar dor. Explica para sua mãe, já um pouco senil: “Não quero bens, presentes, amigos, amor ou vínculos. Tudo isso são armadilhas”. Em sua fuga, Julie despede-se de seu passado de maneira ritualística, decidindo se envolver uma única vez com o assistente de seu marido, Olivier, que mantinha por ela um amor platônico. Após essa noite, Julie parte sem deixar rastros. Leva consigo apenas um item da casa antiga: o móvel azul de sua filha.

Em sua jornada pelo caminho do luto, Julie está convicta em não se abrir ao mundo exterior, contudo, as casualidades da vida cotidiana acabam envolvendo-a em situações que

colocam em cheque sua postura, como a improvável amizade que desenvolve com Lucille, sua vizinha, que se aproxima da protagonista após esta não assinar a petição que a expulsaria do prédio por ser considerada promíscua. Lucille acaba se tornando uma das poucas pessoas que consegue romper a barreira auto imposta por Julie. É por conta de Lucille, ainda que não propositalmente, que a personagem de Binoche descobre que seu marido tinha uma amante, e que Olivier cogitava retomar os trabalhos do concerto. Tais notícias tiram a personagem do modo apático em que se encontrava desde o acidente. É justamente essa nova amizade, o novo vínculo sentimental, o motor que auxilia Julie a ir, gradualmente, reencontrando seu caminho de volta.

### 3. A FORMA FÍLMICA DE *TROIS COULEURS: BLEU*

Este capítulo tem como pretensão realizar a análise da forma do filme *Trois Couleurs: Bleu*. Para tanto, a seção está dividida essencialmente em duas partes: a primeira tem início pela definição de forma fílmica desenvolvida por Bordwell e Thompson (2013), e em seguida explana sobre os elementos que a compõem. Já o segundo segmento deste capítulo versa sobre os cinco princípios da forma fílmica: função, similiaridade/repetição, diferença/variação e unidade/não-unidade. Em seguida à explanação de cada princípio, são demonstradas cenas do filme em apreço, com o intuito de ilustrar os conceitos dos autores.

#### 3.1. ELEMENTOS DA FORMA FÍLMICA

A definição de forma fílmica desenvolvida por Bordwell e Thompson (2013) parte do seu conceito de forma dentro do cinema. De acordo com os autores, as experiências dos indivíduos frente às obras artísticas seguem algumas diretrizes e estruturas, visto que a mente humana reivindica um determinado formato. A mente nunca descansa, está sempre buscando a ordem e a significação das coisas, testando o mundo para identificar se existem quebras no padrão habitual. Segundo os autores:

As obras de arte dependem dessa qualidade dinâmica e unificadora da mente humana. Elas oferecem ocasiões organizadas nas quais exercitamos e desenvolvemos nossa capacidade de prestar atenção, prever eventos futuros, construir um todo a partir de partes e ter uma reação emocional a esse todo. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p.110)

Neste sentido, é evidente que a obra de arte e o indivíduo que a vivencia dependem um do outro. Assim sendo, os autores sustentam que qualquer obra de arte oferece indícios que podem dar lugar a uma percepção por parte do observador – o que consideram como uma experiência concreta, a exemplo das palavras e dos versos de um poema, que podem orientá-lo a imaginar uma cena específica. Deste modo, no âmbito de um filme, o uso desses indícios é utilizado de maneira a trazer envolvimento ao espectador.

Tais vestígios não são aleatórios, visto que estão organizados em sistemas – compreendidos como qualquer grupo de elementos dependentes entre si e que são afetados uns pelos outros. Levadas essas noções em consideração, um filme, por se tratar de uma obra artística, não se constituirá simplesmente por um grupo aleatório de elementos. Pelo contrário,

ele terá uma forma e será constituído por um sistema, o que é definido pelos autores como sendo a forma filmica. Em síntese, nas palavras de Bordwell e Thompson (2013):

Por forma filmica, no sentido mais amplo, entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo. [...] analisamos os elementos em suas interações uns com os outros. Como os espectadores compreendem um filme através do reconhecimento desses elementos e das diversas reações que eles causam [...] (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 111).

Partindo desse ponto de vista, os filmes são projetados – adquirem uma determinada forma – para que seja possível ao público ter uma experiência estruturada. Ademais, essa forma, ou sistema total, é dividido em outros dois subsistemas. O primeiro deles engloba elementos narrativos que contam a história da película. Já o segundo subsistema abarca elementos estilísticos, que derivam de diferentes técnicas cinematográficas, como a utilização de música, a movimentação da câmera, as opções de cores e outros recursos. Desse ponto de vista, temas e ideias abstratas também fazem parte do referido sistema total, visto que levam o espectador a formular determinadas expectativas, bem como a chegar a certas conclusões. Assim, existe sempre uma interação por parte do observador, que se deixa envolver pelos elementos da forma filmica, criando e reajustando as suas expectativas, estabelecendo hipóteses, ao mesmo tempo em que vai elaborando um padrão de desenvolvimento para a história.

Os autores ressaltam que as experiências anteriores do observador orientam sua expectativa ao assistir uma película. Isto ocorre em razão de as obras cinematográficas serem criações humanas, manifestações de arte, e, levando-se em consideração que artistas são parte da sociedade e da história, os mesmos não podem evitar relacionar suas obras – ainda que de maneira pouco aparente – com outros trabalhos e aspectos do mundo em geral. Tais situações podem ser percebidas pelas tradições, pelos estilos dominantes e por uma forma mais popular, sendo estes elementos comuns em diversas obras de artes. A essas características usuais os autores se referem como convenções. De acordo com eles, se cineastas não conseguem evitar relacionar-se com a arte e o mundo, o público ainda menos. Sendo assim, quando o espectador reage a determinada pista de um filme, para decifrá-la, ele necessitará levar em consideração suas experiências prévias de vivência, bem como outros trabalhos artísticos pré-existentes.

Outro aspecto importante a respeito de como vivenciamos a forma é a emoção. Os autores explanam que tanto as emoções representadas na obra, quanto as reações emocionais do espectador acarretam implicações formais, interagindo como partes do sistema total do filme. Quanto às emoções representadas, todas estão sistematicamente relacionadas umas às outras por meio da forma filmica. Já as reações emocionais representam as experiências

humanas relacionadas às convenções artísticas e o aspecto dinâmico, acima de tudo, que a forma mobiliza nos sentimentos, dado que, por exemplo, as expectativas criadas estimulam a emoção. Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013) elucidam que:

Não há receita para a criação de um romance ou filme que produza uma reação emocional “correta”. É tudo uma questão de contexto, ou seja, do sistema particular que é a forma geral de cada obra. O que podemos dizer com certeza é que a emoção sentida pelo espectador surge da totalidade das relações que ele apreende da obra. É por isso que devemos tentar perceber o máximo de relações formais possíveis quando estamos assistindo a um filme. Quanto mais completa a nossa percepção da obra, mais profunda e complexa é nossa reação a ela. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 119)

Por fim, outro aspecto significativo da forma fílmica mencionado pelos autores é a relevância do significado para determinar a maneira com a qual o público vivencia a obra cinematográfica, visto que o espectador está constantemente testando a obra, objetivando constatar um significado além do que o filme transmite ou insinua.

A seguir, são desenvolvidos os cinco princípios da forma fílmica, com cada um disposto em item específico e seguido pela sua análise.

### 3.2 OS PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), posto que a forma fílmica é um sistema de elementos relacionados e interdependentes, é necessário que existam alguns princípios que auxiliam na criação de tais relações. Contudo, ressaltam que não existem princípios formais absolutos obrigatórios a todos os artistas, uma vez que as obras artísticas são produtos culturais. Assim, a opção por esses princípios são uma questão de convenção (BORDWELL, THOMPSON, 2013). Ainda assim, os autores definem cinco princípios gerais que podem ser frequentemente observados na análise da forma fílmica, que serão detalhados em itens específicos a seguir. Cabe destacar que, devido à inter-relação entre os elementos, os princípios por vezes são mesclados e retomados em itens que não são os seus específicos. Contudo, tal aspecto não foi considerado como problemático, visto que confere notoriedade ao fato de os elementos efetivamente se relacionarem, criando a estrutura da forma fílmica.

A seguir, são desenvolvidos itens específicos para a explanação de cada um dos cinco princípios da forma fílmica sustentados por Bordwell e Thompson (2013), seguidos de suas análises no âmbito do filme.

### 3.2.1 Função

De acordo com os autores, se a forma do cinema é a inter-relação global entre os diferentes sistemas de elementos – narrativos e estilísticos –, é plausível supor que cada um destes elementos desempenha um ou mais papéis. Assim, diante de qualquer elemento de um filme, são possíveis questionamentos sobre quais são as suas funções e, para tanto, facilita indagar que outros elementos necessitam que aquele esteja presente em cena. Para melhor ilustrar, Bordwell e Thompson (2013) utilizam como exemplo o *Mágico de Oz*:

Por exemplo, a Srta. Gulch, a mulher que quer tirar Totó de Dorothy, reaparece em Oz como a bruxa malvada. Na parte da abertura do filme, a Srta. Gulch ameaça Dorothy e faz com que ela fuja de casa. Em Oz, a bruxa impede que Dorothy volte para casa, impossibilitando que chegue à Cidade das Esmeraldas e tentando roubar os sapatinhos de rubi. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 127).

Nessa perspectiva, os autores apontam que um modo de perceber as funções de um elemento é considerar a sua motivação, pois, considerando que filmes são construções humanas, é esperado que cada elemento tenha uma justificativa para estar presente. E a justificativa é a motivação desse elemento. Cabe destacar que para os autores, motivação é qualquer “elemento do filme que seja justificado pelo espectador de alguma forma” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 128). Além disso, ressaltam que a concepção da função de um elemento não depende necessariamente da intenção do diretor, uma vez que nem sempre é possível validar se este de fato tinha conhecimento sobre o que estava fazendo ao incluir um determinado elemento, ou se um dado elemento foi com efeito planejado.

Dito isso, no item a seguir se realizará o esforço de identificar alguns elementos sob a perspectiva do princípio da função, descrevendo e analisando seus desdobramentos no âmbito do longa-metragem *Trois Couleurs: Bleu*.

#### 3.2.1.1 Análise do princípio da função

No decorrer do filme há uma personagem que, ainda que tenha um papel periférico, desenrola uma função importante para a trama. É o flautista, que toca uma flauta doce; ele é um músico de rua que Julie vislumbra pela janela da cafeteria que frequenta. O espectador não tem maiores detalhes sobre essa personagem, não sabendo seu nome ou sua história. Inclusive, cabe ressaltar, no filme o flautista aparece em extremos: em um dia está embriagado dormindo na rua e, no outro, está desembarcando impecável de um automóvel de aparência sofisticada,

despedindo-se de uma bela mulher. De maneira geral, existem indícios contraditórios a respeito desse personagem e não é possível ao público tirar conclusões coesas em relação a ele. Contudo, a despeito disso, o flautista pode ser analisado como um elemento com distintas funções dentro do filme, uma vez que sua presença possui diversas motivações para a narrativa.

Para melhor explicar: sua primeira aparição ocorre após Julie ter se mudado e deixado seu passado para trás, na tentativa de escapar de todas as suas lembranças e seus vínculos. A cena abre com a protagonista sentada à mesa de um café, cenário que até esse momento não havia aparecido. Mas há um pormenor que faz com que o observador perceba que a mencionada cafeteria é bastante frequentada por ela: o garçom passa por Julie e indaga se a mesma gostaria de café e sorvete. Essa demonstração de intimidade, esse detalhe, de imediato situa o público, que compreende que Julie está em um lugar que lhe é confortável, que ela vai constantemente ali, que “já é de casa”. Quando, então, Julie está tomando seu café com sorvete, um som de flauta adentra a cena. Ela olha para a rua através do vidro e vê o flautista. O som da cena indica que aquele momento é importante para a personagem, já que há uma leve transição entre os ruídos ambientes da cafeteria, que vão se tornando imperceptíveis, para o som da flauta, que se apodera da totalidade da cena sonora. A cena corta para um plano detalhe longo da xícara de café na mesa enquanto soa a flauta. Nesse primeiro momento, a música do flautista representa um enfrentamento para a protagonista. Ela, até então, fugia de seu passado, no qual a música está inclusa. Como musicista que é, o flautista, de certa maneira, a atinge com o som desprezioso do instrumento de sopro.

Em cena posterior envolvendo os mesmos dois personagens, Julie passa pelo músico de rua, que está deitado na calçada dormindo. Ela pergunta se ele está bem, ao que o flautista responde que “é preciso se agarrar a algo”. Tal sentença confronta a personagem de Juliette Binoche e seu anseio de uma vida sem vínculos. O papel do músico, pensando neste como um elemento de função, gera, com o decorrer da projeção, um desconforto na protagonista em diferentes situações, levando-a a encarar seu passado.

