UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

ENSAIO SOBRE AS CORES

ÉTICA, MIMESIS E EXPERIÊNCIA NA TRILOGIA DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

BRUNA NUNES DA COSTA TRIANA

ENSAIO SOBRE AS CORES
ÉTICA, MIMESIS E EXPERIÊNCIA NA TRILOGIA DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Rose Satiko Gitirana Hikiji.

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Triana, Bruna Nunes da Costa.

Ensaio sobre as cores: ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski. / Bruna Nunes da Costa Triana; orientadora Rose Satiko Gitirana Hikiji. – São Paulo, 2013.

169 f.; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Antropologia do Cinema. 2. Krzysztof Kieślowski. 3. Experiência. 4. Análise fílmica. Título. II. Hikiji, Rose Satiko Gitirana.

TRIANA, Bruna N. C. *Ensaio sobre as cores: ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Data de exame da dissertação

04/12/2013

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Rose Satiko Gitirana Hikiji

Instituição: FFLCH/USP

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Instituição: FFLCH/USP

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

Instituição: ECA/USP

À memória de Adélia Triana Theodoro.

Agradecimentos

Travessia. Talvez essa seja a palavra mais propícia para abarcar a experiência de dissertar. Tempo de memória, trabalho, angústia e regozijo. Atravessar o mestrado foi isso e muito mais. Neste momento de lembrar e retribuir a todos os envolvidos que, direta e indiretamente, estão neste projeto, só posso dizer que palpita o coração ao chegar aqui e, enfim, agradecer aos que, de perto e de longe, estiveram comigo nessa travessia.

Sendo assim, principio agradecendo à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou e, portanto, possibilitou a realização deste trabalho.

À minha orientadora Rose Satiko Gitirana Hikiji, grande responsável e incentivadora deste trabalho. Como orientadora, no sentido acadêmico e afetivo do termo, tenho certeza que você é a melhor que eu poderia ter tido. É difícil agradecer por tudo: confiança, disposição, leituras, paciência, críticas, generosidade, disponibilidade e apoio. Em muito mais do que eu mesma possa expressar, você está presente nas linhas e entrelinhas desta dissertação. Obrigada pela confiança, por aceitar orientar a pesquisa, mesmo ainda sem me conhecer; por acreditar e ajudar na tessitura destes ensaios; obrigada pela disponibilidade em conversar e discutir as diversas versões que lhe mandei; enfim, agradeço o carinho e o comprometimento.

Agradeço aos professores da minha banca de qualificação, Renato Sztutman e Cristian Borges (ECA), pelas leituras atentas e cuidadosas, pelas críticas e sugestões que foram essenciais para a dissertação que agora apresento. Gostaria de agradecer, também, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da USP, que me recebeu e me formou mestre, inclusive aos seus funcionários, sempre dedicados e dispostos a ajudar: Soraya, Ivanete e Rose. Agradeço aos professores que atuaram nesta formação: Sylvia Caiuby Novaes, Renato Sztutman, Paula Montero, Henri Arraes Gervaiseau (ECA) e Florencia Ferrari. Obrigada especialmente ao professor John Cowart Dawsey, o qual tive a oportunidade de acompanhar no estágio docente, na disciplina “Antropologia da Performance”, em 2012, e que me fez enxergar a diversidade de mundos que podem existir dentro de um texto.

Ainda em relação à minha formação, gostaria de lembrar e agradecer à professora Martha Ramírez-Gálvez (UEL), primeira incentivadora e orientadora do projeto “Antropologia do cinema”, semente desta pesquisa de mestrado. Agradeço também a todos os amigos do extinto grupo de pesquisa “Corpos e tecno/máquinas”; eu era um “peixe fora d’água”, com minha iniciação científica em cinema, mas nossas discussões sempre foram estimulantes e preciosas.

Agradeço à comissão editorial da revista *Cadernos de Campo* de 2011: Ane Talita, Marina Barbosa, Diana Mateus, Mayã Martins, Milena Estorniolo, Raphael Sabaini e Renato Martelli. Dividir esse aprendizado e um ano inteiro com vocês foi incrível. Agradeço também aos membros do Grupo de Antropologia Visual e do Projeto Temático “A experiência do filme na Antropologia”, pelas reuniões e discussões em grupo que somaram, em muito, à pesquisa. Aos funcionários queridos do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA): Mariana, Leonardo, Ricardo e Paula, obrigada por estarem sempre aí para ajudar e conversar.

Como entusiasta da amizade em termos teóricos, nada mais coerente que agradecer, aqui, a todos os amigos que fiz e desfiz na vida e, em especial, nessa travessia. Quem denomino como “amigos” são pessoas que, em alguma medida, desequilibram meu ego, que despertam um sentimento inquietante e intenso, que deslocam meu olhar e meu mundo e que, assim, multiplicam minha existência. Ouso nomear alguns, correndo o risco de esquecer outros – mas, nomeados ou não, agradeço-os de todo o coração.

Começo pelos lindos companheiros que fiz no PPGAS, sobretudo à turma que entrou comigo, em 2011: Tatiane Klein, Weslei Estradiote, Patrícia Ferreira (e Pedro), Mayã Martins, Paulo Menotti. A Natália Lago, pela animação, sorrisos e conversas boas; à Bianca Chizzolini, pelos fios e agulhas de fofices e carinhos compartilhados; ao Eduardo Garcia, companheiro desde a primeira angústia até o alívio e alegrias finais; a Ane Talita, pelo amor e afeto partilhado e sempre presente. Vocês estão no meu coração. Aos amigos antropólogos feitos nos bares da vida: Marina Barbosa, amiga serena, de cachaças, músicas, conversas e carinhos; Denise Pimenta, pelo afeto todo dia desprendido, pelas delicadezas, pelo amor; Camila Mainardi, pelos sábados, pelos domingos, por todos os dias, simplesmente; e Diana Mateus, companheira, desde o primeiro olhar, no amor ao cinema e à vida.

Muitos outros amigos se achegaram durante essa travessia, arrisco a nomear mais alguns, que de mais que especiais merecem palavrinhas só para eles: Andrea Roca, que chegou e ocupou casa e coração, de uma só vez, e que me faz contorcer de saudade – sem você, São Paulo e este apartamento não têm mais tanto amor; Rafael Schin, querido amigo tricolor, de conversas, trocas e torcida; Rafael Souza, pelo carinho e companhia em qualquer situação. Ainda às diversas pessoas lindas que apareceram ora ou outra: Leonardo Bertolossi, Magda Ribeiro, Michele Escoura, Rodrigo Lobo, Raphael Sabaini, Ana Letícia, Enrico Spaggiari. Às pessoas que conheci aleatoriamente pelas ruas e esquinas da vida: Gabriela Mainardi, Thiago Matiolli, Diego Deckman, Maria Carolina Schili, Fernando Martins, Helena Carvalho, e

tantos outros. Aos mais antigos, mas nem por isso menos importantes: Lucas Benício, amor de sempre e de toda a vida; Luciana Filgueiras, meu amor, minha flor, minha menina; Carolzinha Lima, amiga linda, doce e irmã de coração.

Ao Lucas, um certo alguém na minha vida. São alguns anos – é difícil contar segundo o calendário linear – de companheirismo, amor e aventuras. Você é parte responsável e presença indelével em tudo o que está escrito aqui – e digo isso pensando em mais que vírgulas, conectivos e pontos finais. Obrigada por me aguentar durante esse tanto de tempo que estamos juntos, por acreditar em mim; a você devo muito, inclusive estar aqui. É com você com quem mais compartilhei os percalços e alegrias dessa travessia; foi você quem aturou as crises de desespero, de desânimo e de descrença; e foi você quem sempre apoiou este projeto, acreditou no meu potencial e caminhou ao meu lado até aqui. Poucas sempre serão as linhas dedicadas a você, pois nem tudo o que te devo é possível descrever com palavras. Nesse meu mundo bagunçado, você tem a melhor parte de mim.

Por fim, à minha família, por tornarem o meu mundo mais colorido, quente e amável. À minha avó Auta, às minhas madrinhas Maria e Vera Lúcia, e a toda família – que é grande demais para nomear um a um –, grandes incentivadores dessa travessia, sempre preocupados comigo. Meu agradecimento mais especial vai ao trio que me viu nascer e me criou. Vocês são os grandes responsáveis por eu estar aqui; obrigada por passarem da desconfiança, quando fui fazer Ciências Sociais, à força e estímulo à minha trajetória de estudos e pesquisas. Para mim, é importante estar aqui e poder compartilhar isso com vocês. À minha irmã Francine, das brigas infantis ao convívio semi-semanal, o amor sempre esteve presente entre nós. Você traz, a cada visita, um pouco de casa para mim, e leva, também, um pouco de mim quando vai. À minha mãe, Angélica, que me liga todos os dias, mesmo estando já há alguns anos fora de casa, e que me acolhe e afaga nos momentos difíceis desde sempre nessa vida. Mãe, você é meu exemplo e alicerce, obrigada por incentivar, querer saber e cobrar o andamento deste trabalho. Ao meu pai, Valdemir, meu porto seguro, que sempre lembra que tenho para onde voltar, a qualquer hora, a qualquer momento. Pai, você é alento e afeto no meu dia a dia, é quem me faz seguir em frente. Não tenho palavras pra agradecer tanto amor e carinho. Obrigada, enfim, por compreenderem minha ausência prolongada, por compartilharem meus sonhos e expectativas e respeitarem minhas escolhas. Muito devo a vocês e esta dissertação lhes é dedicada.

Entre muitas outras coisas, tu eras para mim uma janela através da qual podia ver as ruas. Sozinho não o podia fazer.