Outra motivação para o flautista se dá quando Julie está mais uma vez na cafeteria. A princípio ela está sozinha, e somente a vemos refletida em uma colher que balança no interior de uma garrafa. Ocorre então que o personagem Olivier – que fora companheiro de trabalho de seu marido – adentra o café, o que deixa Julie desconfortável. Ela não havia comunicado a ninguém sua localização e, agora, Olivier está a sua frente contra sua vontade. Os dois interagem trocando um par de frases até que soa o flautista, que dá início a uma música que ambos consideram semelhante à Canção para a Unificação da Europa. Tal música fora encomendada ao esposo de Julie para os festejos da União Europeia, mas este perdera a vida

antes de conseguir concluí-la. Nesse contexto, um mistério se instaura: se a composição executada pelo flautista é de fato a obra mencionada, como ele poderia saber tocá-la se a mesma nunca fora apresentada em público?

No filme não é possível obter respostas para tais questionamentos, mas eles lançam a expectativa no público. Olivier, percebendo o desconforto de Julie, deixa o recinto. A protagonista se encontra novamente sozinha e, agora, é perceptível na tela um *plano detalhe*<sup>6</sup> de sua mão segurando um torrão de açúcar sobre a xícara. Lentamente o café encharca o torrão, enquanto, ao fundo, é possível ouvir a música tocada pelo flautista. Julie deixa a cafeteria, indo em direção ao músico e confrontando-o. Ela quer saber de onde o artista de rua conhece a composição, e este apenas responde que adora criar e tocar músicas, encerrando a cena.

As mencionadas cenas demonstram dois propósitos para o papel do flautista: primeiro, criar expectativa no observador quanto à hipótese de o músico de rua estar tocando a composição para os festejos da União Europeia, e, se estiver, como o faz; e o segundo propósito seria, por fim, levar Julie a afrontá-lo a respeito dessa hipótese, ouvindo em resposta algo que novamente a coloca em posição de conflito com relação a questões às quais ela gostaria de esquecer, como a criação musical.

Essa interação forçada sofrida por Julie termina por auxiliá-la em uma confrontação consigo própria, no que diz respeito a sua decisão prévia de renunciar ao seu passado. Por fim, com o avançar do longa-metragem, quando a protagonista opta por concluir o Concerto da União Europeia ao lado de Olivier, mais um detalhe marca a presença do flautista. Em determinado momento, enquanto realiza modificações na composição, a dupla de músicos entra em um impasse sobre qual instrumento deveria soar a seguir. Eles chegam à conclusão de que a presença do som de flautas seria desejável e importante para o concerto – uma clara referência ao dia no qual ambos ouviram o artista de rua. Nessa cena, então, é encontrado mais uma motivação para o personagem do músico, retomando o início da trama: a cena em que Olivier e Julie escutam ao flautista juntos é justificada ao final, no instante em que os dois personagens compreendem que o concerto necessita de um trecho com o som das flautas.

Um outro elemento de importante função para a narrativa é o móbil de cristais azuis que acompanha Julie ao longo da projeção. Inicialmente, o objeto tem como função ser um signo do trauma sofrido pela personagem no início da trama, trazendo-lhe lembranças de sua

---

<sup>6</sup> De acordo Torres (2016) plano detalhe é o tipo mais fechado entre todos, usado para quando se deseja enfatizar ações, objetos ou partes de um rosto. Disponível em: <<https://designculture.com.br/os-enquadramentos-do-cinema>> Acesso em: 29/11/2018.

falecida filha, uma vez que era parte da decoração do quarto da menina – o chamado quarto azul. A primeira vez em que o item aparece é quando Julie retorna à casa de sua família após o acidente. Ela havia pedido ao caseiro da propriedade que retirasse tudo do quarto azul, porém, ao adentrar o ambiente, depara com o móbile ainda pendurado. Sua atitude é agressiva diante desse contato com ele. Ela se aproxima e, com um movimento bastante enérgico, de raiva e tristeza, arranca uma parte das pedras azuis que compunham o penduricalho (Figura 1).

Figura 1 – Julie arrancando pedras do móbile



Fonte: imagem captura do filme

Após o ato repentino, a personagem de Juliette Binoche vaga pela casa com as pedras arrancadas na mão (Figura 2), olhando-as com tristeza.

Figura 2 – Pedras do móbile nas mãos de Julie



Fonte: imagem capturada do filme

O item decorativo é o único objeto que Julie acaba levando para sua nova residência, um apartamento, sendo sua primeira ação no local pendurar o móbile na sala. Após a instalação do item suspenso na peça, a protagonista começa a observá-lo com ar de profunda tristeza. Neste momento a luz – que entra pelas janelas e atravessa as pedras do móbile – reflete na personagem, que está bastante próxima ao objeto, fazendo incidir em seu rosto uma cor azulada, como um vitral (Figura 3). Ela então abaixa a cabeça como se fosse chorar, e a cena chega ao fim sem que o espectador saiba se isso de fato ocorre ou não.

Figura 3 – Pedras do móbile refletindo no rosto do Julie



Fonte: imagem capturada do filme

Em outra cena envolvendo o móbile, a personagem Lucille, vizinha de Julie, vai pela primeira vez ao apartamento da protagonista. Ao chegar à sala, ela fica encantada com o objeto suspenso. Lucille questiona aonde Julie o havia encontrado e se este, por acaso, era uma lembrança (Figura 4). A vizinha ainda diz que ela própria havia tido um desses quando era criança. Julie, extremamente incomodada com a situação, se dirige à cozinha. Lucille, percebendo a situação de incômodo, começa a falar de outros assuntos, amenidades em comum.

Figura 4 – Lucille, o móbile e Julie



Fonte: imagem capturada do filme

Ao analisar a função desse elemento em diferentes cenas, é possível constatar que além do objeto azul carregar consigo a cor que dá nome ao filme, ele simbolicamente vai cedendo ao espectador algumas pistas sobre o estado emocional de Julie, bem como motiva a primeira conexão entre Julie e Lucille.

Mais detalhadamente, na primeira aparição do móbile, Julie arranca de forma enérgica parte do objeto, sugerindo a intensidade de seu processo de luto em seu interior, ainda que externamente já tenha se recuperado dos traumas físicos do acidente. É uma das raras vezes em que é possível vislumbrar a personagem de Juliette Binoche com um certo nível de descontrole emocional, e isso é perceptível justamente devido a essa interação com o item de decoração.

O fato de Julie ter se desfeito de todos os seus bens – que são nada menos que uma representação de seu doloroso passado –, mas não ter conseguido fazer o mesmo com o móvel, levando-o para sua nova vida, sugere para o espectador que, na verdade, a personagem não consegue deixar tudo para trás. A lembrança da filha, muito mais do que a do marido, a acompanha e faz parte de sua nova existência.

E, finalmente, na cena com Lucille, como as duas personagens ainda estão efetivamente se conhecendo, o objeto azul acaba servindo de assunto. A vizinha vê nele uma motivação para puxar conversa, de se mostrar próxima falando que ela mesma teve um objeto semelhante durante a infância. Lucille, evidentemente, não tem consciência do peso emocional de tal item para a protagonista, que acaba por demonstrar certo incômodo, fazendo com que sua vizinha logo perceba que há algo errado e tente se aproximar com uma abordagem distinta.

### 3.2.2 Similaridade e repetição

Para Bordwell e Thompson (2013), a similaridade e a repetição são elementos essenciais para a compreensão do público sobre qualquer filme, e dessa maneira, constituem um princípio importante da forma fílmica. Por exemplo, o espectador deve ser capaz de recordar e identificar os diferentes personagens e os cenários cada vez que estes são retomados em cena. Afora isso, ao longo de qualquer projeção, também pode ser sutilmente observável a repetição de todos os elementos, desde frases de diálogos, posicionamentos das câmeras, fragmentos musicais, comportamentos das personagens, ações da narrativa; até uma determinada cor, um determinado objeto, um certo modelo de iluminação, e assim por diante. Os autores consideram que seja útil definir um conceito para descrever a ocorrência dessas repetições formais e, para tanto, denominam como “motivo” qualquer elemento significativo repetido em uma película.

Ademais, na forma fílmica, se utilizam também semelhanças gerais, bem como a duplicação exata dos elementos. A fim de ilustrar, novamente Bordwell e Thompson (2013) utilizam como exemplo o *Mágico de Oz*, afirmando que para compreender o filme:

[...] devemos ver as similaridades entre os três lavradores do Kansas e o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde. Podemos observar também os ecos adicionais entre as personagens da história principal e as da fantasia. A duplicação não é perfeita, mas a similaridade é muito forte (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 129).

O exemplo retrata o que os autores chamam de paralelismo, que consiste no processo no qual um filme, ao realçar a semelhança entre elementos, leva o espectador a compará-los.

Os motivos podem ajudar a criar esses paralelismos, e o reconhecimento dos mesmos pode proporcionar ao público uma parcela relevante do prazer de assistir a uma obra cinematográfica. A seguir, são analisados elementos do filme *Trois Couleurs: Bleu* que se enquadram nesse princípio.

### 3.2.2.1 Análise do princípio da semelhança e repetição

*Trois Couleurs: Bleu* possui um conjunto de elementos de semelhança e repetição bastante significativo para criar a atmosfera do longa-metragem e gradualmente ambientar o espectador dentro da história, principalmente quando é interpretada a função de cada um desses elementos para o filme. Tal conjunto consiste no soar da melodia que toca no funeral da família da personagem Julie, aliado a uma certa interferência na tela, ora um *flare*<sup>7</sup> azul, ora o que é denominado “apagão”, um *fade out*<sup>8</sup> da imagem para o negro e que depois volta para a mesma imagem, o mesmo plano.

Logo nos primeiros dez minutos da projeção é possível observar pela primeira vez a utilização desses dois recursos. Julie, ainda se recuperando do acidente de carro no hospital, tem o que aparenta ser uma “visão” estranha. A protagonista, que descansa na varanda, parece levar um susto e, de forma súbita, olha para o lado como se procurasse por algo. No mesmo instante, soa um trecho do Concerto que tocara no funeral, e um *flare* azul translúcido toma conta do quadro, sobrepondo à imagem da personagem (Figura 5). Ao final da cena descrita se dá a ocorrência do primeiro apagão da personagem de Juliette Binoche, gerado por uma voz que a chama pelo nome.

---

<sup>7</sup> De acordo com Bello (2014), *flare* é um defeito ótico causado quando uma luz entra diretamente através das extremidades da lente. Contudo, apesar de originalmente ser considerado uma imperfeição, é frequentemente usado como uma espécie de efeito, pois tende a deixar a imagem mais colorida ou quente. Disponível em: <<https://www.photopro.com.br/tutoriais-gratis/o-que-e-flare-fotografia/>> Acesso em: 29/11/2018.

<sup>8</sup> Segundo o Portal Primeiro Filme, o recurso *fade out* consiste no escurecimento da imagem, normalmente ao final de um plano. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 29/11/2018

Figura 5 – *Flare* azul translúcido sobrepondo Julie



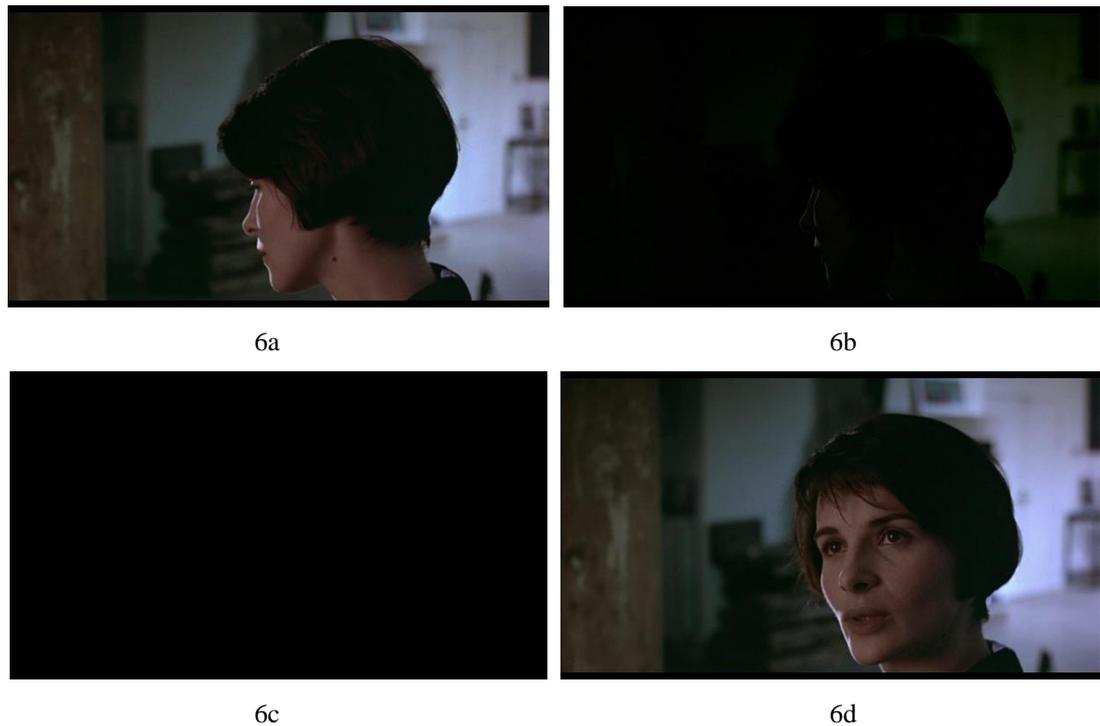
Fonte: imagem capturada do filme

Ao longo do filme, esses elementos são reprisados algumas vezes, ora somente como *flare*, ora – e mais comumente – como apagão. Na cena previamente exposta, o diretor apresenta ao espectador as duas formas, tanto o apagão quanto o *flare*, que ao longo da projeção se repetem e, deste modo, dão ênfase para determinadas situações pelas quais a personagem passa.