Kafka

RESUMO

TRIANA, Bruna N. C. *Ensaio sobre as cores: ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski*. 169p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Esta dissertação tem como foco central uma reflexão sobre a interface entre cinema e antropologia. A partir disso, o objeto da nossa reflexão é a obra fílmica *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), produzida entre 1992 e 1994, na França, Polônia e Suíça. Esses filmes têm como contexto histórico-político de produção e filmagem a comemoração do bicentenário da Revolução Francesa, a assinatura do tratado que instituiu a União Europeia e a derrocada do leste comunista. No entanto, esses fatos e questões apenas tangenciam os longas-metragens, que se preocupam mais em seguir seus protagonistas, seus dramas e suas dúvidas. A partir da metodologia da análise fílmica e da descrição detalhada dos longas-metragens, queremos articular a obra com determinadas discussões antropológicas, como a questão da experiência, da mimesis e da narração em relação ao cinema, bem como com questões éticas, políticas e históricas que perpassam os filmes e, portanto, nossa análise. Em um primeiro momento, buscamos refletir mais propriamente as dimensões temáticas da obra *Trilogia das Cores*, caracterizando o estilo do diretor e a invenção de uma Europa e de uma ética iluminista no mundo contemporâneo. Em um segundo momento, este trabalho concentra-se em investigar as associações possíveis entre o cinema e os conceitos benjaminianos de experiência, mimesis e narração. Nesse sentido, procuramos, em um nível mais abstrato da discussão teórico-metodológica, aprofundar as interpretações acerca dos filmes nas questões sensoriais e nas formas de envolver e trabalhar a linguagem fílmica com o intuito de provocar e transmitir uma experiência ao/no espectador. Assim, esta dissertação volta seu olhar, sobretudo, para os cruzamentos e as relações entre o pensamento cinematográfico e a análise antropológica, a fim de pensar a mediação do cinema, suas formas e potências, a partir das noções de mimesis e narração.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia do Cinema. Krzysztof Kieślowski. Experiência. Narração. Análise Fílmica.

ABSTRACT

TRIANA, Bruna N. C. *Essay on the colors: ethics, mimesis and experience on the Krzysztof Kieślowski's trilogy*. 169p. Dissertation (Master's Degree). Post-Graduation Program in Anthropology, Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation has as central focus a reflection about the interface between cinema and anthropology. From this, the object of our reflection is the filmic work *Three Colours*, by Polish director Krzysztof Kieślowski (1941-1996), produced between 1992 and 1994 in France, Poland and Switzerland. The historical and political context of the production and the filming of these films involve the bicentenary of the French Revolution, the signing of the treaty that established the European Union and the collapse of the communist east. However, these facts and issues only touch the films, which are more concerned about following their protagonists, their dramas and doubts. From the methodology of film analysis and a detailed description of the feature films, we intend to articulate the work with certain anthropological discussions, such as the question of experience, mimesis and narrative in relation to the cinema, as well as the ethical, political and historical questions that pervade the trilogy, and therefore our own analysis. At first, we search to reflect on the thematic dimensions of the work of *Three Colours*, provide a characterization of the style of the director and the invention of a Europe and of an "Enlightenment" ethic in the contemporary world. Secondly, we investigate the possible association between the films and the Walter Benjamin's concepts of experience, mimesis and narration. Thus, on a more abstract level of theoretical and methodological discussion, we seek to deepen the interpretations of the films on the sensory issues and ways to engage and deal with the film language in order to provoke and transmit an experience into the spectator. So, this dissertation focuses especially on the crossroads and the relationship between the cinematographic thought and anthropological analysis, in order to think about the mediation of cinema, its forms and powers, from the notions of mimesis and narration.

KEY-WORDS: Anthropology of the Cinema. Krzysztof Kieślowski. Experience. Narration. Filmic Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O MUNDO SEGUNDO O CINEMA, O CINEMA SEGUNDO KIEŚLOWSKI

↳ PRIMEIROS MOVIMENTOS, PRIMEIROS OLHARES	14
↳ O CINEMA SEGUNDO KIEŚLOWSKI	20
↳ O CAMINHO PELAS CORES	29

PARTE 1 – A INVENÇÃO DE UM OLHAR: ÉTICA, ALTERIDADE E A CONSTRUÇÃO DA EUROPA NA *TRILOGIA*

I. CARACTERIZANDO ESSE OLHAR.....	36
II. A INVENÇÃO DA EUROPA	51
III. A REINVENÇÃO DA ÉTICA	70

PARTE 2 – OS CAMINHOS DE KIEŚLOWSKI: CORES E SONS, MIMESIS E EXPERIÊNCIA

IV. UM CINEMA DE DETALHES: AS CORES, OS SONS, OS SENTIDOS.....	94
V. LIMIARES DO OLHAR: INTENSIDADE, MIMESIS E EXPERIÊNCIA	123

CONSIDERAÇÕES FINAIS – AS TRAMAS DO OLHAR

↳ FRAGMENTOS DE TEMPO	157
↳ TEXTURAS E TRAVESSIAS.....	159

BIBLIOGRAFIA

162

FILMOGRAFIA.....

168

INTRODUÇÃO

**O MUNDO SEGUNDO O CINEMA, O CINEMA SEGUNDO
KIEŚLOWSKI**

Murlakov: *Que diretores e filmes o influenciaram?*
Kieślowski: *Shakespeare, Kafka e Dostoiévski.*

L PRIMEIROS MOVIMENTOS, PRIMEIROS OLHARES

Ítalo Calvino (1993), em seu ensaio *Por que ler os clássicos*, pontua o que são e a importância de se ler os clássicos da literatura. O escritor italiano elenca diversos fatores determinantes que definem um clássico na história e defende a leitura desses livros essenciais do discurso humano. Ora, não há também no cinema clássicos imprescindíveis? Os fatores dos quais fala Calvino teriam que ser mediados e adaptados, é claro, mas é consenso entre críticos e cinéfilos a existência de filmes clássicos do cinema, tanto hollywoodiano quanto de arte. Nomes como Griffith, Eisenstein, Buñuel, De Sica, Welles, Ray, Godard, Resnais, Bergman, Ford, Hitchcock, Kurosawa, Fellini, entre muitos outros, são quase unânimes nos cânones do cinema mundial. Uma das definições que Calvino coloca é que clássicos nunca terminam o que tem a dizer; isto é, sua mensagem, sua forma, seu enredo e questões são perenes. Ora, mais de 20 anos depois, os filmes da *Trilogia das Cores*, de Kieślowski, ainda têm muito a dizer, como pretendemos demonstrar nas páginas que se seguem.

Começando a cinefilia nos idos de meus 20 anos, o caminho que me levou a ver Kieślowski pela primeira vez foi tortuoso. Tinha (e ainda tenho) uma lista de filmes aos quais *deveria* assistir, e Kieślowski não se encontrava entre os nomes daquela primeira lista. Apareciam os nomes de grandes diretores, consenso de crítica como sendo clássicos, e que citei logo acima; mas não esse diretor polonês. *Nouvelle Vague* foi minha primeira obsessão, depois o neorrealismo italiano, tudo que houvesse de Bergman, o cinema brasileiro era obrigatório, os clássicos de Hollywood, Hitchcock, Kubrick, tudo de Tarkovski, faroestes – e assim fui me criando no cinema. A lista crescia a cada dia, por mais que eu passasse as tardes dos meus dias de graduação vendo filmes. Numa noite, no bar, após a aula, conversando sobre cinema, certo alguém me perguntou se eu já havia visto a *Trilogia das Cores*, e ficou pasmo quando eu lhe disse que não. Pelo assombro estampado em seu rosto, já no dia seguinte mesmo, resolvi que tinha de ver essa tal *Trilogia*. E assim o fiz. Kieślowski me afetou de imediato, no sentido de Favret-Saada (2005). Comecei, então, minha saga pela Polônia, por seus filmes e diretores. Um novo mundo do cinema se abria para mim.

Se cinema e antropologia eram minhas paixões, como não uni-las na feitura do projeto e pesquisa que se tornaria meu TCC¹? Pesquisando sobre antropologia visual, encontrei

¹ Durante minha graduação, em 2009, pesquisei as imagens recorrentes do *Decálogo* (*Dekalog*, Polônia, 1988), de Kieślowski, procurando enxergar nelas releituras de um mesmo tema, qual seja: a metrópole. Em 2010, em meu projeto de iniciação científica (PROIC/UEL), analisei alguns filmes de Hollywood e a *Trilogia das Cores* sob a ótica da Escola de Frankfurt, tomando, sobretudo, as visões acerca da indústria cultural, de Adorno e Horkheimer (2006), e da arte, de Marcuse (1999). Já para a monografia, complementei esta pesquisa com as asserções de Shohat e Stam (2006), Canevacci (1990a; 1990b) e Jameson (1995) acerca da imagem eurocêntrica

trabalhos que vinham ao encontro de minha vontade de fazer pesquisa na área de “Antropologia do cinema”. Mas, como escolher, dentro do universo sem fim do cinema, alguns filmes para análise, sendo que eram tantos aqueles que me falavam e que falavam ao mundo sobre questões importantes, formal e tematicamente? Confesso que a escolha por Kieślowski como meu campo e objeto de estudos foi difícil.

Então, por que Kieślowski? Minha preocupação era olhar as vias de mão dupla pelas quais as áreas do cinema e da antropologia se cruzavam e se conectavam. Ou seja, não queria apenas usar os filmes para discutir temas caros à antropologia, mas discutir também a forma fílmica, seu estilo. Kieślowski, além de falar de temas que considero importantes (política, ética, alteridade), também trabalha com essas ideias de maneira cinematograficamente interessante. Os mundos criados pelo diretor polonês situam-se entre uma narração subjetiva e objetiva, e a linha entre essas duas formas é tênue e bastante desfocada. O que vemos nos filmes é uma problematização das grandes questões da existência humana ocidental e, com efeito, referências às situações históricas e políticas do contexto de filmagem, colocadas em imagens em uma narrativa fragmentada, aberta. Essa dissertação, busca, então, discutir com uma antropologia da experiência e do sensível ao analisar os filmes da *Trilogia das Cores* tanto em seus aspectos cinematográficos quanto suas dimensões temáticas.