Partindo da inter-relação dos elementos, citada pelos autores, torna-se pertinente interpretar a função desses elementos na narrativa, especialmente os apagões, uma vez que sugerem uma lacuna na vida de Julie – uma personagem fugindo de si própria e de seu passado trágico. Em tais momentos é como se a protagonista tivesse um *blackout* de seus sentidos por breves instantes, como se sua mente, bem como ela própria, quisesse esquivar-se daquela situação emocional.

Os apagões se repetem com maior frequência se comparados com os *flares* azuis, e constantemente ocorrem em momentos de intensidade dos conflitos internos de Julie. Por exemplo, quando a personagem Lucille, ao ver sua vizinha sair da piscina, indaga se a mesma estava chorando. Neste momento, a personagem de Binoche – que não tem o costume de demonstrar seus sentimentos abertamente – é pega de surpresa com o questionamento indiscreto, fazendo com que seus sentimentos a levem novamente a uma situação de apagão. A cena reforça a utilização de tal recurso repetido como também um elemento de função, representando, na obra em questão, uma metáfora do conflituoso processo interno da personagem.

Um outro exemplo de repetição desse elemento pode ser observado na cena na qual Julie, depois de descobrir que seu falecido marido mantinha um relacionamento extraconjugal, é indagada pelo personagem Olivier sobre o que fará com essa recém adquirida informação. A protagonista, então, é impelida a um novo apagão, conforme a sequência de imagens a seguir (Figura 6), indicando que o mencionado momento tem excessiva importância para a personagem.

Figura 6 – Exemplo de utilização do recurso *fade out*

Fonte: imagens capturadas do filme

### 3.2.3 Diferença e variação

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), a forma de um filme muito dificilmente poderia ser composta somente por repetições, visto que isso tornaria a projeção demasiadamente entediante. É necessário que existam mudanças e variações, ainda que estas sejam pequenas. A diferença, portanto, é mais um princípio fundamental da forma fílmica, segundo os autores:

Entendemos prontamente a necessidade de variedade, contraste e mudança nos filmes. As personagens precisam ser diferenciadas, os ambientes, delineados, e os diferentes momentos ou atividades, estabelecidos. Mesmo numa imagem, é preciso distinguir as diferenças na tonalidade, na textura, na direção e na velocidade do movimento, e assim por diante. A forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 133).

Embora os motivos possam ser repetidos, é raro que os mesmos não possuam algum tipo de variação, mesmo que leve. Para os autores, é inevitável o aparecimento das variações. O paralelismo necessita de um certo grau de diferenciação, ao mesmo tempo em que prescinde de uma grande semelhança, tornado esses dois princípios coexistentes:

Repetição e variação são dois lados da mesma moeda: perceber um lado é necessariamente perceber o outro. Ao pensarmos em filmes, devemos procurar por semelhanças e diferenças. Alternando entre essas duas características, podemos apontar motivos e diferenciar as mudanças pelas quais eles passam, reconhecer paralelismos, tais como a repetição, e, ainda, notar variações cruciais. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 134).

Ademais, as diferenças entre os elementos podem realçar a existência de uma oposição direta entre esses. Dito isso, no item a seguir são desenvolvidos alguns elementos do filme *Trois Couleurs: Bleu* que se enquadram nesse princípio.

### 3.2.3.1 Análise do princípio da diferença e variação no filme

Em determinada cena de *Trois Couleurs: Bleu*, Julie está sentada em um banco de praça, de olhos fechados enquanto se permite sentir os raios de sol. Não há a ocorrência de diálogos, contudo é possível perceber uma sutil expressão de satisfação no rosto da personagem (Figura 7a). Não se trata de uma satisfação escancarada, mas bastante tênue, como se simbolizasse os primeiros movimentos da protagonista na direção contrária ao estado emocional de melancolia que esta trazia consigo desde o início da projeção. Nesse momento é utilizado um elemento passível de ser interpretado como sendo o da diferença, uma vez que, diferentemente de momentos anteriores nos quais Julie é confrontada com as tristezas de seu passado – e nos quais ocorrem os apagões – , a referida cena é concluída com um clarão, um *fade to white*<sup>9</sup> (Figura 7b).

Figura 7 - Julie expressando leve bem-estar e utilização do recurso *fade to White*



7a

7b

Fonte: imagens capturadas do filme

---

<sup>9</sup> Segundo o dicionário online, *fade to white* é uma forma de pontuação de filme em que a imagem se ilumina até ficar completamente branca (tradução do autor). Disponível em <[https://en.wiktionary.org/wiki/fade\\_to\\_white](https://en.wiktionary.org/wiki/fade_to_white)> Acesso em: 29/11/2018

Afora isso, é interessante notar que há outro elemento de diferença na mesma cena, posto que ao mesmo tempo em que é perceptível o raro momento de bem-estar da personagem, também é mostrada uma mulher idosa bastante encurvada (Figura 8). Situação essa que parece durar por um período prolongado, em virtude da lentidão dessa personagem ao se locomover, bem como da sua dificuldade física ao depositar uma garrafa para reciclagem.

Figura 8 - idosa encurvada e caminhando com dificuldade



8a

8b

Fonte: imagens capturadas do filme

Não fica explícito qual seria a contribuição para a narrativa exercida pela presença da personagem idosa. O que transparece, ao se analisar a cena, é que se trata de uma tentativa de mesclar sensações no espectador: ao mesmo tempo em que este constata que Julie finalmente está vivendo um inabitual momento de bem-estar, também é possível que perceba algo de peculiar na medida em que contempla a cena da senhora encurvada. Assim, em uma única cena, o observador tem duas sensações em oposição: a satisfação, de um lado, e o desconforto, de outro, representando elementos de diferença. Deste modo, entende-se que a aludida passagem do filme evidencia elementos de diferença e variação, primeiramente a partir da utilização do clarão – em contraste com os apagões anteriores – e, também, pelos sentimentos contraditórios que é capaz de provocar no público. Ao longo da película, cabe salientar, será recriada em algumas ocasiões essa sensação contraditória a ser gerada no espectador, de modo a representar, também, um elemento de repetição.

Em cena anteriormente mencionada, a personagem Lucille segue a protagonista até a piscina e a encontra nadando e, em seguida inicia um diálogo. A vizinha questiona se Julie está chorando e a personagem principal nega, porém confessa ter deixado um gato em seu apartamento para matar um rato e seus filhotes, e que está aflita por ter de retornar ao recinto para fazer a limpeza. Para melhor elucidar a cena: Julie está agarrada na borda da piscina enquanto conversa com Lucille, que está agachada. Ou seja, a protagonista está em um ângulo

de visão direto para o meio das pernas de sua vizinha. Assim, conduzindo ao que poderia transparecer como um diálogo inconveniente, Julie questiona – mantendo o seu constante tom apático – se Lucille nunca usa calcinha. Ocorre, então, uma quebra inesperada que gera uma sensação cômica inoportuna, mas que é silenciada pela rigidez e frieza da personagem de Binoche. Este é mais um exemplo de coexistência – ainda que ocorra aqui de maneira bastante breve – entre sensações opostas: a apatia e o cômico, representando novamente um exemplo de elemento de diferença e variação no longa-metragem.

Por fim, outro exemplo que possui significativa importância no filme – além de representar com precisão o que os autores Bordwell e Thompson (2013) defendem a respeito da repetição e variação serem lados de uma mesma moeda – é uma cena que utiliza o recurso dos *flares* azuis sobre imagem. O referido recurso aparece pela segunda vez, ou seja, é um elemento que está se reprisando, na cena na qual Julie se tranca para fora de seu apartamento durante a noite. A personagem, resignada com a situação que se apresenta diante de si, senta nos degraus da escada, fecha os olhos e escora a cabeça no corrimão, como se fosse descansar. Neste momento começam a aparecer pequenos *flares* de cor azul no quadro filmico (Figura 9a), como se estes fossem gerados pelo antigo móvel azul (de acordo com o que foi explicitado no item do princípio da função). Em contrapartida, começa a soar um trecho da Canção de Unificação da Europa, diferentemente do que acontece durante os apagões, quando soa a marcha fúnebre (conforme elucidado no item da semelhança e repetição). A protagonista abre os olhos e subitamente tanto a música quanto a intervenção da luz azul desaparecem (Figura 9b). Julie fecha novamente os olhos, e ambas – luz e música – reaparecem (Figura 9c), sugerindo que o sucedido está desenrolando-se no interior da personagem, consoante pode ser observado sequência de imagens abaixo.

Figura 9 – Julie na escada e variação da utilização dos *flares*

9a

9b



9c

Fonte: imagens capturadas do filme

Essa variação de elementos que se repetem suscita uma função diferente para a narrativa, visto que confirma ao espectador que tais recursos funcionam como metáforas para as lembranças da personagem principal. Sendo assim, podem ser interpretados como reflexões involuntárias sobre aquilo que, até pouco tempo antes, Julie desejava, como se ela voltasse seus pensamentos ao concerto, tornando a despertar para sua vida e, evidentemente, para a música. Sendo assim, tal cena revela a coexistência entre os princípios da repetição/semelhança e diferença/variação, bem como evidencia os elementos de função, explicitando a inter-relação entre os elementos do sistema da forma fílmica, conforme a explanação de Bordwell e Thompson (2013).

#### 3.2.4 Desenvolvimento

Segundo Bordwell e Thompson (2013), uma maneira de perceber como operam a semelhança e a diferença na forma fílmica se dá por meio do princípio do desenvolvimento, resgatando o filme do começo ao fim. O desenvolvimento é constituído por uma estrutura de elementos similares e diferentes. Nesse sentido, os autores defendem que se pense no

desenvolvimento formal “como uma progressão que se move do começo, passando pelo meio até o fim” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 134).

Para analisar o padrão de desenvolvimento de uma obra cinematográfica, os autores recomendam que esta seja fragmentada. Ou seja, que se realize um esboço escrito do filme, dividindo-o em partes – maiores e menores – assinaladas por números ou letras consecutivas. Essa segmentação de uma película permite não somente que sejam observadas as semelhanças e diferenças entre as distintas partes, mas também que seja verificada a progressão total da forma do filme. Outra maneira de compreender como é desenvolvido formalmente um filme, se dá por meio da comparação entre o seu começo e o seu final. Deste modo, ao serem consideradas as diferenças e semelhanças entre esses dois extremos de uma narrativa, será possível perceber o seu modelo global. Para exemplificar, os autores citam o seguinte:

Podemos experimentar essa sugestão com *O mágico de Oz*: comparando o começo com o fim, notamos que a viagem de Dorothy termina com a sua volta para casa; a viagem, uma busca por um lugar ideal “além do arco-íris”, tornou-se uma procura por uma maneira de voltar para o Kansas. A cena final repete e desenvolve elementos narrativos da abertura. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 137)

Bordwell e Thompson (2013) destacam que a maior parte das obras cinematográficas se constitui pelos mais variados padrões de desenvolvimento. Cabe ressaltar, ainda, que apesar de ser melhor visualizado quando posto em forma estática, o desenvolvimento formal de um filme é sempre um processo. Dito isso, no item a seguir serão analisados elementos possíveis para descrever a progressão do filme *Trois Couleurs: Bleu*, ou seja, o princípio do desenvolvimento formal.