Quando Walter Benjamin (1994b) afirmava, na primeira metade do século XX, que o universo do homem moderno tem muito menos magia do que o do homem primevo, uma das questões que moviam esse pensamento estava ancorada no fato de que perdemos muito de nossa capacidade de reconhecer a presença mimética para além da aparência – como ler nas estrelas, na borra do café ou nas entranhas de um animal, o futuro. O prejuízo dessa capacidade mimética relaciona-se com um aspecto importante da modernidade: o progresso da racionalidade instrumental. No entanto, ao atentar para o esfacelamento da narração, os perigos da racionalidade e as perdas na habilidade de reconhecer semelhanças não-sensíveis, o filósofo alemão buscava desvelar como o mito e a magia ainda atuavam no pensamento racional e na vida moderna. Dessas reflexões, podemos conjecturar que essa ambivalência está presente também no cinema: magia e técnica, mimesis e razão. Ora, a fotografia e o cinema provocaram uma mudança na imagem e, inclusive, uma mudança na experiência.

Benjamin preocupava-se com o declínio da arte de narrar e da experiência, porém, assim como o próprio filósofo entrevia potencialidades positivas nas novas formas de

e dos novos cinemas que mostravam alternativas ao cinema dominante. Dessa forma, refleti sobre alguns aspectos hegemônicos e ideologicamente conservadores da produção industrial de Hollywood, contrapondo essa produção aos filmes de Kieślowski que, em minha leitura, apresentavam preocupações ético-políticas ao construir nas imagens em movimento leituras do *outro* no mundo globalizado.

reprodução técnica, podemos enxergar no cinema uma capacidade de renovar e recriar essa arte da narrativa, de transmitir experiências por intermédio de histórias. Faz parte do espetáculo do cinema contar histórias; é com filmes que hoje as pessoas se abrem para ver e ouvir as narrativas de lugares longínquos, que invocam provérbios e morais. Conforme asseverou Jean-Claude Carrière (1995, p.16), durante sua trajetória, o cinema “forçou caminho no mundo das ideias, da imaginação, da memória e dos sonhos” dos espectadores, até que dominasse nossa percepção e nossa forma de ver o mundo, perseguindo-nos “mesmo quando fechamos os olhos”.

As imagens em movimento, desde sua origem, em fins do século XIX, causam excitação e espanto². Das primeiras imagens dos irmãos Lumière aos filmes em tecnologia 3D digital, mais de um século se passou. Ao percorrermos essa longa trajetória, iremos notar que o cinema acumulou aprimoramentos e invenções narrativas e tecnológicas, a ponto de se poder afirmar que a promessa de revolução se convencionalizou. Ou seja, as tecnologias de reprodução imagética são onipresentes em nossa vida; assistir a um filme é uma experiência cotidiana para a grande maioria das pessoas – seja na sala de cinema ou em casa. Contudo, o cinema ainda é um “tempo fora do tempo” ordinário; afinal, mesmo a cinefilia tendo sido afetada pelo surgimento do vídeo cassete e pelo DVD – e hoje, mais ainda, pelo computador e pela internet, que nos permitem ver filmes em quaisquer lugares –, assistir a um filme ocupa um espaço, um tempo, uma memória. As diferenças de luminosidade, sonoridade e projeção da tela são importantes, pois afetam a intensidade do olhar; mas, a necessidade de se contar e de se ver/ouvir histórias – para além das facilidades de filmagem e produção (no sentido de que, com as câmeras digitais e celulares e com a internet, qualquer pessoa pode filmar um curta ou situações cotidianas) –, continua a movimentar indústrias e pessoas.

Tendo em vista esse panorama, o mote deste trabalho, então, é refletir a interface entre cinema e antropologia, a partir da questão de que tipo de experiência o filme oferece, produz, provoca. Dela, derivam outras: que tipo de associações o filme permite? Qual o lugar do espectador? Qual experiência do olhar o filme produz? Como esse ou aquele filme consegue perturbar as convenções já consagradas pelo cinema? Que interpretações sobre determinado tema o filme provoca? É certo que o cinema cria e trabalha com diferentes ritmos,

² Não estamos nos referindo à anedota tão repetida dos espectadores que fugiram assustados da sala de projeção quando da exibição, em 1895, do filme *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, dos irmãos Lumière. Conforme observa Aumont (2004), essa história é perfeita, como lenda, para se começar a falar sobre a história do cinema; no entanto, desconsidera o olhar da época e as diversas tecnologias que “preparam o caminho” para a invenção do cinematógrafo. Tomar essa anedota a sério significa considerar a população ingênua, incapaz de decodificar as imagens em movimento que, embora inovadoras, encaixavam-se e respondia às necessidades de um olhar característico da época. Ao pensar o espanto e a excitação que a invenção do cinematógrafo causou, nos referimos à captura do movimento, ao encanto da imagem, às histórias e à narração que ensejou.

sensibilidades, temporalidades para falar e refletir em torno de diversos temas. Assim, gostaríamos de inquirir em que medida, a partir da construção narrativa de alguns filmes específicos, relampejam espaços de *alteração* que sinalizam problematizações do “viver” num mundo contemporâneo, e de que maneira o cinema carrega em si o potencial de comunicar, formar e educar tanto o olhar, como os sentidos, os corpos, as mentes. Tais questões revelam uma preocupação em pensar as narrativas cinematográficas como um lugar de transmissão de conhecimentos que provocam experiências – pensadas aqui nos termos benjaminianos de *Erfahrung*.

Nessa medida, é a partir da obra *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), que procuramos analisar alguns pontos importantes que tangenciam tanto a antropologia quanto o cinema: o dispositivo cinematográfico, a mimesis, a narração, pensando esses elementos em relação às temáticas dos três filmes, quais sejam: a construção da União Europeia, as relações éticas, a alteridade. Ou seja, este trabalho parte do esforço de pensar *com*, *através* e *além* dos longas-metragens, buscando ouvir os índices e exigências que eles sugerem e, assim, reconhecer e discutir as questões que deles implicam.

Percorrendo as trilhas deixadas por Benjamin em seus diversos escritos sobre mimesis, narração, reprodução técnica, modernidade, entre outros, notamos o interesse do filósofo pela nova dimensão que se abre com o cinema, a saber, o inconsciente ótico: a partir dele, são-nos agora revelados os gestos sutis, as singularidades e as miudezas do meio que nos envolve. Morin (1983) pontua, aliás, que o cinema dispõe do *encanto da imagem*, isto é, ele renova ou exalta a visão de coisas banais, buscando falar ao homem e, sobretudo, sobre o homem (Hikiji, 2012). Consideramos que o filme é uma experiência capaz de invocar sentidos e construções sociais, pois desenvolve uma questão acerca do mundo, um ponto de vista determinado de como estar e se relacionar com os outros, desvenda e reflete os sentidos, memórias e experiências pessoais de cada um; isto porque, como observou Jameson (1995, p.1), os “filmes são uma experiência física e, como tal, são lembrados e armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional”. O cinema é, portanto, um vício que deixa marcas no corpo, uma atividade profundamente assinalada em nosso cotidiano.

Isso, prontamente, leva-nos de volta ao conceito de mimesis. Em nossa perspectiva, tal conceito desvela outras maneiras de ser e conviver, envolvendo ainda os aspectos sensíveis e corporais da vida cotidiana e permitindo, dessa forma, vislumbrar outras temporalidades e espacialidades. No cinema estamos sujeitos a essa interferência a todo instante, isto é, sentimos corporalmente a dupla distância que nos envolve ao assistir a um filme: “talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a

uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assimétrico do próximo [...] e do longínquo” (Didi-Huberman, 1998, p.161).

Ao enveredar pelo terreno mimético, de modo a reconhecer, como o fez perspicazmente Michael Taussig (1993a), que o cinema é uma “máquina mimética”, ou seja, o narrador moderno capaz de nos provocar e transmitir conhecimentos que afetam sensivelmente o espectador, buscamos, ainda, trilhar os caminhos de como esse impacto e essa impressão sensorial são trabalhados nos filmes de Krzysztof Kieślowski. Nessa medida, a sensibilização mimética e a problematização dos sentidos de um cinema em particular serão vias percorridas por este trabalho.

Cores, sons e sentidos estão imbricados na narrativa cinematográfica e, de maneira pujante, na *Trilogia*. O mundo é experimentado pelos sentidos, e também é por suportes sensoriais que o cinema registra suas significações. Todo filme mobiliza os sentidos para transmitir suas histórias (imagem, sons, traços gráficos) e, assim, problematiza também a apreensão do mundo por esses sentidos, tematicamente. A separação analítica entre forma e conteúdo da questão sensorial ajuda a refletir em torno do modo como o diretor busca soluções na linguagem cinematográfica para dar conta dos problemas da história. A partir da antropologia dos sentidos, na vertente de Walter Benjamin e David Howes, procuramos ressaltar a mobilização dos sentidos (semióticos e sensoriais) e analisá-los no interior dos filmes.

Podemos dizer de antemão que cada filme da *Trilogia das Cores* privilegia alguns sentidos na história das suas personagens principais, bem como suportes cinematográficos para dar conta da história contada e provocar sensorialmente o público. Além disso, os sentidos semióticos das narrativas formam uma rede complexa de significados que podem ser interpretados de diversas maneiras pelo espectador, dependendo de sua abertura, memórias e experiência. A construção visual e sonora dos filmes é, portanto, fundamental aqui, de modo que podemos arriscar interpretações antropológicas, partindo dos filmes e indo ao encontro de autores como Metz, Barthes, Howes, Lévi-Strauss e Benjamin.

Ora, ao analisar filmes estamos expostos à linguagem cinematográfica, a seus equívocos, a sua opacidade. Segundo nossa perspectiva, os longas-metragens da *Trilogia das Cores* constroem suas narrativas em um diálogo entre as convenções clássicas do cinema e a subversão dessas convenções. Dessa maneira, os equívocos são muitos, e a transparência e a opacidade estão em constante relação dialética. É importante ressaltar, por isso, que o que nos é dado a ver no cinema muitas vezes é mais uma significação do que propriamente um fato; e a significação do que vemos, portanto, se faz na montagem, nos detalhes.