#### 3.2.4.1 *Análise do princípio do desenvolvimento*

Pode-se vislumbrar mais detalhadamente o princípio do desenvolvimento por meio da progressão do estado emocional da personagem principal. Uma progressão que é compreendida de maneira fragmentada, ao passo que os elementos que giram em torno de Julie vão se sucedendo. A seguir, alguns momentos que podem ser considerados relevantes para essa evolução.

Logo no início do filme, após o acidente e ainda hospitalizada, Julie recebe a aterradora notícia de que ela fora a única sobrevivente da tragédia. Abalada, ela invade o ambulatório sorrateiramente durante a noite e, por meio da ingestão de remédios, decide tirar a própria vida. Mas ainda com todos os comprimidos do pote na boca, Julie desiste de seu propósito e os cospe

(Figura 10a). Essa passagem sugere ao espectador a dimensão do estado psíquico extremamente debilitado da personagem.

Ao longo do arco dramático de Julie, é possível ao espectador compreender sua opção por abandonar a vida que levava anteriormente e partir rumo a um lugar onde não conhece ninguém, no qual poderá ficar sozinha e sem as lembranças que gostaria de apagar, mas eventualidades acabam por forçar a protagonista a criar novos vínculos afetivos, como com sua vizinha Lucille. Aos poucos e por força do acaso, Julie vai abandonando seu estado de luto. Uma das cenas em que tal fato pode ser constatado é o já referido momento no qual a personagem está no parque exposta ao sol (Figura 10b). Aquela é a primeira vez em que é possível vê-la sentindo algum tipo de satisfação.

Se torna perceptível ao público que, lentamente, Julie está superando seus traumas, principalmente sua tão evidente apatia. Isso pode ser verificado no momento em que a protagonista, forçada mais uma vez pelo acaso, assiste na televisão que Olivier está tentando completar o Concerto da União Europeia e que seu marido tinha uma amante. Após este acontecimento, a personagem – que até então se mostra sempre extremamente reservada – sai de sua zona de conforto pela primeira vez ao longo da projeção. Há, posteriormente, uma cena em que Julie corre atrás do carro de Olivier, para lhe cobrar explicações sobre ele intencionalmente concluir o Concerto. Olivier então admite que o fez apenas para, com isso, tentar gerar alguma reação frente a apatia dela. Após esse claro sinal de energia da personagem principal, a mesma decide por retornar a escrever o Concerto, seguindo, dessa forma, em frente com sua vida, finalizando a obra cinematográfica com sua derradeira entrega ao processo de luto e aos seus sentimentos.

Essa trajetória emocional da protagonista vai sutilmente demonstrando, por intermédio de elementos combinados e relacionados (alguns mencionados e explicitados nos itens anteriores do presente trabalho), que a mesma está conseguindo emergir de seu prelúdio suicida e retomando sua vida normal, o que é representado por sua decisão de finalizar o concerto, mesmo ainda sentindo as latentes dores da tragédia, como fica evidenciado no último plano do filme (Figura 10c).

Figura 10 – Progressão emocional de Julie (começo – meio – fim)



10a

10b



10c

Fonte: imagens capturadas do filme

Por fim, podemos traçar essa progressão do estado emocional da personagem por meio da junção de três cenas descritas acima (Figura 10) e que traduzem os referidos estágios emocionais de Julie.

### 3.2.5 Unidade e não unidade

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), todas as relações entre os elementos de um filme criam o sistema filmico em sua totalidade, incluindo algum elemento que possa parecer fora de lugar em relação ao restante, visto que, nesses casos, não é possível afirmar que este elemento não é parte da película, podendo ser no máximo taxado como enigmático ou incoerente. Nesse sentido, os autores definem que, quando todas as relações que são percebidas em uma determinada obra cinematográfica estão claras e entrelaçadas de maneira equilibrada, é dito que a mesma possui unidade. Ou seja, um filme é designado como unificado e homogêneo quando não existem lacunas nos relacionamentos formais.

Cada elemento presente tem um conjunto específico de funções, as semelhanças e as diferentes são determináveis, a forma se desenvolve logicamente, e nenhum elemento é supérfluo. Consequentemente, a unidade geral do filme proporciona à nossa

experiência uma sensação de completude e realização. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 138)

Entretanto, os autores ressaltam que não há filme amarrado de forma tão esmerada a ponto de não deixar nenhuma explicação pendente. Deste modo, raramente se consegue uma unidade perfeita, e mesmo um filme considerado unificado pode conter alguns elementos não integrados ou questões deixadas em aberto. Além disso, existem películas nas quais a falta de unidade é proposital (sistêmica), guiando logicamente a atenção do espectador, de maneira que acaba se constituindo como característica formal do filme, uma qualidade positiva da sua forma.

No item seguinte serão analisados, com base na obra de Bordwell e Thompson (2013), alguns dos elementos de *Trois Couleurs: Bleu*, com o intento de verificar se há ou não unidade na película de Krzysztof Kieslowski.

### 3.2.5.1 *Análise do princípio da unidade e não unidade*

Partindo para a análise do princípio da unidade e não unidade, cabe iniciar ressaltando os elementos percebidos como incoerentes e enigmáticos, como diriam Bordwell e Thompson (2013). Por exemplo, uma questão que não é claramente respondida no longa-metragem *Trois Couleurs: Bleu*, permanecendo como um enigma até o final da projeção, é se Julie afinal escrevia ou não os concertos para seu marido. O público consegue inferir que a protagonista escreve música e que tem conhecimento da obra de seu cônjuge, dando a entender que sim, ela poderia ser a autora das obras deste. Isso pode ser percebido a partir da junção de diversos elementos que vão aos poucos se relacionando, como no início do filme, quando uma jornalista vai até o hospital onde Julie está internada e a aborda indagando se, em realidade, era ela quem escrevia as composições de seu marido. Ou mais tarde, quando já recuperada do acidente, a personagem depara com um fragmento do concerto e começa a lê-lo. Ainda que o mesmo se encontre inacabado, ela reproduz, em sua imaginação, a parte que não está escrita.

Pode-se constatar, então, que ao longo do filme existem diversos elementos distintos que insistem em fornecer indícios para o espectador, criando expectativas e possibilidades, mas, ao final, deixando questões em aberto. Contudo, tal ponto deve ser considerado periférico no entendimento global da estrutura da película, já que o que realmente importa (o eixo central) é a progressão do estado emocional de Julie e a forma com a qual ela lida com as reviravoltas em sua vida.

Um outro exemplo de questão em aberta é a presença dos televisores durante a projeção, mais precisamente quando o personagem Olivier entrega à Julie um minitevisor e quando ela

vai visitar a mãe no asilo. Nesses dois casos as imagens que aparecem nos aparelhos têm uma misteriosa semelhança entre si: pessoas saltando de paraquedas, de *bungee jump* ou se equilibrando em uma corda para cruzar dois prédios. Há aqui uma questão que, ainda que seja um elemento de repetição e semelhança, não tem uma explicação evidente para a narrativa do filme. Naturalmente, não se tratam de imagens aleatórias, cada uma delas foi escolhida para estar ali, mas sem nenhuma explanação além da que a poesia da imagem possa sugerir, de maneira que são, segundo Bordwell e Thompson (2013), elementos enigmáticos e, aparentemente, não relacionados com outros elementos do filme.

Um ponto que se destaca por sua incoerência reside nas cenas do menino que foi o primeiro a chegar no local do acidente. Ele aparece no prelúdio da narrativa e não aparenta possuir maiores funções na narrativa. Contudo, em um momento posterior, quando Julie está no médico, o garoto liga para o consultório e pede para falar com ela. Apesar de sua função ser explicada mais à frente na projeção – mostrando ao espectador a existência da corrente com crucifixo, que depois será o presente em comum de Julie com a amante de seu esposo –, como ele teria conseguido o contato do médico da personagem principal e ligou para o número justamente quando ela estava em consulta? Deve ser levado em consideração o fato de que Julie estava propositalmente isolada e seria difícil entrar em contato com a mesma até para quem fosse seu conhecido – de tal forma que Olivier, um personagem realmente presente na vida passada de Julie, precisou de uma coincidência casual para descobrir seu paradeiro. Claramente não é essencial para a trama o entendimento de como o menino logrou o contato, visto que simplesmente era necessário que houvesse um encontro entre os dois personagens para que a cena da corrente com o crucifixo ocorresse e, por conseguinte, a cena entre Julie e a amante do marido. Apesar de ter isso em mente, essa questão ainda assim causa estranheza e sensação de incoerência no espectador. Contudo, conforme Bordwell & Thompson (2013) explicam, é raro um filme ser concluído sem deixar explicações pendentes, de forma que um filme considerado unificado pode possuir elementos não integrados ou questões em aberto. É fundamental destacar que a análise do princípio da unidade é como a conferência ou não de um sistema de elementos inter-relacionados, de uma estrutura, da forma fílmica.

Tendo entendido o modo como a narrativa se estrutura, iremos discutir, no capítulo seguinte, como essas questões se manifestam.

## 4. A MISE-EN-SCÈNE EM TROIS COULEURS: BLEU

Este capítulo busca conceituar e analisar a composição da *mise-en-scène* no filme *Trois Couleurs: Bleu*, demonstrando a importância desta no âmbito de um longa-metragem. Para tanto, esta seção foi dividida em duas partes. A primeira se concentra em explicar a respeito da concepção de *mise-en-scène* sustentada por Bordwell e Thompson (2013), detalhando três dos quatro aspectos propostos por eles: cenário, iluminação e encenação. O segundo segmento se dedica à análise de cinco sequências da obra cinematográfica, sendo quatro delas na mesma locação, a fim de identificar e interpretar os aspectos da *mise-en-scène* existentes nelas.

### 4.1 A CONCEPÇÃO DE MISE-EN-SCÈNE PARA BORDWELL E THOMPSON

Segundo Bordwell e Thompson (2013), nossas memórias melhor retidas, em se tratando de cinema, estão centradas na *mise-en-scène*. O termo, original do francês, significa “pôr em cena”, sendo inicialmente aplicado para a prática da direção teatral. Contudo, o termo foi absorvido também por estudiosos do cinema, tendo sido ampliado para a direção cinematográfica, a fim de expressar o controle que o diretor possui sobre o que aparece em um quadro filmico. Nesse sentido, a *mise-en-scène* engloba aspectos coincidentes com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e encenação dos personagens. Para o cinema, o controle da *mise-en-scène* reside no diretor encenando algum evento para a câmera.

Os autores destacam que antes de analisar a *mise-en-scène*, é necessário desfazer um preconceito, visto que os espectadores frequentemente julgam o filme pelos padrões de realismo observados. Todavia, Bordwell e Thompson (2013) destacam que esse é um preconceito que deve ser esclarecido, uma vez que o juízo de valor causa diversos problemas. Isto porque insistir de forma rígida na exigência do realismo para todos os filmes tende a cegar o espectador para a ampla gama de possibilidades que compõem a *mise-en-scène*. Nesse sentido, os autores utilizam como exemplo o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, de 1920, todo em estilo expressionista que se observa, por exemplo, nos telhados de casas, criados com picos pontiagudos e chaminés inclinadas:

Tal representação dos telhados da casa certamente não está de acordo com nossa concepção de realidade normal. Ainda assim, condenar o filme por falta de realismo seria inadequado, tendo em vista que ele usa a estilização para apresentar a fantasia de um louco. (Bordwell, Thompson, 2013, p. 207)

Diante disso, os autores destacam que o ideal é examinar a *mise-en-scène* nos filmes atentando para suas funções ao invés de para seu aspecto realista, dado que alguns filmes a utilizam para criar uma impressão de realismo, enquanto outros a utilizam buscando intencionalmente efeitos opostos. Dessa forma, a função da *mise-en-scène* deve ser analisada no filme como um todo, observando como ela é motivada, como varia ou se desenvolve, bem como sobre a forma com que ela se relaciona com as outras técnicas cinematográficas.

Os autores destacam o poder exercido pela *mise-en-scène*, uma vez que controlar seus aspectos possibilita a criação muito aproximada daquilo que o diretor pretende reproduzir em cena. Com ela é possível planejar e encenar a ação pretendida para a câmera. Para exemplificar toda essa potencialidade, os autores retomam a figura de Mèliés, o primeiro mestre da *mise-en-scène* que, com o objetivo de criar efeitos mágicos em suas projeções, passou a controlar cada elemento que compunha os quadros filmicos, permitindo criar em filme um mundo totalmente imaginário. Com esse objetivo, Mèliés acabou demonstrando o grande leque de possibilidades técnicas oferecidas pela *mise-en-scène*.

A seguir é realizada a explanação detalhada de três dos quatro aspectos, de acordo com os autores, que englobam a *mise-en-scène*: cenário, iluminação e encenação. O figurino foi descartado do presente estudo, pois não foi considerado um elemento proeminente para a construção do filme *Trois Couleurs: Bleu*. Tais aspectos norteiam a análise da *mise-en-scène*, realizada ao final deste capítulo.

#### 4.1.1 Cenário

Segundo Bordwell e Thompson (2013), desde os primórdios do cinema o cenário desempenha um papel mais ativo do que normalmente ocorre no teatro. Para ilustrar, os autores mencionam André Bazin:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista. (BAZIN, apud BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 209).

O cenário no cinema não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, ele pode vir para o primeiro plano, entrando de forma dinâmica na ação narrativa. Para tanto, o diretor pode controlar o cenário de muitas maneiras, bem como construir o seu próprio cenário

a fim de aumentar o seu controle sobre a película, pois o design global de um cenário pode determinar a forma como entendemos a ação da história.

Os autores ressaltam que a cor pode ser um componente importante do cenário, pois pode ser utilizada como meio de destacar outros elementos importantes para a narrativa, bem como para criar paralelos entre eles, por exemplo. Além disso, explicam que o diretor, ao manipular um cenário, pode se utilizar de objetos – o que os autores chamam de adereços – que exprimam uma função na ação em curso de um filme. Os autores retomam, de certa maneira, as noções da forma filmica, pois defendem que um adereço, no decorrer de uma narrativa, pode se tornar um motivo (um elemento significativo repetido). No item a seguir, será realizado o detalhamento a respeito do aspecto da iluminação.

#### 4.1.2 Iluminação

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), o uso da iluminação é responsável por criar o impacto nas imagens.

No cinema, a iluminação é mais do que aquilo nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 221)

A iluminação molda os objetos e, assim, cria sombras e destaques que auxiliam na concepção da noção de espaço no âmbito de uma cena. Um destaque acontece através de um ponto de claridade relativa sobre uma superfície, fornecendo informações importantes sobre suas texturas (quando lisas, tendem a brilhar/reluzir, e quando irregulares, os destaques gerados costumam ser difusos). Já sobre as sombras, os autores destacam que existem dois tipos básicos importantes no que tange à composição cinematográfica: o sombreamento e a sombra projetada. O primeiro acontece quando a luz ilumina apenas parcialmente um objeto, devido à sua forma ou às características de sua superfície. Já o segundo se dá quando uma sombra é projetada – em uma parede, por exemplo – devido à presença de algo ou alguém que bloqueia a passagem de luz.

Além disso, os autores definem quatro características principais para o sistema de iluminação no âmbito cinematográfico: qualidade, direção, fonte e cor. A característica

qualidade diz respeito à intensidade relativa da iluminação – a concentrada cria sombras claramente definidas, texturas nítidas e contornos diferentes; enquanto a difusa cria uma iluminação dispersa. Já a característica da direção da iluminação em um plano se refere à direção da luz a partir de sua fonte ou fontes até o objeto iluminado.

A iluminação também se caracteriza de acordo com sua fonte. Normalmente as luminárias e os postes de luz vistos na *mise-en-scène* não constituem as principais fontes de iluminação nas filmagens, mas essas fontes de luz visíveis motivam as decisões tomadas na produção, visto que geralmente os diretores se esforçam no sentido de criar um projeto de iluminação que seja consistente com as fontes presentes no cenário. Além disso, essa manipulação da iluminação parte do pressuposto de qualquer objeto, requer normalmente duas fontes de luz: uma luz-chave e uma luz de preenchimento. A luz-chave é a fonte primária, mais dominante, e que projeta sombras mais fortes. Já a luz de preenchimento é uma luz menos intensa, que “preenche”, afetando, deste modo, as sombras projetadas pela luz-chave. A combinação dessas duas luzes, aliada à adição de outras fontes, possibilita que a iluminação seja controlada com exatidão.

Sobre a característica da cor na iluminação, os autores defendem que normalmente pensamos que esta se limita a duas cores: o branco da luz solar ou o amarelo de lâmpadas de interiores. Na prática, os diretores que controlam a iluminação costumeiramente trabalham com a luz mais puramente branca que for possível. E assim, pelo uso de filtros de cores colocados em frente a essa fonte de luz, é possível criar uma iluminação de qualquer forma, fazendo a iluminação adquirir uma função estilística, uma vez que possibilita usar a luz colorida para executar uma função normalmente limitada à atuação.

Por fim, o próximo item se desenvolverá no âmbito da encenação como aspecto da *mise-en-scène*.

#### 4.1.3 Encenação

Outro aspecto que compõem a *mise-en-scène*, segundo Bordwell e Thompson (2013), é a encenação (movimento e interpretação). Para eles, o diretor também pode controlar o comportamento das pessoas, animais, objetos ou até mesmo uma forma pura presentes na *mise-en-scène*, as quais os autores chamam de figuras. Este controle possibilita que tais figuras expressem os pensamentos e sentimentos, mas também pode incentivar a criação de vários padrões cinéticos. De forma sintética, sobre a interpretação, os autores desenvolvem:

Como os outros aspectos da *mise-en-scène*, a interpretação é criada para ser filmada. A interpretação de um ator é comporta por elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (voz, efeitos). Às vezes, é claro, um ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo. Da mesma forma, a interpretação de um ator pode, por vezes, existir apenas na trilha sonora do filme. (Bordwell, Thompson, 2013, p. 233)

Além disso, os autores trazem que, pensando em termos de *mise-en-scène*, o ator sempre será parte do projeto visual global de um filme. Assim, o ator deve estar no personagem, especialmente em cenas com pouco ou nenhum diálogo. O ator e o diretor moldam a interpretação de modo pictórico, por meio da utilização das expressões faciais, a fim de sinalizar como a personagem está respondendo às situações dramáticas.

Os autores mencionam que a atuação, assim como o cenário, também costuma ser julgada levando em consideração o realismo, mas que as concepções sobre realismo dentro da atuação mudaram ao longo da história do cinema, de forma que atuações anteriormente classificadas como realistas hoje não são mais consideradas assim e vice-versa. Dessa forma, diante dessa alternância de visões sobre o que é realismo, é preciso ser cauteloso ao analisar a atuação utilizando esse conceito. Não apenas pelo que foi elucidado, mas também porque nem todos os filmes buscam o realismo, de maneira que existem interpretações propositalmente irrealis. Quanto a isso, os autores entendem que a criação do ator é parte do conjunto da *mise-en-scène* e o estilo de atuação deve corresponder ao que a direção da película está buscando, sendo perfeitamente plausível que, em determinado contexto, a falta de realismo traduza de forma acertada o que o filme quer passar ao espectador. Portanto, a performance não realista requer igual esforço de um ator habilidoso, tal qual uma atuação realista.

Dessa forma, ao se realizar a análise de um filme, geralmente é necessário ir além de suposições sobre o realismo, devendo-se levar em consideração as funções e finalidades do trabalho da figura em cena.

A seguir, com base nos três aspectos da *mise-en-scène* apresentados no presente capítulo, serão analisadas cinco cenas selecionadas *Trois Couleurs: Bleu*. A escolha por tais cenas decorre do fato de demonstrarem a importância desses elementos na construção dos sentidos do filme.

## 4.2 ANÁLISE DA MISE-EN-SCÈNE

O presente item se dedica a realizar a análise dos aspectos da *mise-en-scène*, bem como a demonstrar a importância desta, em cinco sequências do filme em apreço que foram

previamente selecionadas para este fim. Organizado em duas partes, a primeira se refere às quatro passagens ambientadas na locação da piscina do clube. O segundo segmento se concentra na análise de uma única sequência, que se desenrola no cabaré.

#### 4.2.1 As piscinas de Julie

O filme *Trois Couleurs: Bleu* tem como marca o fato de carregar em seu título a cor que predomina ao longo de toda a projeção. Não se pode falar na dominância da cor azul sem aludir às sequências nas quais Julie está nadando na piscina do clube de natação. Logo que a personagem se muda para o centro de Paris, é perceptível sua busca por afastar-se o quanto fosse possível de qualquer contato humano. Ela busca ficar sozinha e, inclusive, salienta ao corretor de imóveis uma observação sobre a vizinhança perfeita: “sem crianças”. Julie encontra na natação a forma ideal de encontrar esse almejado afastamento.

A natação é, por conceito, um esporte solitário, e fica bastante claro pela opção de câmera em plano aberto que Julie está completamente sozinha em sua prática. Não há ninguém próximo a ela na piscina, nem em qualquer outro ponto revelado pela câmera. Não há instrutores, não há nem mesmo outras pessoas nadando em volta. É como se a personagem estivesse usando um turno para nadar no qual não há muita procura – muito provavelmente o turno da noite, como sugere a iluminação. Ela está completamente solitária e imersa em um grande azul. Se trata, sem dúvida, de uma imersão de Julie nesse azul, que já a acompanha desde o prelúdio do filme.

Ao longo da obra cinematográfica existem quatro cenas que se desenrolam nessa locação. Cada uma das cenas tem entre si algumas diferenças, que as distinguem e as caracterizam como distintas umas das outras e, justamente por isso, geram significados próprios a cada aparição. Neste item do presente trabalho, serão esmiuçadas as quatro cenas que envolvem a piscina e, afora isso, serão apresentados alguns conceitos de *mise-en-scène* para melhor entender sua função dentro do filme.

A primeira cena ambientada na piscina é a menos intensa de todas, mas nem por isso deixa de contribuir simbolicamente para o desenvolvimento da película. Nessa passagem, Julie pula na piscina e apenas nada de um lado a outro (Figura 11a). Não há maiores interpretações nem recursos. A iluminação pontual acima de onde a protagonista nada (Figura 11b), assim como o plano geral, sugere que ela está sozinha no ambiente e que a cena se passa durante o período noturno. Ela nada até uma das bordas da piscina em plano aberto, retornando, a seguir, em um plano mais fechado, que mostra sua expressão neutra, de concentração no exercício.

Figura 11 – Primeira sequência de Julie na piscina



11a

11b

Fonte: imagens capturadas do filme

Na segunda sequência transcorrida na piscina, há a presença de mais elementos da *mise-en-scène*, que agora se apresentam na intenção de construir novos significados. O cenário se apresenta de forma similar à primeira cena ocorrida no local, com tons escuros ao fundo, nenhuma presença além de Julie em quadro, iluminação pontual por cima no trajeto de nado da personagem.

O enquadramento é ao nível da água, e segue acompanhando lateralmente o movimento do exercício da personagem (Figura 12a), são usados somente dois planos na cena. Contudo, quando Julie chega à borda da piscina (Figura 12b) – agora em um enquadramento um pouco mais aberto e que, por antecipação, já a aguarda na borda –, ela se impulsiona para sair (Figura 12c), mas não consegue e acaba travando o movimento (Figura 12d). Nesse momento toca, ao fundo, um trecho do concerto ouvido na cena do funeral de sua família. Ela, então, volta lentamente a mover-se (Figura 12e), retornando à água e deixando-se boiar com o rosto submerso e as mãos tampando os ouvidos (Figure 12f). Esse evento sugere que a protagonista foi, em pensamento, interpelada bruscamente por alguma lembrança ou sensação. O fato de soar um trecho do concerto tocado no funeral e ela tampar os ouvidos com as mãos aponta uma certa aversão a este acontecimento. Não sabemos de fato o que se passa, mas subentende-se que Julie sentiu alguma ligação com seu doloroso passado e suas memórias.