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos [...] e mais por força das contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (Xavier, 2003, p.33).

Mais especificamente, então, preocupa-nos caracterizar o estilo e a combinação de imagens presentes na *Trilogia das Cores*, partindo dos filmes para, dessa maneira, construir comparações (entre os próprios filmes e com outros), demonstrar o efeito de certas escolhas técnicas e, enfim, analisar a implicação dessas escolhas na construção temática e na criação de significados dos filmes. As histórias da *Trilogia* parecem querer transformar nosso olhar para o que, pelo menos em um primeiro momento, já está sacralizado em nossa tradição ocidental. Tendo isso em consideração, podemos sugerir que a *Trilogia das Cores*, mesmo ao tratar do famoso, embora atualmente desprezado, lema da Revolução Francesa, parece deixar de lado esse lema universal e colocar em primeiro plano as trajetórias e os sentimentos particulares de suas personagens, deixando, paulatinamente, que elas e os acontecimentos cotidianos de suas vidas guiem a própria narrativa imagética.

O filme não é um reflexo da realidade social exterior, mas constrói reflexões sobre a sociedade e o meio que o cerca, na medida em que oferece uma visão, dentre várias, de alguns aspectos ou dimensões do mundo. Com os conceitos de invenção e convenção, Roy Wagner (2010) se propôs a repensar nosso entendimento de cultura, alteridade e antropologia. A noção de invenção se refere a um componente positivo e esperado da vida social: afirmar que algo é uma invenção significa dizer, metodologicamente, que seu caráter constitutivo e relacional envolve as maneiras como pensamos e construímos a antropologia, a cultura e o *outro*. Nessa medida, a convenção é um controle e um apoio para que a invenção faça sentido e seja compreensível. Isso, porque para serem comunicados os símbolos devem ser primeiro compartilhados, o que gera a necessidade de convencionalizar as invenções, metáforas, inovações, a fim de dar inteligibilidade ao mundo. Contudo, a convencionalização não engessa a invenção; ao contrário, ela a instiga e a estimula.

Com as formulações de Wagner podemos compreender, ao mesmo tempo, o cinema dentro de uma teoria antropológica abrangente, pensando o cinema como uma invenção de mundos, que estende, por analogias e metáforas, nossas compreensões e formas de ver, ser e estar no mundo; podemos, ainda, compreender as invenções de Kieślowski em relação à dificuldade do encontro com o *outro* na contemporaneidade, tendo em conta o lema universal da mais importante revolução burguesa do ocidente, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, e

pensar a atualidade desse ideal, a partir da recente unificação europeia, e de como tais ideais atravessam a trajetória das personagens de cada longa.

As elucubrações de Wagner sobre a cultura ocidental, uma vez que tratam sobre o peso que se foi dado às noções de progresso, racionalidade e ciência, podem nos auxiliar nas interpretações acerca das leituras sobre a Europa e a ética que pairam sobre os longas-metragens. Acreditamos que a proposta que transparece à obra de Kieślowski é interrogar os valores “universais”, sobretudo por intermédio dos acontecimentos que sucediam no momento de produção da obra – eventos que marcariam, inclusive, a história do continente europeu – e das interferências, ruídos e problemas que essa situação traz à vida das personagens.

Assim, as relações, cruzamentos e análises dos filmes têm o objetivo de detectar de que modo cada um torna sensível as diferentes maneiras de ocupar e errar pela terra do cinema e os novos modos de pensar os limites e as ambivalências do suposto código ético que guia as ações humanas, no ocidente. Buscamos, pois, entrever a maneira como Kieślowski constrói seu discurso, a partir de um diálogo claro entre clássico e moderno, a fim de perceber as formas de narrar e experienciar a alteridade.

↳ O CINEMA SEGUNDO KIEŚŁOWSKI

Kieślowski estudou na Escola de Cinema de Lodz, na Polônia, por onde também passaram cineastas poloneses de renome, como Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski, Roman Polanski e Krzysztof Zanussi. Krzysztof Kieślowski nasceu em 1941, em Varsóvia, na Polônia. Durante a infância e a adolescência mudou-se muito de cidade para acompanhar os diversos tratamentos do pai, tuberculoso. Assim, também mudou muito de ideia acerca de que profissão viria a ter. Inicialmente, fez a escola para bombeiros, mas desistiu. Depois, foi para uma de artes, onde estudou para ser ator e, então, com a ideia de tornar-se diretor de teatro (mesmo formando-se em cinema), tentou ser admitido na Escola de Cinema de Lodz. Só conseguiu na terceira tentativa. Formou-se em 1968, e tanto seu trabalho final como todos seus principais trabalhos até meados da década de 1970 foram no campo do documentário. Seu último filme dentro desse gênero foi *Station (Dworzec)*, 1981).

A partir de 1976, Kieślowski começa a produzir mais consistentemente longas-metragens de ficção. Seu primeiro filme que obteve reconhecimento de crítica foi *Amador (Amator)*, 1979), que ganhou o grande prêmio do Festival Internacional de Moscou e o lançou discretamente na cena cinematográfica internacional, ao que se seguiram os filmes *Sorte Cega (Blind Chance/Przypadek)*, 1981) e *Sem Fim (No end/Bez Konca)*, 1984). Essa parte de sua

cinematografia ficcional costuma ser chamada de fase polonesa, que se encerra com *O Decálogo* (*Dekalog*, 1988), obra esta que consolida a figura de Kieślowski como diretor de prestígio internacional. Com a queda do comunismo no leste europeu, o diretor polonês começa a fazer coproduções entre a Polônia e países do ocidente, especialmente a França. Trata-se da fase francesa de seu cinema, bem mais curta que a outra³. Esse período de produções possui os filmes mais conhecidos e reconhecidos do diretor no ocidente: *A dupla vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*/*Podwójne życie Weroniki*, 1991) e a *Trilogia das Cores* (*Trois Couleurs*/*Trzy Kolory*, 1992-1994).

Se considerarmos as fases de sua cinematografia, é possível perceber estilos presentes em muitos diretores do leste europeu e que, em alguma medida, marcaram as obras de Kieślowski. Essas características aparecem de maneira inconfundível com o uso subversivo das convenções estéticas clássicas, a ambiguidade e a vagueza, os movimentos lentos das câmeras e das personagens, as elipses, o corte seco, a forte presença da música, entre outras. Ademais, pensando nas diversas dificuldades encontradas pelos cineastas dos países do leste europeu, principalmente devido à censura do regime comunista, alguns outros traços são comuns em diretores advindos desses países, como a lentidão da narrativa, imagens ambíguas, uma aproximação com o neorrealismo, mas, paradoxalmente, o uso de alegorias para inserir o contexto social e político vivido. Como exemplo, podemos tomar o diretor Andrzej Wajda, diretor polonês de maior renome, que alcançou o sucesso internacional na década de 1950, com sua *Trilogia da Guerra* (*Geração* [1955], *Kanal* [1957] e *Cinzas e Diamantes* [1958]), buscando refletir sobre a geração que nasceu e viveu na Polônia ocupada pelo nazismo, além dos famosos *Terra Prometida* (1975) e *O Homem de Mármore* (1976), que enfrentam a situação política da Polônia comunista por meio de simbolismos e alegorias⁴.

O primeiro filme não documental de Kieślowski foi *Personel* (*idem*, 1975), feito para a televisão polonesa e que ganhou o prêmio do Mannheim Film Festival. Esse longa-metragem, juntamente com o seguinte, *A Cicatriz* (*The Scar*/*Blizna*, 1976), carregam ainda características de seu trabalho como documentarista, como o neorrealismo, o trabalho com atores não profissionais, a tentativa de retratar a vida cotidiana em meio a um sistema opressivo. Foi em *Amador* – vencedor do grande prêmio do 11º Moscow International Film Festival – e em *Blind Chance* que o diretor polonês começa a filmar o grande tema de sua

³ A fase polonesa, contando desde seus primeiros estudos de cinema, vai de 1966 a 1989.

⁴ Seus filmes são indicativos do estilo que estamos querendo caracterizar, aqui, como de um “cinema do leste”.

obra ficcional: a ética diante das escolhas que se colocam para o indivíduo⁵.

É desse período a participação de Kieślowski no movimento denominado “Cinema da Ansiedade Moral”, formado por outros diretores poloneses como Janusz Kijowski, Andrzej Wajda e Agnieszka Holland, movimento cujo objetivo era, fundamentalmente, retratar a realidade não representada pelos meios de comunicação oficiais do governo comunista. Esse movimento, perseguido pelas oficialidades governamentais, teve muitos de seus filmes submetidos à censura e forçados a reedição, sendo, inclusive, banidos – *Sorte Cega* só foi lançado na Polônia em 1987.

Com *Sem fim*, Kieślowski conhece seus dois grandes colaboradores e amigos, o roteirista Krzysztof Piesiewicz e o compositor Zbigniew Preisner. *Sem fim* é um filme que discute a situação política e ética da Polônia durante o período de estado de sítio. O diretor polonês conheceu seu amigo e corroteirista Piesiewicz enquanto pesquisava os julgamentos políticos no tribunal em Varsóvia – o roteirista era advogado de defesa. A partir desse filme, os dois passaram a escrever os roteiros de todos os filmes de Kieślowski conjuntamente, até a morte deste. Assim também ocorre com o compositor Preisner, que, desde *Sem fim* até a *Trilogia das Cores*, escreveu todas as trilhas sonoras da filmografia do diretor. As peças de Preisner são citadas em diversos filmes como sendo composições do fictício compositor holandês Van den Budenmayer – que aparece, ainda, na série *Decálogo*, em *A dupla vida de Veronique* e no primeiro e terceiro filmes da *Trilogia das Cores*.