Figura 12 – Segunda sequência de Julie na piscina



12a



12b



12c



12d



12e



12f

Fonte: imagens capturadas do filme

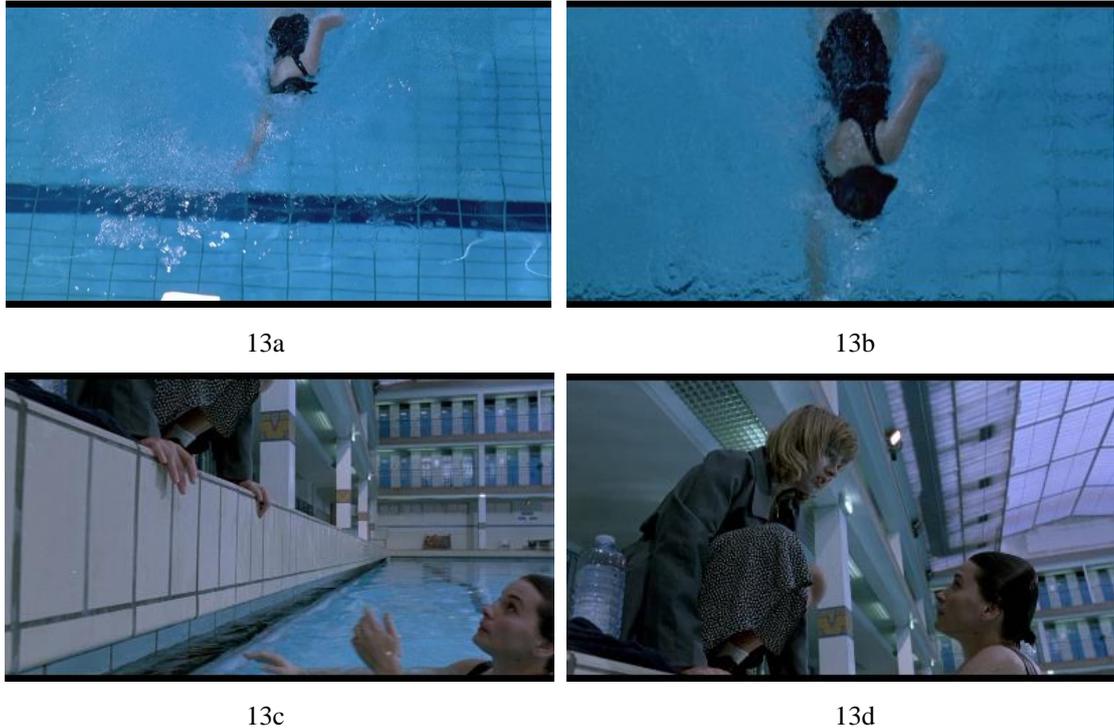
A terceira aparição da locação da piscina é de longe a mais destoante das demais. Importante notar que esta cena acontece logo após Julie solucionar, por meio do emprego de um gato, o problema da família de ratos que habitava a despensa de seu apartamento. Dito isso, é possível observar – em um enquadramento de cima, chamado *plongée*<sup>10</sup>, zenital<sup>11</sup> em seu final – a personagem de Juliette Binoche nadando com bastante energia (Figuras 13a e 13b). Ela nada

<sup>10</sup> De acordo com o Portal Primeiro Filme, *plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”), ocorre quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também é chamada de “câmera alta”. Disponível em <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 29/11/2018.

<sup>11</sup> Segundo o Portal Cinemundo, chamamos o movimento da câmera de zenital quando é possível observar a algo de cima para baixo em um ângulo de 90°. Disponível em: <<http://www.cinemundo.net.br/conheca-os-planos-e-angulos-que-compoem-um-enquadramento/>> Acesso em: 29/11/2018.

até a borda, quando então o plano muda para lateral, ao passo que se torna perceptível, neste instante, que pela primeira vez ela não está nadando em horário noturno, uma vez que a iluminação é construída para sugerir que a cena ocorre durante o dia. A seguir, Julie toma um susto ao se deparar com sua vizinha, Lucille, que a esperava ali (Figura 13c).

Figura 13 – Terceira sequência de Julie na piscina e interação com Lucille



Fonte: imagens capturadas do filme

Julie indaga a Lucille o que ela faz naquele local, ao que a vizinha responde que havia vislumbrado Julie do ônibus e que ela estava correndo (Figura 13d). Bruscamente, mal terminando de responder à pergunta, Lucille questiona se Julie estava chorando. O enquadramento agora se dá do ponto de vista de Lucille, um *Over the Shoulder*<sup>12</sup>, e, desta forma, é possível ver com clareza o rosto de Julie (Figura 14a). Neste momento acontece um dos apagões – que têm com fundo sonoro da música que tocara no funeral – os *fade out* que aparecem pontualmente durante o filme e que marcam momentos difíceis para a personagem principal (Figuras 14b e 14c). Na volta desse apagão, Julie simplesmente responde que “é a

<sup>12</sup> Segundo Fonseca (2017), um *Over the Shoulder* é um plano composto por dois atores, com um deles servindo como referência, geralmente fora de foco e próximo a câmera. Disponível em: <<http://cinematografico.com.br/2017/05/o-conceito-de-planos-correspondentes>> Acesso em: 29/11/2018

“água” e se esquivava da situação perguntando à vizinha (Figura 14d) – que está vestindo uma saia e se encontra acocorada na borda da piscina, bem ao nível dos olhos da protagonista – se esta “nunca usa calcinhas”. Lucille responde ao questionamento com um certo ar de orgulho: “nunca”.

Figura 14 – Terceira sequência na piscina, diálogo com Lucille e uso do *fade out*



Fonte: imagens capturadas do filme

Esta construção da *mise-en-scène*, até o último momento elucidado, sugere dois pontos: o primeiro é que Julie está fora de seu lugar comum no que tange ao seu horário de praticar exercícios de natação. Algo de extraordinário aconteceu, visto que ela estava correndo para ir nadar, como é observado por Lucille, o que será explicado na continuidade da cena. O segundo ponto é Julie não esperava pela presença de Lucille naquele local, demonstrando que a construção da relação das duas personagens está se aprofundando e tomando rumos de amizade, ao menos para Lucille, que se preocupou a ponto de ir ao encontro de Julie.

Na sequência da cena, Lucille percebe que algo está errado e abraça Julie, que está com uma expressão de tristeza. A protagonista então menciona a situação do aparecimento de uma ninhada de ratos na sua despensa, e que resolveu a situação pegando emprestado o gato de um vizinho. Lucille pergunta para a personagem de Juliette Binoche se ela está com medo de voltar para seu apartamento, e a mesma responde que sim, ao que Lucille se oferece para ir limpar o recinto (Figura 15a). Julie entrega sua chave para a vizinha, que parte rumo a sua residência

(Figura 15b). Enquanto Lucille deixa o clube, uma fila de crianças com boias e toucas de natação invade o plano, se jogando aos risos na piscina (Figura 15c). Julie olha para elas com surpresa, ao mesmo tempo em vai gradualmente fechando o semblante (Figura 15d) e afunda na água de olhos fechados, encostando a testa na borda de piscina e dando fim à cena em questão.

Figura 15 – Lucille indo embora com a chave de Julie e crianças entrando na piscina



15a



15b



15c



15d

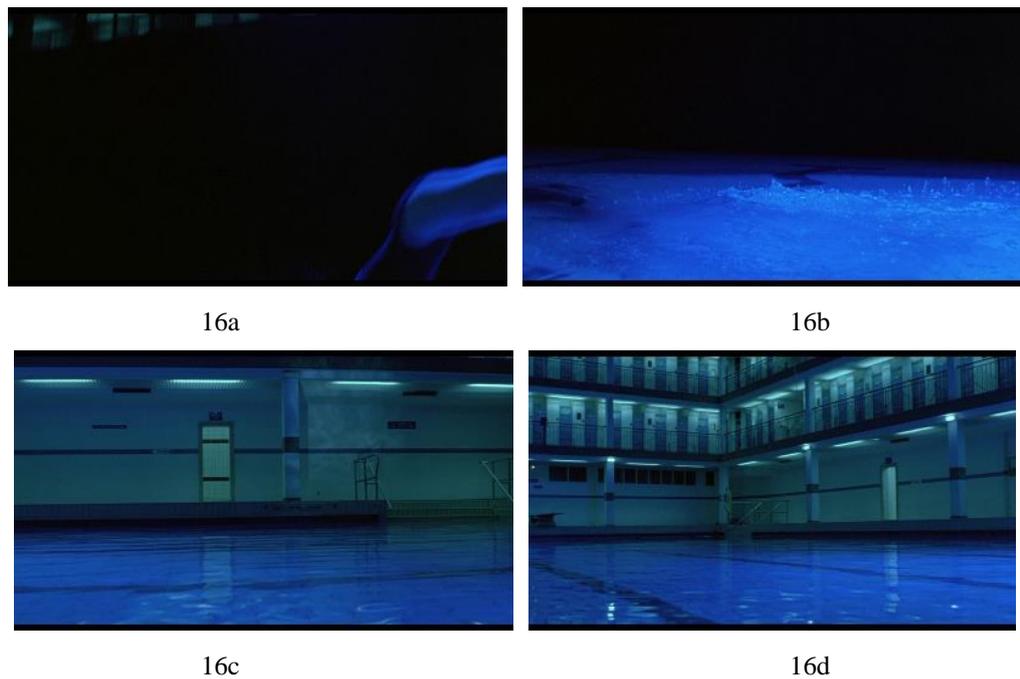
Fonte: imagens capturadas do filme

A continuidade dessa cena nos apresenta outros signos importantes na construção das personagens. O primeiro é que Lucille de fato se preocupa com Julie, o que fortalece o vínculo entre as duas mulheres. Lucille demonstra ter uma personalidade mais prática, opostamente à Julie, ainda que na sequência do filme Lucille também apresente suas fragilidades. O segundo ponto a ser destacado é que Julie, que se encontra em uma situação de vulnerabilidade, aceita a ajuda, marcando assim uma abertura sentimental em seus próprios dogmas, algo que ela, por conceito, estava buscando distância. A relação das crianças na piscina dialoga com o fato de ela ter frisado para Lucille que a rata havia tido filhotes, além do fato de ela ter dito em cena anterior que queria distância de crianças e, evidentemente, lembrando que ela é uma mãe que perdeu sua filha recentemente. Isso tudo ajuda a construir visualmente as muitas camadas psicológicas que a protagonista carrega consigo.

A quarta e última cena transcorrida no ambiente da piscina ocorre logo após Julie conhecer a amante do marido. Na cena, ela vai ao encontro da mulher e acaba por descobrir que a mesma está grávida de seu falecido esposo. Na sequência, o longa-metragem entra de fato na derradeira cena na piscina. Sua duração é curta quando comparada às passagens anteriores – um total de 35 segundos –, porém trata-se de uma cena carregada de tensão. Julie pula na piscina, mas, desta vez, diferentemente das outras, ela não nada e sim mergulha silenciosamente por praticamente toda duração da cena.

O cenário está novamente marcado por iluminação *chiaroscuro*<sup>13</sup>, como nas duas primeiras sequências na piscina, porém agora o contraste entre claro e escuro se mostra ainda mais acentuado do que antes. Na cena é possível ter a impressão de ser noite e de que não há ninguém além de Julie no recinto. A câmera está posicionada dentro da piscina e ao nível da água. Quando a protagonista pula, temos um movimento da câmera em “panorâmica”<sup>14</sup> que acompanha o movimento sugerido de mergulho da personagem (Figura 16).

Figura 16 – Quarta sequência de Julie na piscina – panorâmica de Julie nadando



Fonte: imagens capturadas do filme

<sup>13</sup> De acordo com o Portal Fotografia DG, o *chiaroscuro* se define pelo contraste entre luz e sombra na representação de um objeto. Também chamado de perspectiva tonal. Disponível em: <<https://www.fotografia-dg.com/claro-e-escuro-chiaroscuro/>> Acesso em: 29/11/2018.

<sup>14</sup> Segundo consulta em dicionário online, panorâmica consiste em uma tomada com movimento da câmera em torno de seu próprio eixo, sempre no sentido horizontal. Disponível: <<https://www.dicio.com.br/panoramica/>> Acesso em: 29/11/2018.

A pan percorre por quase trinta segundos o mergulho, que termina com uma súbita emergência de Julie, ofegante, como se tivesse aguentado o máximo de tempo possível sem respirar embaixo d'água (Figura 17).

Figura 17 – Julie emergindo do mergulho



17a

17b

Fonte: imagens capturadas do filme

Dessa cena podemos entender que o encontro com a amante do marido foi traumático para a personagem de uma certa maneira, gerando essa sensação sufocante expressada pelo seu mergulho. Porém, pode significar também que a personagem está, após um período sem ar, conseguindo respirar novamente. Como se fosse o seu momento de subida para a superfície, conseguindo emergir entre as coisas que sufocavam nela mesma. Essa impressão se sustenta pois, na sequência da projeção, Julie vai até a casa de Olivier e começa, a partir de então, a trabalhar com ele na finalização do Concerto para Unificação da Europa.

#### 4.2.2 Lucille chama a noite

Lucille é para o filme um importante contraponto à vida de Julie. Isso não somente é notado na clara diferença de idade entre as duas mulheres, mas também nos contrastes no que se refere às questões de percepção da vida, notáveis ao longo da projeção conforme se desenrola a relação das personagens. Mais do que apenas a personalidade, elas são divergentes também nas características mínimas de construção de personagem. Lucille carrega uma interessante marca de coloração vermelha, o oposto complementar do azul, cor que marca a protagonista. Essa oposição se torna clara quando colocamos lado a lado um cenário analisado em um item anterior – da piscina – no qual a cor azul predomina de maneira absoluta, com outro que será analisado nesta seção do trabalho: o local onde Lucille trabalha, no qual ocorrem shows de sexo ao vivo e que se caracteriza majoritariamente pela abundância de cor vermelha.