As características estilísticas da ficção kieślowskiana aparecem de forma mais clara a partir de *Sorte Cega*, que é, pelo menos esteticamente, mais rico que as ficções anteriores de Kieślowski – sequências lentas, imagens marcantes de violência, composições cuidadosas, movimentos de câmera que borram a linha entre os pontos objetivo e subjetivo, a forte presença musical e uma ênfase na observação (como a cena em que a protagonista do filme, Witek, passeia por um banheiro, olhando objetos aleatórios enquanto o som fora de campo impulsiona a narrativa). E se a estrutura narrativa de *Sorte Cega* incentiva uma leitura metafísica, o enredo de *Sem fim* é impulsionado por tal leitura. O filme começa com um advogado recentemente falecido, Antek, narrando para a câmera o quanto ainda habita em sua antiga casa. Ao longo do filme, fica implícito que ele afeta o mundo vivo de pequenas formas, mas apenas o cachorro parece estar consciente de sua presença. Um de seus antigos clientes, Derek, está na prisão aguardando julgamento por questões políticas, e a orientação principal

⁵ Grande parte dos filmes ficcionais de Kieślowski estão disponíveis hoje em DVD no Brasil, distribuídos pela Silver Screen, tanto em coletâneas como separadamente. São encontrados à venda filmes como *Sem fim*, *Sorte Cega*, *A Cicatriz*, *Amador*, *Não Amarás*, *Não Matarás*, entre outros. Já *O Decálogo*, *A dupla vida de Veronique* e a *Trilogia das Cores* estão lançados em DVD no Brasil pela distribuidora Versatil Home Video.

da narrativa é a forma como vários personagens relacionam-se com seu caso. A viúva de Antek, Urszula, tenta superar sua dor e ajudar a esposa de Derek. O novo advogado dele, Labrador, é um defensor público pragmático e prestes a se aposentar, e que pede a Derek para deixar de lado suas convicções e ideais a fim de escapar de uma sentença pesada.

Aqui, percebemos que o tema político, a situação da Polônia na lei marcial, encontra um espaço em Kieślowski, e passará a ser uma constante em toda sua posterior filmografia: a ética, a moral, as leis. Derek se torna o ponto ético focal do filme, cuja situação instrui as escolhas que os outros personagens fazem. “Depois de 45 anos aqui”, diz Labrador, “ele me fez perguntar a mim mesmo: quem nós realmente defendemos? Contra quem? Contra o quê?”. A técnica de Kieślowski ainda está contida, mas os personagens são complexos e a manipulação dos atores é muito mais sensível. Diversas cenas no longa-metragem enfatizam Urszula em momentos de reflexão, captando-a em detalhes visuais – suas mãos se contorcendo, seus dedos distraídos – o que demonstra a vontade crescente de Kieślowski de captar o mundo interior das personagens.

Os filmes do *Decálogo* ficaram mundialmente conhecidos e foram aclamados pela crítica, sobretudo por sua estrutura dramática, pela construção dilacerante e, ao mesmo tempo, delicada, seus ressoantes dilemas éticos que retratam personagens que tentam viver no mundo moderno de acordo com (ou em busca de) ideais morais pressupostos. Embora bíblica no tema, a série somente implicitamente faz incursões em sentidos teológicos: o primeiro, a história de um pai, crente nas tecnologias e na racionalidade, devastado pela morte ilógica de seu filho. Em uma imagem impressionante, ele vai até uma igreja e derruba o altar, e a parafina das velas escorre pelo rosto de um ícone da Virgem Maria, como lágrimas. Um enigmático e doloroso início para uma série que confronta a dura realidade da vida diária em relação dialética com seus valores metafísicos – levando-se em conta que a Polônia é um país altamente católico. Na verdade, os dez médias-metragens irão abordar as escolhas que as personagens têm de fazer, escolhas sempre moralmente orientadas: ter ou não um filho que não é de seu marido; a relação de amor que beira ao incesto entre pai e filha; traição, morte, roubo. Kieślowski não buscou filmar especificamente cada mandamento, mas colocá-los em situações em que, muitas vezes, mais de um imperativo moral se aplica, e desvelar as dores, rejeições e desejos implícitos nas escolhas que as personagens fazem.

A unidade dessa série é bastante tênue: todos os personagens dos dez filmes moram em um conjunto de prédios residenciais em Varsóvia; além de um personagem misterioso que cruza as trajetórias das demais, como um observador discreto e onisciente – o único filme em que essa personagem não aparece é o décimo. Coescrito com Piesiewicz, os dez filmes, com

uma média de 50 minutos de duração cada, tiveram dez diferentes diretores de fotografia (elemento que Kieślowski utilizou também na *Trilogia*). Os episódios cinco e seis transformaram-se em longas-metragens: *Não Matarás* (*A short film about killing*) e *Não Amarás* (*A short film about love*), respectivamente. O primeiro, uma contundente declaração contra a pena de morte, é um filme duro, realizado com um filtro amarelo que, segundo o diretor, deixava o ambiente ainda mais cruel e frio. As cenas de morte são longas, detalhadas, especialmente a cena da morte imputada pelo estado. A passagem do média para o longa-metragem não acarretou mudanças significativas no roteiro, focando-se em dar ainda mais densidade às cenas de morte e ao discurso do advogado contra a pena capital. Já *A short film about love*, teve seu roteiro dilatado, para fornecer mais dados e complexidade à estrutura das personagens e da narrativa.

Com a Polônia atendo-se em fazer a transição para uma sociedade capitalista, Kieślowski, por sua crescente notoriedade internacional, começou uma série de cooperações internacionais – sua fase francesa –, com maiores orçamentos e distribuição mundial. Note-se que grande parte da obra *A dupla vida de Veronique* ocorre na França, e que a situação se inverte em *Blanc*, onde a maior parte do longa se passa na Polônia. A Europa buscava consolidar sua unificação enquanto bloco nessa época; sendo assim, as coproduções realizadas podem ser entendidas como tentativas para a integração. No entanto, Kieślowski busca espelhar integração, distorcendo-a, semeando dúvidas quanto a real igualdade e a integração entre oeste e leste: Weronika vê seu duplo em uma praça, na qual ocorria um protesto, ao mesmo tempo em que Veronique e os outros turistas são chamados a entrar rapidamente no ônibus, para evitar a multidão exaltada. Da mesma forma, em *Blanc*, Karol é humilhado na França, volta para sua terra natal e vemos as precárias condições de trabalho, a pobreza, as ruínas das guerras e do período ditatorial.

A situação política da Polônia, em *A dupla vida de Veronique*, só aparece nesse breve instante em que Weronika olha paralisada e assombrada para seu duplo, que não a nota. A tensão do enquadramento desse encontro e o corte dramático entre as duas mulheres reduzem o protesto político em volta a uma atmosfera. De fato, esse longa-metragem é, de muitas maneiras, um brilhante poema com tons e arranjos cuidadosos nos padrões narrativos e detalhes. É, certamente, o mais abstrato e poético filme de Kieślowski. Contudo, os significados mais profundos para além dos próprios tons do filme dependem mais das predileções interiores e convicções do espectador do que qualquer conteúdo explícito por parte de Kieślowski.

Os três últimos filmes do diretor polonês foram apresentados como uma trilogia baseada nas cores e ideais correspondentes da bandeira francesa. Em alguma medida, a série pode ser lida como a soma artística da carreira do diretor: uma ênfase na vida de indivíduos comuns, a relação deles com valores morais e éticos, uma abordagem distinta e mesmo lúdica da narrativa, os paradoxos do acaso e da sorte, a interconectividade das vidas e uma importância dada à arte. Embora *Rouge*, dos três, tenha sido o filme da série recebido com mais entusiasmo e elogio por parte da crítica, *Bleu* é magnífico nas suas experimentações com a linguagem, e *Blanc*, muitas vezes colocado como o “elo fraco” da obra, em tons de humor negro, retrata e desenvolve questões políticas importantes e ainda atuais.

A *Trilogia das Cores* é composta por *Bleu*, *Blanc* e *Rouge*⁶, e foi produzida entre 1992 e 1994 na França, Suíça e Polônia. Kieślowski foi convidado a realizar os filmes em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa de 1789. No entanto, o contexto de produção envolve ainda a derrocada do leste comunista – com a imagem marcante atrelada a esse fato que foi a queda do muro de Berlim, em 1989 – e a assinatura do Tratado de Maastricht – em 7 de fevereiro de 1992 –, que instituiu a União Europeia (U.E.), hoje já consolidada. Ao homenagear os 200 anos da mais paradigmática revolução burguesa do ocidente, Kieślowski, um “não-europeu”⁷, problematizou o lema universalizante dessa revolução, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, em situações possíveis e concretas, singulares e contemporâneas aos acontecimentos políticos da época da produção dos longas.

Essa obra contou com a participação de conhecidos atores, franceses e poloneses, como Jean Louis Trintignant, Juliette Binoche, Irène Jacob, Jerzy Stuhr e Zbigniew Zamachowsky. Porém, o prazo para a realização dos três longas era curto, apenas dois anos, o que talvez tenha levado Kieślowski a se enfatizar mais rapidamente e anunciar sua aposentadoria antecipada ao final de *Rouge*. Os três longas receberam diversas indicações e prêmios em festivais de cinema, o que demonstra seu reconhecimento por parte dos profissionais do ramo cinematográfico, críticos e público⁸. A obra também foi amplamente

⁶ No Brasil, os longas foram traduzidos como: *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*, respectivamente. Ao longo do texto, referir-nos-emos aos filmes pelo seu nome original, em francês.

⁷ O diretor Krzysztof Kieślowski viveu e começou sua carreira cinematográfica na Polônia comunista. Quando da produção da *Trilogia das Cores*, a Polônia estava saindo do jugo desse regime político e posteriormente entraria na recente, e “ocidental”, União Europeia, ainda que como um país marginal e “menos desenvolvido”.