De forma sintética, a cena selecionada trata de quando Julie é acordada durante a noite por Lucille, que chora e chama por ela. A personagem de Binoche, sentindo-se obrigada, abandona sua zona de conforto para se deslocar até o local de trabalho da vizinha. Julie chega ao local e, pela primeira vez, expressa algum gesto de empatia com relação a outro personagem ao repousar a mão no ombro de Lucille de maneira amável. O que vemos a seguir é uma conversa entre as duas. Julie se mostra compreensiva e ouvinte, enquanto Lucille desabafa e chora, ao mesmo tempo em que tem de deixar seu parceiro de show com o membro sexual enrijecido.

É noite em Paris. Cena da cidade, arranha-céus ao longe, com suas luzes cintilantes enchendo a tela. Um mar de luzes e carros passando distantes. Pessoas devem habitar nas luzes e nos carros. A progressão do plano fecha e agora é possível enxergar um quadro mais detalhado, nas janelas pode-se ver que há de fato pessoas atrás delas. Eles se movem e vivem normalmente na imensa metrópole.

Um som de telefone sobrepõe-se ao som da cidade. Corta para o quarto de Julie, que dormia. Ela atende o telefone que está no criado mudo ao lado da cama e, antes mesmo que pudesse dizer qualquer coisa, uma voz fala: “É Lucille, preciso que me faça um favor. Pegue um táxi e venha. Eu pago”. Ao que a protagonista responde, sonolenta: “Agora? Mas já é noite”. Lucille, então, suplica: “São 23 horas. Você tem 25 minutos. É importante”. “Mas eu não posso”, desconversa Julie. “Por favor, nunca lhe pedi nada. É importante”, implora novamente Lucille. Julie então pergunta o endereço e Lucille lhe dá as coordenadas, completando com ar de mistério: “Primeira porta à esquerda. Tem um interfone. Diga que é para mim. Você vem?”

Se faz importante frisar que a referida cena é sequencial àquela da piscina em que Lucille se oferece para ajudar Julie com a situação dos ratos em seu apartamento. Tal fato acrescenta ao filme uma ideia de desenvolvimento na relação das duas mulheres. Lucille ajudou Julie, que agora se vê na posição de ajudar a vizinha. Essas são justamente as interações que Julie tentava se ver livre, o que é simbolicamente representado pela sua mudança para o novo apartamento.

Nota-se aqui também que a *mise-en-scène* é cuidadosa ao apresentar signos que ajudem a contar como forma de subtexto o que se passa na cena além dos diálogos, também importantes. Neste segmento do trabalho, a análise se deterá especificamente na descrição dessa passagem, sob o viés dos conceitos apresentados por Bordwell e Thompson (2013) sobre a *mise-en-scène*, ainda que a cena seja um elo entre as outras cenas que contam o amadurecimento do vínculo entre as personagens.

Durante o telefonema, não se vê a imagem de quem fala do outro lado da linha. Lucille se apresenta, sua voz é reconhecida, mas não é possível vê-la enquanto fala com Julie. A iluminação no quarto de Julie é pontual e marcada. O rosto da protagonista é iluminado com um leve tom amarelo, sugerindo a presença de uma luz diegética na cena – no caso, um abajur ao lado da cama (Figura 18). Do exterior vem uma luz marcada, mais dura, que entra pela janela e chega até a chama, banhando-a de um tom azulado.

A montagem usa somente de um plano: Um enquadramento próximo sem movimentos. Como não é possível vislumbrar o outro lado da ligação, esse prelúdio da cena gera um certo suspense, visto que o espectador não tem conhecimento sobre o que se passa com Lucille e nem aonde ela está. Deste modo, o público se vê na mesma situação de Julie, recebendo informações sem conseguir concluir nada além da intensidade dramática das palavras e do tom nervoso e choroso da vizinha.

Figura 18 – Julie atendendo ligação



18a

18b

Fonte: imagens capturadas do filme

A sequência se dá com um corte brusco: interior/quarto/pouca luz/silêncio para exterior/rua/luzes/barulho/gente. Agora se vê uma rua movimentada, cores fortes em neon, comida de rua e pessoas caminhando e falando alto. A figuração aqui é composta em sua maioria por homens. As poucas mulheres estão vestidas de maneira extravagante: botas de cano alto brancas e casacos de pele (Figura 19). O figurino, neste caso, além do cenário, sugere que Julie, que se veste de forma diametralmente oposta às demais mulheres, está em um ambiente lascivo. Uma zona de entretenimento ligada ao sexo, uma parte *underground* da capital francesa.

Figura 19 – Julie andando na rua



19a

19b

Fonte: imagem capturada do filme

Julie caminha e entra à esquerda, como fora orientada por Lucille. Essa entrada está marcada com uma iluminação vermelha. A personagem de Binoche aperta o interfone e se identifica. Quem abre a porta é um homem sisudo, de terno, aparentando ser um segurança do local. Logo na entrada, o visual lascivo é construído de maneira bastante impactante (Figura 20).

Figura 20 – Julie entrando no cabaré



20a

20b

Fonte: imagens capturadas do filme

Kieslowski usa um recurso interessante de iluminação nesta passagem. Enquanto Julie vai entrando por um corredor vermelho, à esquerda do quadro é possível ver uma projeção de prática de sexo (Figura 21a). A projeção acaba por iluminar o rosto de Julie quando ela passa pela luz projetada (Figura 21b). Agora no rosto dela há um clarão branco, que em realidade é uma cena de sexo. É sutil, mas ajuda a contar onde Julie está entrando. Na sequência da cena, Julie olha para uma porta aberta, a câmera corrige em panorâmica para a direita, onde é possível ver um show erótico entre duas mulheres e uma plateia masculina (Figura 21c).

Aqui é importante chamar a atenção para uma questão de iluminação. Até então, no rosto de Julie, não há qualquer indicação de luz vermelha. Sempre há uma luz pontual branca sobre o rosto dela, como que demonstrando que a protagonista não pertence àquele mundo. A iluminação seguirá desta forma por toda essa sequência. O segurança interrompe a visão de Julie que, desconcertada, assistia à cena e a manda subir as escadas para encontrar Lucille (Figura 21d).

Figura 21 – Julie dentro do cabaré



21a



21b



21c



21d

Fonte: imagens capturadas do filme

No andar superior, Julie caminha pelo camarim, passando por suas araras repletas de figurinos. Vê-se um homem seminudo se maquiar em frente a um espelho com luzes de camarim, Julie passa por ele buscando encontrar Lucille. No teto, vê-se que a pintura vermelha está descascando (Figura 22). As paredes também são vermelhas e têm quadros com gravuras de antigos teatros, cabarés e shows que remetem à *Belle Époque*<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> De acordo com Silva (2013), a *Belle Époque* foi um famoso período cultural francês, entre 1871 até 1914, responsável pela disseminação da vida boêmia na Europa e no mundo. Ainda, segundo a autora “com a expansão das ideias difundidas pela *Belle Époque*, Paris tornou-se uma referência ainda maior da vida noturna francesa. O bairro de Montmartre abrigava os cafês concertos ou popularmente conhecidos como cabarés” (SILVA, 2013, p.16).

Figura 22 – Julie caminhando pelo camarim



Fonte: imagens capturadas do filme

Julie encontra Lucille também de frente para um espelho de camarim, com o semblante triste e choroso, bebendo algo em um copo. Julie coloca a mão em seu ombro num sinal de afeto sem dizer nada (Figura 23a), ao passo que Lucille lhe vê pelo espelho e leva a sua mão ao encontro da de Julie (Figura 23b), num sinal de retribuição e reconhecimento do afeto. Lucille, um pouco embaraçada com a chegada da personagem principal em seu ambiente de trabalho, sorri de maneira tímida, constrangida, e diz “Você veio”.

Figura 23 – Julie encostando no ombro de Lucille



23a



23b

Fonte: imagens capturadas do filme

A cena segue com o mesmo enquadramento, no qual não se vê o rosto de Julie, uma vez que o plano enquadra na altura de Lucille, que está sentada. Através do reflexo é possível saber que a protagonista se encontra atrás de Lucille, ainda com a mão em seu ombro. A vizinha de Julie diz “Me desculpe, me desculpe”. Julie não profere qualquer palavra durante a fala de Lucille, somente afaga seu ombro para depois se sentar atrás de Lucille, que então vira a cadeira. Neste momento, as duas personagens ficam frente a frente, ao mesmo nível. Lucille pergunta se Julie está brava, ao que esta balança a cabeça negativamente e responde com um discreto “Não”.

A luz no rosto de Julie segue branca e pontual, justificada pela luz que vem do espelho do camarim a sua frente. Já o rosto de Lucille está completamente impregnado pelo tom vermelho. Essa marcação de iluminação é interessante por sugerir que as personagens são oriundas de universos distintos e que Julie, ao contrário de Lucille, está fora de seu ambiente (Figura 24).

Figura 24 – Luzes nos rostos de Julie e Lucille



Fonte: imagens capturadas do filme

Ao fundo vemos o restante do cenário do cabaré: paredes vermelhas com pontos azuis das telas de TV e spots de luz da cenografia dos shows. A conversa entre as duas mulheres mal começa e já se vê – através do reflexo do vidro do mezanino – o homem seminu que aparecera anteriormente, se aproximando. Ele agora aborda Lucille, seu par no próximo show que deverá ocorrer em instantes, para lhe pedir que ela o “esquente” antes do início.

Figura 25 – Lucille e homem



25a



25b

Fonte: imagens capturadas do filme

O enquadramento está ao nível das faces das duas mulheres e, pelo fato de o homem estar em pé, a leitura da imagem coloca seu membro próximo ao rosto de Lucille. Ela se mostra incomodada, mas de forma rápida, de maneira a normalizar a peculiar situação, alisa o membro do colega enquanto conta à Julie o motivo pelo qual a havia chamado às pressas (Figura 25):

ela encontrara seu pai em meio à plateia masculina. O homem seminu agradece Lucille pela ajuda e sai de quadro. A personagem continua contando como seu pai, mesmo com uma aparência triste, seguia olhando o corpo das meninas. Julie apenas acena sutilmente com cabeça, mas segue sem proferir nenhuma palavra. Lucille então diz que ficou bastante nervosa com a situação e não sabia o que fazer, nem com quem conversar e que, por esse motivo, ligou pedindo à Julie que viesse em seu encontro.

Aqui há um jogo com o movimento de câmera, que ora enquadra a chorosa Lucille, ora enquadra – em movimento panorâmico – a atenta Julie. Essa panorâmica, enquanto se move, não enquadra as personagens, mas sim o que há ao fundo: o desfocado cabaré. É possível vislumbrar que seguem acontecendo os shows de sexo, e que a plateia segue acomodada (Figura 26). Ou seja, a vida normal do estabelecimento segue se desenrolando, insensível ao drama de Lucille. A única que de fato se importa é Julie, que a ouve atentamente.

Figura 26 – Movimento da câmera entre Lucille e Julie



26a



26b



26c



26d

Fonte: imagens capturadas do filme

Aqui nota-se que a iluminação faz uma mescla entre as cores que marcam cada uma das personagens: o vermelho de Lucille e o azul de Julie estão fortemente marcados ao fundo, e se mesclam gerando uma terceira cor lilás. A iluminação sugere uma certa simbiose dos universos das duas mulheres. A protagonista demonstra estar se esforçando para compreender Lucille,

enquanto esta se ampara no ombro da amiga, afirmando, por meio dos efeitos da cor, o vínculo que está sendo criado entre as vizinhas.

A cena segue com Lucille revelando que seu pai já havia ido embora, provavelmente para conseguir chegar a tempo de pegar o último trem para a cidade onde mora. Neste momento, pela primeira vez, Julie fala, projetando seu corpo para frente, para então perguntar: “Lucille, por que você faz isso?”. Lucille, então, responde: “Porque eu gosto. Eu acho que todo mundo gosta.” Elas se olham em silêncio. São duas pessoas distintas, com suas próprias crenças. Lucille sorri e agradece por Julie ter salvo sua vida. É uma frase forte, mas que se explica quando se compreende que Julie foi a única que realmente se importou com a situação. A protagonista responde não ter feito nada demais. Lucille diz que Julie fez, sim, já que ela “veio”. Novamente, é demonstrado o fato de que Julie ter ido ao encontro de Lucille teve significado crucial para ela. Palmas invadem a cena quando o show que acontecia chega ao fim.

Lucille olha em direção ao palco e seu olhar desliza para algum ângulo não visto pelo espectador. Em seguida, ela fala de maneira a insinuar uma fantasia “Julie, não é você ali?” (Figura 27a). Julie, então, olha para o mesmo ponto que a vizinha, assustada e incrédula, e responde: “Sim, sou eu” (Figura 27b).

Figura 27 – Julie descobrindo estar aparecendo na TV



27a

27b

Fonte: imagens capturadas do filme

Essa geração de suspense quase fantástico gera uma expectativa no público. O que elas estão vendo? Como Julie estaria fisicamente em outro local? E, caso estivesse, seria uma alucinação coletiva com Lucille? A montagem, juntamente à encenação, cria essa sensação de estranheza no espectador, que é quebrada e justificada em seguida: Julie está aparecendo em uma das televisões ligadas (Figura 28a). Ela levanta e olha fixamente para a TV (Figura 28b). Olivier está concedendo uma entrevista a um programa (Figura 28c), no qual declara que vai continuar a escrever o concerto. Ele mostra os manuscritos, fotos de Julie, de seu marido, de sua filha e de uma outra mulher, que estranhamente aparece em intimidade com o falecido

esposo da protagonista (Figuras 28d e 28e). Julie olha incrédula, respira profundamente, mal piscando os olhos (Figura 28f).

Figura 28 – Julie assiste entrevista de Olivier na TV



28a



28b



28c



28d



28e



28f

Fonte: imagens capturadas do filme

A passagem da televisão acaba por ser um grande motor para a narrativa. E também para que Julie saia de sua situação de apatia. Logo após ver a entrevista, Julie decide se encontrar com Olivier. Decide também, ao ter confirmação da existência da amante de seu marido, conhecê-la, além de voltar a compor o concerto. É um evento transformador para a personagem, ocasionado justamente pelo envolvimento que esta começa a ter com Lucille. Julie estava em sua casa, dormindo, e até este instante da projeção nunca fora vista assistindo televisão em sua residência. O acaso de ela estar próxima a um aparelho de TV e ver a entrevista de Olivier foi gerado pela situação com Lucille, gradualmente construída pelo roteiro desde que a protagonista se mudara para o apartamento novo.

Esse sentido de oposição entre os mundos, marcado pelo cenário e pela iluminação, e também pela aproximação afetiva por parte das personagens – acentuada pelos nuances da atuação de Juliette Binoche –, cria um importante ponto de virada no filme. A partir desse momento, Julie começa seu movimento de enfrentamento das questões pessoais que antes mantinha afastadas. Essa guinada é possível devido ao fato de a personagem sair do conforto de seu universo azul e se deslocar rumo ao encontro de Lucille, chegando ao perturbador e imersivo vermelho do cabaré. Tal ação gera uma ruptura visual e emocional da apatia até então trabalhada na projeção. Simbolicamente, a ligação de Lucille se converge em uma chama de vida para Julie.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo realizar uma leitura do filme *Trois couleurs: Bleu*, parte que abre a trilogia das cores do diretor polonês Krzysztof Kieślowski, a fim de identificar elementos de sua forma fílmica, bem como aspectos da sua *mise-en-scène* em cinco sequências escolhidas.

De início foram estabelecidas as motivações deste trabalho, além de explanadas as razões pela escolha da obra a ser analisada. Associadas a isso, também foram explicadas e definidas as escolhas metodológicas a serem utilizadas e respeitadas para o estudo do tema.

No segundo capítulo, buscou-se falar sobre o diretor, sintetizando sua biografia e filmografia, com o intuito de melhor contextualizar o filme a ser analisado, compreendendo, deste modo, a visão da obra de Kieślowski. Para isto, foi utilizada uma revisão bibliográfica sobre o diretor, atendo-se às obras produzidas pelos pesquisadores Triana (2013) e Ribeiro (2018), que se mostraram fundamentais para assimilar de maneira satisfatória a trajetória do cineasta, além de contribuírem para um melhor entendimento de seu cinema – tão poético e tão simbólico – e sua predileção por investigar os seres humanos e sua alma por meio da execução de suas películas.

O terceiro capítulo tratou de entender, por meio do levantamento dos conceitos da forma fílmica elaborados por David Bordwell e Kristin Thompson (2013), como *Trois Couleurs: Bleu* desenvolve sua história de maneira a conseguir gerar uma ideia de início, meio e fim coesos, de forma a manter, ao longo da projeção, uma certa unidade, além de captar o interesse e a atenção dos espectadores quanto aos acontecimentos da película. Os princípios da forma fílmica expostos pelos autores e utilizados como norte neste trabalho foram: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade. Ainda neste mesmo capítulo, paralelamente ao embasamento dos conceitos teóricos, analisou-se, na esfera de cada um destes, as passagens que melhor poderiam ilustrá-los.

Evidentemente, o presente estudo não teve por ambição analisar todos os elementos do filme, primeiramente porque isso não seria viável, dada a grande extensão que o trabalho adquiriria; e, em segundo lugar porque é impraticável chegar a totalidade de análises de um filme (Vanoye, 1994; Aumont & Marie, 2004). Desta forma, este trabalho se dedicou a analisar alguns dos elementos observados como principais no âmbito da obra cinematográfica, dentro de noções específicas dos cinco princípios da forma fílmica. No entanto, é correto afirmar que estes podem se enquadrar em mais de um princípio, dado que se inter-relacionam para compor a forma fílmica (Bordwell & Thompson, 2013).

Tais afirmações podem ser exemplificadas na análise do personagem flautista, realizada sob a ótica do princípio da função, ainda que coexistam nele elementos de repetição, visto que este reaparece no filme em vários momentos; bem como elementos de diferença e variação, dado que sua repetição nunca é igual. O mesmo ocorreu com o uso do recurso dos *fade outs*, em que aspectos de repetição/semelhança se relacionam com os de diferença/variação, sendo esse recurso importante para a construção da narrativa e o entendimento do espectador sobre os processos internos de Julie. Foi após a análise segmentada de cada uma das cenas selecionadas, que os princípios trabalhados pelos autores encontraram significativa relevância nas sequências analisadas, clarificando, deste modo, funções importantes espalhadas no âmbito da estrutura da obra cinematográfica, lhe conferindo uma considerável robustez técnica aliada a uma coerência estilística.

No quarto capítulo deste estudo, o principal intento é conferir a necessária solidez teórica para a continuidade da análise fílmica da película escolhida. Para tal, escolheu-se trabalhar e elucidar os conceitos formulados por David Bordwell e Kristin Thompson (2013), a fim de torná-los ferramentas para uma análise posterior de *Trois Couleurs: Bleu*. Dessa forma, são listados e explanados três (de uma totalidade de quatro) dos principais aspectos da *mise-en-scène* definidos pelos autores.

Assim sendo, foram pormenorizados os conceitos e funções de cenário, iluminação e encenação no âmbito da *mise-en-scène*. Afora isso, também se analisou a importância de cada um destes elementos no contexto da direção de uma película e como estes são assimilados pelos espectadores. Já na segunda parte do referido capítulo, entra-se efetivamente na análise das cenas que apresentavam maior relevância tanto no que tange à trama, quanto no que se refere ao uso dos conceitos apresentados e explanados. A partir disso, foi possível identificar, dentro da estrutura fragmentada e descolada de seu todo estrutural, para melhor aplicá-las, as inúmeras escolhas cuidadosas de Kieślowski em seu trabalho na película. O diretor trabalha de forma constante estes elementos ao longo da projeção, para que sua mensagem consiga ser transmitida ao espectador, sem que o mesmo perca o interesse ou perceba com facilidade estes artificios na tela.

Kieślowski desenvolve sensações em seu filme, que vão muito além da camada superficial do que é proferido por suas personagens. Tanto que carrega de simbolismos a cor azul, conferindo a ela um caráter que pode ser associado ao estado emocional da personagem interpretada por Juliette Binoche. Sua escolha pela encenação realista, que se aproxima da vida comum de uma significativa parcela dos espectadores, acaba por aproximar e envolver o público com os aspectos extremamente humanos dessa história, possibilitando com que a obra

cinematográfica transborde questões sobre a vida humana, bem como sobre as idiossincrasias desta.

A análise de *Trois Couleurs: Bleu*, possibilitou estabelecer relações com conceitos cinematográficos e com o modo de fazer cinema de Krzysztof Kieślowski, de maneira a perceber paralelos entre a teoria e a execução de uma obra cinematográfica. O diretor polonês logra, aliado a uma série de artifícios e técnicas, produzir uma obra com impacto dramático e unidade filmica.

Por meio deste estudo, explorou-se como Kieślowski constrói sua visão de mundo por meio do cinema, de sua linguagem. Ainda que sua forma filmica não seja talvez a mais objetiva, neste trabalho foi possível diagnosticar algumas predileções estilísticas do cineasta. O diretor teve, no referido filme, uma clara noção do fazer cinematográfico, conseguindo direcionar e desenvolver uma história audiovisual. Dramas humanos, encenações realistas, um desenvolvimento que abre espaço para questionamentos sem respostas, o controle sobre a iluminação no auxílio da narrativa, um processo gradual de transformação interna da personagem Julie e uma estrutura que conta com pontuais – ainda que marcantes – cenários.

Pode-se depreender, no que concerne ao conceito do princípio de unidade e na relação dos elementos presentes em sua forma geral, que *Trois Couleurs: Bleu* é um filme que possui unidade. De forma geral, os elementos apresentados ao público se relacionam entre si, possuem funções específicas, as semelhanças e diferenças são observáveis, existe uma progressão lógica de desenvolvimento e a narrativa possui poucos elementos incoerentes ou sem resposta. Dessa forma, considera-se que a estrutura da trama gera no espectador uma experiência de completude e realização – sensações que a mente humana objetiva e necessita (Bordwell & Thompson, 2013).

Por fim, concluiu-se que os elementos disseminados ao longo da projeção trazem um bom nível de compreensão do que é de fato essencial: o drama nuclear e a evolução da história. Ainda que seu desfecho não brinde o espectador com uma conclusão explícita, visto que não é revelado se a protagonista consegue ou não realizar o que se propôs, as questões mais latentes são resolvidas, visto que a mesma logra por retomar sua vida, proporcionando um fechamento às questões que são o cerne da película.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise de um Filme**. 3ª ed. Lisboa: Edições & Grafia, 2004.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Espanha: Ediciones Paidós, 1995
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- MENEZES, Matheus Rivé Boia. **Trois Couleurs. Rouge, o significado e o processo de comunicação da cor vermelha na fotografia do filme que encerra a trilogia das cores**. Santa Maria: Centro Universitária Franciscano – RS, 2010. Disponível em: <<https://lapecjor.files.wordpress.com/2011/04/matheus-rivc3a9-boia-menezes.pdf>> Acesso em: 22/11/2018.
- MONTORO, Tânia Siqueira; MICHAEL, Peixoto. **O Direito Enquanto Artista - uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade**. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares. em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UfBa, Salvador: BH, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19375.pdf>> Acesso em: 25/11/2018
- RIBEIRO, Fernanda Baptista. **Jogos Políticos, Lágrimas Reais: Um Exame Do Cinema Polonês E Do Documentário De Krzysztof Kieslowski**. Trabalho de Conclusão de Curso. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora - MG, 2018. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/cinema/curso/tcc/tcc/2018-2/>> Acesso em: 20/11/2018.
- SILVA, Tábata da Cruz. **A arte Expressa Em Vermelho – A Caricatura, a Belle Époque e seu mais famoso Café Concerto: a noite de Toulouse**. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Fundação Biblioteca Nacional, 2013. Disponível em: <[https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2013//tabata\\_da\\_cruz\\_silva\\_trab\\_revisado\\_0.pdf](https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2013//tabata_da_cruz_silva_trab_revisado_0.pdf)> Acesso em: 29/11/2018
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 7ª ed. Campinas: editora Papyrus, 2003.
- TRIANA, Bruna. **Ensaio Sobre As Cores: Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieslowski**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São de Paulo – SP, 2013. Disponível em: <[https://www.academia.edu/14749884/Ensaio\\_sobre\\_as\\_cores\\_%C3%A9tica\\_mimesis\\_e\\_experi%C3%Aancia\\_na\\_trilogia\\_de\\_Krzysztof\\_Kieslowski](https://www.academia.edu/14749884/Ensaio_sobre_as_cores_%C3%A9tica_mimesis_e_experi%C3%Aancia_na_trilogia_de_Krzysztof_Kieslowski)> Acesso em: 19/11/2018.