⁸ *Bleu* ganhou o Leão de Ouro em Veneza, de 1993, como melhor filme, ganhando ainda os prêmios de melhor fotografia e melhor atriz, para Juliette Binoche. Binoche também ganhou o Cesar, em 1994, como melhor atriz, que também foi concedido ao filme nas categorias melhor montagem e melhor som. O filme também recebeu três indicações ao Globo de Ouro: nas categorias de melhor filme estrangeiro, melhor música e melhor atriz. *Blanc* deu o Urso de Prata de 1994, em Berlim, para Kieślowski como melhor diretor. *Rouge* ganhou o Cannes, em 1994, como melhor filme; no mesmo ano, ganhou o Cesar por melhor trilha sonora e foi indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e ao Oscar de melhor direção, melhor roteiro e melhor fotografia.

estudada, o que revela sua proficiência em suscitar questões, tanto na teoria do cinema como em outras áreas do conhecimento⁹. Kieślowski realizou uma trilogia baseada nos ideais da Revolução Francesa, imbricando nessa construção cores, sons e tormentos; com efeito, fabricou irônicas e misteriosas meditações sobre os três universais que compõem o lema da Revolução. Ambientados em Paris, Varsóvia e Genebra, *Bleu*, *Blanc* e *Rouge* são constituídos por conturbadas relações humanas e frágeis encontros.

Temos, no primeiro filme, *Bleu*, a trajetória de Julie, que perde o marido e a filha em um trágico acidente de carro e isola-se do mundo e das pessoas por conta de seu sofrimento. A partir desse retraimento, Kieślowski vai acompanhar o processo de reabertura de Julie ao mundo e ao *outro*. Nesse filme, encontramos a problematização da subjetividade da personagem por intermédio da imagem, tendo em conta que a câmera só nos mostra Julie e seu mundo através de *closes* e primeiros planos; as cores e a música estão ligadas, diretamente, ao estado psicológico de Julie. Nada nos é dito do que ela pensa ou sente, e suas atitudes podem mesmo nos parecer absolutamente sem sentido – ou até mesmo indiferentes –, mas cabe ao espectador compreender as imagens, decodificar, por exemplo, a música que irrompe a todo o momento na narrativa. Temos, então, nesse longa-metragem, uma presença fortemente marcada de um tempo psicológico, subjetivo, singular.

O tema de *Bleu* pode ser visto como tão metafísico quanto o de *A dupla vida de Veronique*, mas está enraizado em uma narrativa mais acessível concernindo o universo particular de Julie. O filme detalha o posterior desejo de Julie de se libertar de todos os apegos e contatos emocionais do mundo, e consegue mostrar seu ponto de vista com uma vívida representação de sua vida interior. *Flashes* de devaneios mentais coincidem na tela com *fades* e rajadas de uma música suprimida, subjetivas estilizadas (um raio de sol que atravessa a mesa de um café, o mundo refletido em uma colher, a absorção gradual do café por um cubo de açúcar), incluem o espectador no mundo privado de Julie. Por intermédio da sutil direção de Kieślowski, Julie lentamente se reconecta à vida por meio do desenvolvimento da compaixão pelos *outros* (quaisquer *outros*: ratos, mendigos, prostitutas), e pelo crescimento de sua paixão pela criação artística.

Por sua vez, o segundo filme, *Blanc*, retrata os (des)caminhos de Karol Karol, imigrante polonês na França. Esse é, certamente, o mais nitidamente “político” dos filmes,

⁹ After Kieślowski: the legacy of Krzysztof Kieślowski - Steven Woodward; The films of Krzysztof Kieślowski: the liminal image – Joseph G. Kickasola; Double lives, second chances: the cinema of Krzysztof Kieślowski – Annette Insdorf; The fright of real tears – Slavoj Žižek; The Cinema of Krzysztof Kieślowski : Variations on Destiny and Chance - Marek Haltof. No Brasil, os trabalhos mais conhecidos são *Cinema em azul, branco e vermelho*, de Andréa França, e *Índices de um cinema de poesia*, de Erika Savernini.

pois revela como a “igualdade” do “cidadão europeu” não é tão igualitária assim, como tentam expor as várias cartas de direitos humanos. Karol é tratado como indesejável pelo tribunal francês e por sua ex-mulher, Dominique. No órgão máximo e símbolo da igualdade jurídica e política declarada entre os homens – o tribunal de justiça – Karol não é ouvido e pergunta ao juiz, representante da lei e da justiça imparciais, “onde está a igualdade?”. Dessa forma, *Blanc* se concentra “na situação difícil da Europa pós-comunista, do Leste e do Oeste” (Žižek, 2009, p.75), e a igualdade que Karol busca é, na verdade, um acerto de contas. Com a ajuda de outro polonês, Mikolaj, Karol consegue retornar ao seu país natal e se vingar das humilhações sofridas na França, substantivadas na figura de sua ex-mulher, Dominique, cidadã francesa. Esse filme já apresenta uma narrativa mais cadenciada e aberta: a câmera não se concentra apenas em Karol (como se concentrava em Julie, em *Bleu*) e, além disso, Karol toma atitudes frente aos problemas que lhe são colocados. Se Julie se fecha e se recusa a tomar decisões depois do acontecimento trágico que marca sua vida, Karol procura saídas, pessoas, formas de se fazer ouvir, de se fazer ver por Dominique, ainda que isso implique ter de matar uma pessoa e simular sua própria morte.

Blanc é um retorno ao humor negro e à ironia remanescente do décimo filme do *Decálogo*, onde Karol e Jurek também interpretam irmãos. O divórcio litigioso coloca em movimento um elaborado plano de Karol para recuperar a igualdade no seu relacionamento, embora a escolha dele beire a vingança, e assim garante uma trágica combinação de amor e separação. O filme, quando em comparação com *Bleu* e *Rouge*, é menos elogiado por críticas, que o condenam por maquinações manipulativas e superficiais. Acredito, a sagacidade pessimista de Kieślowski faz um filme irônico, com uma vertente mais declaradamente política e uma estrutura narrativa cadenciada e leve.

Características essas, aliás, contrastantes com *Rouge*, último filme da série, cujo aspecto mais marcante é a generosidade de espírito. Uma modelo genuinamente amável e esperançosa, Valentine, acidentalmente atropela o cão de um desiludido juiz aposentado, Joseph – que fica em sua casa, em Genebra, monitorando friamente as conversas telefônicas de seus vizinhos. O confronto entre as visões de mundo dessas personagens – retradada em longas e sensíveis conversas que começam por um conflito e terminam em uma amizade – ilustra a potente dialética entre cinismo e idealismo. O filme se desenrola em um labirinto de vidas duplas e ocorrências do acaso, traçando um fio conectivo entre Joseph e um jovem advogado, Auguste, cujo trágico romance, simultaneamente, espelha o passado de Joseph e projeta Valentine como um possível futuro. É com a relação que estabelecem que Valentine e Joseph repensam suas vidas e valores; como amigos, desafiam e questionam um ao outro em

gestos e atitudes, enxergando, então, que é na construção da relação entre si que esses valores poderiam ser vividos e concretizados, mediante o que eles mesmos sentiam e viviam. Esse filme, dentre os três da série, é o que faz a câmera mais se movimentar; ademais, os planos são mais abertos, o ritmo é mais rápido, haja vista que a câmera segue duas tramas paralelas.

Se nos dois primeiros longas-metragens encontramos problemas de comunicação com o *outro* – seja devido a um total fechamento de si, seja pelo desconhecimento mesmo da língua. As tecnologias construídas pelo homem também não permitem uma maior comunicação; ao contrário, todos estão sempre falando (ou escutando) ao telefone, mas nunca se compreendem, posto que as meias-palavras, os segredos, os medos impedem o entendimento, a compreensão, fundamentais para a comunicação – que se dá, unicamente, no encontro pessoal e desafiador com o *outro*, como o proposto por Joseph e Valentine.

A *Trilogia das Cores*, certamente, foi a obra de maior sucesso de público e de crítica de Kieślowski. De fato, o contexto histórico em que estão inseridos os longas da *Trilogia* nos permite fazer a releitura dos filmes sob a perspectiva da conjuntura histórico-política: o desmoronamento do comunismo, o fim da URSS e a queda do muro de Berlim, como emblema da derrocada de toda a “Cortina de Ferro”. Ainda nesse cenário, vimos uma das diversas crises do capitalismo e a ascensão da “*fortaleza Europa*”. As questões que norteiam nossa leitura da U.E., nesse sentido, são as possibilidades de construir um espaço supranacional, nos moldes quistos pelo “Tratado de Maastrich”.

Do nosso ponto de vista, Kieślowski, mormente por não acreditar na universalidade plena e na eficácia imediata dos direitos humanos, pelo menos não no sentido do modelo quisto pela Declaração Universal dos Direitos do Homem, e por querer problematizar o mundo novo que se configurava, tanto para os países do leste quanto para os países do oeste, acrescenta outro questionamento em suas obras fílmicas: como pensar este novo mapeamento da Europa sem que tal União seja “um contrato *universal e nivelador das diferenças*? Como pensar a Europa sem concebê-la como um bloco homogêneo?” (França, 1996, p.17, *grifos nossos*). Em vista disso, cremos que Kieślowski empenha-se em fazer, por meio de sua *Trilogia*, uma leitura do projeto de unificação, o que nos faz atentar para as atuais rachaduras da “*fortaleza Europa*” (Lucas, 1996). Sua obra nos coloca, com efeito, diante de uma Europa incerta sobre a solidificação da união geográfica (*Bleu*), interrogando a igualdade do “cidadão europeu”, o problema do imigrante ilegal e o posicionamento dos países marginais nessa nova “constelação” (*Blanc*), assinalando, por fim, as rachaduras desse projeto unificador e simplificador (*Rouge*). Mas, ainda assim, os três longas apontam constantemente para uma

possível via de entendimento, qual seja: a ética iluminista reinventada na contemporaneidade a partir da relação com o *outro*.

Dessa forma, nossa análise da obra buscará percorrer os caminhos trilhados por cada personagem, tendo em vista como as questões acerca da Europa e da alteridade tangenciam essas trajetórias. Ao escolhermos a *Trilogia das Cores* como objeto de pesquisa, temos em mente que os filmes que a compõem são paradigmáticos ao se interessarem tanto pelos grandes temas de sua época (os direitos humanos, a União Europeia, os ideais iluministas) quanto pelas *constelações micrológicas* (encontros, relacionamentos desfeitos, escolhas)¹⁰. Por isso, acreditamos que o cinema de Kieślowski é um profícuo campo de análise antropológica, afinal, sua preocupação com os detalhes, sua ênfase nas personagens e sua tentativa de retirar de situações individuais problemas para valores ocidentais, somados a sua ambiguidade e, ainda, indecisão e subversão dos sentidos imagéticos, fazem-nos questionar como se criam e por quais meios se inventam espaços, visibilidades e potências de *alteração*.

Nesse sentido, é por intermédio dos conceitos de experiência, montagem e mimesis que queremos pensar o cinema de Kieślowski. Com tais conceitos, tentaremos refletir de que forma seus filmes constroem uma Europa e formas de viver a suposta universalidade da nova condição europeia. Objetivamos, então, explorar a *Trilogia* como narrativa, refletindo sobre o tipo de experiência que é provocada e como a obra consegue inventar, pela mimesis e pela montagem, uma ética a ser vivida. Buscamos, com isso, construir uma reflexão atinente à apreensão da imagem como potência e possibilidade de (des)construção da alteridade, de modo a analisar como as imagens cinematográficas da *Trilogia das Cores* expressam dilemas e olhares a temas caros ao conhecimento antropológico.

↳ O CAMINHO PELAS CORES

Tendo em vista esses primeiros passos, mapeados brevemente por essa introdução, a travessia pelas cores de Kieślowski tem o intento de abarcar a discussão temática, juntamente com o estudo de técnicas do cinema, as intenções das tomadas, os ângulos e movimentos de câmera, considerados aqui enquanto dimensões que influenciam o ritmo do filme. Outro aspecto fundamental envolve o debruçar-se sobre a trilha sonora, as falas e a atuação das

¹⁰ Assim também o antropólogo italiano Massimo Canevacci (1990a, p.149-150) justifica sua escolha por Walter Benjamin como condutor de seus estudos sobre cultura visual: “ele usou como plano para o seu trabalho não somente os ‘grandes’ produtos da cultura intelectual – como o nascimento da fotografia, a pintura impressionista, o programa urbanístico de Haussmann, a arquitetura *liberty*, a poesia de Baudelaire –, mas também e principalmente uma série de *constelações micrológicas* sobre os costumes, o modo de viver e de agir, tais como o colecionador, as multidões, o *flâneur*, a rua, a moda”.

personagens, pois é esse conjunto de elementos que dá dramaticidade e expressividade ao filme. Vale dizer que tomo aqui o cinema como objeto de estudos propriamente antropológico, mediante dois enfoques principais: a) as relações entre cinema e os conceitos de experiência, narrativa e mimesis; b) as interpretações, leituras e associações que os filmes colocam sobre os mais variados temas, como Europa, morte, ética, amizade. A partir dessa dupla perspectiva teórico-metodológica também é preciso expor as condições de produção das narrativas, bem como seu contexto histórico-político.

É para dar conta da especificidade das obras cinematográficas que Aumont, assim como Vanoye e Goliot Lété (1994), reforçam a utilização da metodologia da análise fílmica. Segundo os autores, a análise fílmica autoriza decompor a obra em seus vários elementos constitutivos para, então, transcendê-la em uma reconstrução epistemológica, que possibilita o estudo crítico dos sentidos estruturados pelo autor (diretor), perpetrando um reexame das questões colocadas em seu contexto histórico e político. Segue-se a isso que a perspectiva teórico-metodológica da análise fílmica possibilita enfrentar a interpretação do diretor sobre um tema com uma interpretação analítica baseada nos filmes, detalhadamente descritos e examinados e fundamentada teoricamente em pressupostos e conceitos que o pesquisador considerar mais profícuos para o estudo do objeto proposto pelo diretor do longa-metragem.

Tomando o diretor como o principal autor do filme¹¹, percebemos que, com tal noção, podemos trabalhar com uma metodologia de análise que, apesar de própria à teoria do cinema, permite a interação com outras áreas do conhecimento. Nessa medida, ressaltamos que a noção de autoria possibilita o exame da questão da experiência da alteridade *no* filme, isto é, como o diretor constrói uma leitura possível do problema colocado pelo roteiro, como constrói reflexões sobre a alteridade, violência, migração, entre outros temas no mundo atual. E, com isso, passamos da análise fílmica, propriamente dita, para a investigação e consideração de um problema antropológico. Isso porque, a análise fílmica é um processo de desconstrução (a descrição) e reconstrução (a interpretação), como bem demonstraram Vanoye e Goliot Lété (1994). E, nesse processo, busca-se: revelar a construção fílmica – ou

¹¹ Mas, ainda assim, ressaltando que uma obra fílmica é produto e resultado de um trabalho de equipe, muitas vezes de centenas de pessoas. É importante mencionar que a questão do autor no cinema apareceu teoricamente, sobretudo, com a revista *Cahiers du Cinéma*, por volta da década de 1950. Procurando contrapor-se ao cinema de distribuição comercial nos moldes ditados por Hollywood, os autores da revista, que passaram de críticos a realizadores e tornaram-se os grandes nomes da *Nouvelle Vague*, começaram a afirmar e a dar importância ao diretor, tomando-o como autor do filme. Essa era a idéia da “política dos autores”, expressão cunhada por François Truffaut, na *Cahiers*, que declarava o filme como a expressão pessoal do diretor. Com o seu posicionamento diante de questões e problemas, equiparava sua figura com a do escritor e, por conseguinte, propunha a leitura dos diversos estilos autorais no cinema.

seja, a forma pela qual o autor/diretor mobiliza elementos para trabalhar o problema a que se propôs – e, por conseguinte, interpretar essa construção.

Ao tomarmos o diretor como autor, inclusive, podemos também analisar suas características estilísticas e como ele se propõe a uma investigação específica em sua filmografia. Em suma, com a noção de autoria no cinema e com a metodologia da análise fílmica, podemos passar, do campo do cinema, para uma discussão mais embasada pela antropologia, por exemplo: a experiência da alteridade e a ética como problemas epistemológicos. Assim, consideramos possível acrescentar conceitos analíticos próprios à antropologia ao campo da teoria e crítica de cinema. Não é de nossa pretensão restringir-nos à análise fílmica, o que seria plausível na crítica de cinema; mas sim, por meio dessa metodologia de análise própria ao campo cinematográfico, refletir em torno de questões afins da antropologia: a experiência da alteridade, do olhar, da memória, da subjetivação, problematizados em contextos específicos.

Portanto, a metodologia da análise fílmica se mostra competente, pois se articula com os principais marcos teóricos aqui elencados. Porém, é necessário fazer algumas ressalvas: apesar de colocar a questão da autoria no cinema, não é esse o escopo principal deste trabalho. Nosso objetivo é tomar Kieślowski como um autor, mas com a finalidade de discutir a obra *Trilogia das Cores* no interior de sua filmografia e de seu estilo de filmagem, digamos assim. Ou seja, não discutiremos com afincamento essa noção, mas sim nos utilizaremos dela para realizar uma melhor discussão e análise da *Trilogia*.

Outro ponto importante que é necessário elucidar aqui, antes de iniciarmos nossa empreitada analítica, é que, ao ressaltamos a participação e a importância do espectador para significar e construir a imagem, isto é, ao demonstrarmos a abertura e a incompletude da imagem como características fundamentais das narrativas cinematográficas, não objetivamos com isso estudar as recepções dos filmes pelo público. A argumentação acerca do diálogo espectador-filme e da experiência fílmica direciona-se, pelo menos teoricamente, a partir de minha própria experiência como espectadora privilegiada, e está mediada pelos marcos teóricos que guiam esta pesquisa de mestrado.

Dessa forma, considerando o impacto e a importância da *Trilogia das Cores* internacionalmente, as características estilísticas e autorais do diretor e, ainda, as inovações temáticas e formais presentes nos filmes, pretendemos pensar a obra a partir dos conceitos de experiência, narração e mimesis de Walter Benjamin, combinados à sua retomada antropológica efetuada por Michael Taussig. Esses autores são interessantes porque, juntos,

conseguem discutir o afeto da imagem, o cinema como “máquina mimética” e como o grande narrador moderno.

Assim, na primeira parte de nossa análise, “A invenção de um olhar”, buscamos discutir, por meio de três tópicos, os temas essenciais que movem a pesquisa. Na primeira sessão, procuramos dar conta de alguns aspectos comuns aos três filmes, na tentativa de caracterizar um estilo presente nas obras de Kieślowski, com vistas a desvelar o modo de olhar e filmar do diretor polonês, modo este que está imbricado com a questão de sua filmografia: a ambiguidade presente nas ações e escolhas humanas. O segundo tópico busca discutir uma leitura da construção da União Europeia, que enxergamos como preocupação tangencial dos filmes. Nas imagens que revelam abertamente esse projeto, bem como em alegorias, a leitura da Europa que se faz está em busca das rachaduras e brechas desse projeto unificador; a argumentação volta-se, portanto, para fatos históricos e políticos. Por fim, a terceira sessão discute a ética, a política, a alteridade e a amizade que, em nossa compreensão, norteiam os filmes da *Trilogia*. Os filmes colocam questões sobre o viver e o estar em meio a um mundo global, a ambivalência dos sentimentos, os estados subjetivos, dúvidas e hesitações, enfim, os anseios que habitam as personagens. As questões sobre compaixão e piedade, ética e amizade, materialidade, Europa, cultura ocidental e valores iluministas são abordadas nessa parte a partir de diversos referenciais analíticos, como Lévi-Strauss, Arendt, Ortega, Wagner e Stolke.

Já na segunda parte, “Os caminhos de Kieślowski”, buscamos discutir os filmes a partir de algumas questões teóricas. No primeiro tópico, a presença da cor, do som e dos sentidos como articuladores fundamentais dos temas e ideias que perpassam os longas-metragens. As questões acerca da presença e significação das cores na construção visual e da música na construção narrativa estão imbricadas na discussão sobre a percepção e presença dos sentidos (semióticos e sensoriais) nos filmes. A segunda sessão dessa parte busca discutir a mimesis, a experiência e a narração no cinema em geral e, mais especialmente, na obra em questão. Atentamos, assim, para a magia do cinema e para as formas que os filmes da *Trilogia* trazem essa magia mimética para a tela, desestabilizando o espectador. Para tanto, procuramos pensar os filmes como experiência do olhar e do corpo, do espectador e das personagens. Serão mobilizados, aqui, teóricos como Lévi-Strauss, David Howes, Walter Benjamin e Michael Taussig, bem como comentadores, como Jeane-Marie Gagnebin e John Dawsey.

Como nos recorda Benjamin (1994h), com as imagens cinematográficas, os gestos mais banais tornaram-se estranhos, pois o cinema nos revelou todos os detalhes que envolvem esse gesto já comum. Com efeito, e tendo em vista que talvez hoje os próprios filmes

tornaram-se tão triviais que podem não ser mais alvo de estranhamento, propomo-nos estranhar essas imagens da *Trilogia das Cores*, de maneira a desmontá-las, para, só então, proceder à remontagem em um nível de argumentação teórica que se constrói a partir da metodologia da análise fílmica.

Pode-se dizer que o cinema de Kieślowski lança um olhar essencialmente pessimista sobre o mundo, mas seu sentido do paradoxo e sua capacidade para observar tudo a partir de um ângulo diferente deixa lugar para uma sutil esperança. Ele mesmo se definiu como um “pessimista esperançoso”. Evidentemente o cinema de Kieślowski não é um território fácil ou elementar. Por isso, este trabalho busca ser, justamente, mais uma tentativa de penetrar nesse cinema propositivo e abstrato, sutil, lúdico e rico, enfim, um cinema que se revela a cada novo olhar.

PARTE 1

A INVENÇÃO DE UM OLHAR:

ÉTICA, ALTERIDADE E A CONSTRUÇÃO DA EUROPA NA *TRILOGIA DAS CORES*

There are too many things in the world which divide people, such as religion, politics, history, and nationalism. [...] And there are so many things which unite people. [...] Feelings are what link people together, because the word 'love' has the same meaning for everybody. Or 'fear', or 'suffering'. [...] That's why I tell about these things, because in all other things I immediately find division.

Kieślowski

I. CARACTERIZANDO ESSE OLHAR

Som de carros. *Close* em um pneu, a câmera recua um pouco e revela sua posição embaixo do carro. Em primeiro plano, a roda dianteira; ao fundo, a estrada. Carros passam rápido. Ambiente azulado do começo de uma manhã fria; até que entra-se em um túnel e tudo fica escuro. Dentro da escuridão, começam os créditos, que terminam assim que o túnel acaba. *Close* em uma mão pequenina que, pela janela do carro, brinca segurando um pedaço de papel azul que se contorce ao vento e alça voo. Dentro de um túnel novamente, pontos de luz se refletem no vidro detrás do carro. Olhando por esse vidro, e encarando a câmera, uma garotinha com cara de tédio. De dentro do carro, a visão do túnel que fica para trás, com suas luzes e carros, é desfocada. *Close* no rosto da menina, que continua a encarar a câmera. Seu rosto aparece e desaparece no ritmo das luzes da estrada. O carro para no acostamento, a menina desce correndo, e a câmera começa a segui-la, mas volta-se para o carro. O motorista desce e se alonga. *Close* em um cano embaixo do carro que pinga, lentamente, óleo. Uma voz de mulher chama: “Venha Anna”. Entre o cano e a roda, ao fundo, aproxima-se uma sombra desfocada – a menina. As portas se fecham e o carro parte novamente. *Close* de perfil em uma mão que joga bilboquê. Atrás, muita neblina, nenhuma profundidade de campo. Som de um carro se aproximando; a câmera se levanta e, através da neblina, vemos um farol. Em primeiro plano, de perfil, o menino olha para o carro que vem e se estica um pouco para frente, estendendo a mão. Em um plano de conjunto da estrada, pela neblina, só é possível divisar o carro que se aproxima e a mão do menino, pedindo carona; mas o carro passa sem parar. Primeiro plano do menino, a câmera volta-se para suas mãos que jogam o bilboquê e, finalmente, ele acerta; a câmera sobe até seu rosto que sorri. Neste momento, som de freada brusca, cantar de pneus, colisão. Corte para o plano do acidente: o carro que acabara de passar bateu de frente a uma árvore. O menino se levanta, sai correndo e a câmera o acompanha – sempre focada em seus pés. Plano geral: o menino entra correndo pela direita; ao fundo e ao centro, o carro. O menino chega ao carro. *Fade out* preto. (*Bleu*)

Som de máquinas. Uma esteira de malas de aeroporto: uma grande mala entra pela direita e em primeiro plano – a câmera segue atrás da mala que corre na esteira, mantendo o enquadramento. Começam os créditos. Primeiro plano de pés masculinos que caminham rapidamente em uma calçada movimentada. O som dos passos e da cidade é acompanhado pela música tema do filme ao fundo. Os pés param; a música para. A câmera sobe pelo corpo deste homem, até que seu rosto

fica em primeiro plano. Ele continua, hesita, volta, pergunta, em um francês inseguro, se é ali que deve entrar. O guarda confirma. Ele entra pelo portão; a câmera não o segue. Na esteira, a mala continua seu percurso; a câmera segue à frente da mala; a música tema recomeça. Câmera novamente nos pés deste homem, apenas o som da cidade em movimento. Ele para enquanto sobe a escadaria e, então, escuta-se uma revoada de pombos. Em contra-*plongée*, a câmera enquadra um dos pombos que alçou voo. Primeiro plano do homem, ele olha para cima e sorri. Neste momento, um pombo defeca em seu ombro – seu sorriso desaparece. *Close* na mala, que continua seu trajeto pela esteira. Câmera fixa, que não a acompanha dessa vez; música e som da esteira. Primeiro plano do homem, ele olha para o papel, para os lados, parece perdido no grande *hall*; som de conversas e passos. *Plongée* em um plano geral do *hall* de entrada; o homem, bem no centro, olha mais uma vez para os lados; sai, então, do quadro pela direita. (*Blanc*)

Som de chuva. Em uma mesa, papéis desordenados, o retrato de uma mulher ao fundo, um copo de uísque pela metade, um telefone. Uma mão masculina pega o gancho, disca um número. O som do sinal telefônico se sobrepõe ao da chuva. A câmera, então, se movimenta por cima da mesa, seguindo o fio do telefone. Neste percurso, seu movimento se acelera. A câmera adentra, com o cabo, a parede. Fluxo vertiginoso de fios e linhas vermelhos, pretos; ruídos, interferências, vozes, o sinal da chamada recém-realizada. A câmera prossegue o movimento acelerado em frente. Sai de dentro do cabo; acompanha-o, fora dele, o entrar e o sair do mar. Continua o seguindo e entra em um túnel subterrâneo: aqui, na profusão de cabos, os sons das interferências e ruídos tornam-se mais altos que o sinal da chamada. Deixa o túnel, acompanha o cabo em primeiro plano por uma mata, que transparece ao fundo de forma desfocada. Entra novamente no cabo: giram incessantes pontos de luz em espiral; o girar se acelera e o fundo preto funde-se aos pontos de luz. O movimento cessa nessa fusão. Sobre o fundo negro, surge uma luz vermelha que, em *close*, pisca, tomando a tela inteira – som de telefone ocupado. A luz continua piscando. Começam os créditos. A câmera faz parte do trajeto de volta: do fio no chão do quarto até o telefone sobre a mesa. Som de telefone ocupado e chuva. A mão desliga o telefone, e já o retira e recomeça a discar. (*Rouge*)

As sequências iniciais de cada um dos filmes que compõe a *Trilogia das Cores*, cujas descrições acima abrem este capítulo, já revelam que os três longas se empenham em dialogar – e também subverter – com as convenções do cinema tido como clássico¹. Revela ainda outras coisas, como a existência, observada na duração de cada um dos filmes, de um ritmo e de uma singularidade no tratamento do tema específico de cada longa-metragem, bem como de pontos em comum entre as três películas.

Pontuemos aqui, primeiramente, os motes comuns presentes na abertura dos filmes. Avistamos a presença marcante das *cores-título* no ambiente, nos objetos, nos percursos. Nos três longas, os planos da abertura são em sua maioria planos de detalhe, e o som começa antes de qualquer imagem, fazendo com que o espectador já antecipe o contexto da imagem que está por vir. Contudo, ainda assim, ele é surpreendido, pelos enquadramentos e pelas posições da câmera: a câmera de *Bleu* mostra a estrada estando embaixo da roda do carro; a câmera de *Blanc* segue, em primeiro plano, uma mala em seu percurso pela esteira de um aeroporto; e *Rouge* começa com um *close* em uma mão – o som da chuva vem de fora do quarto, que nem sequer vemos direito. A partir disso, observamos a disposição da câmera, que se posiciona e adentra lugares onde o olho humano não alcança, onde não poderia estar; dessa forma, podemos dizer que as aberturas atraem o olhar do espectador para o próprio dispositivo cinematográfico.

Com efeito, a abertura de cada filme se inicia com planos de movimento: a roda do carro em *close*, o trajeto da mala e dos pés, e o *travelling* intenso e agitado pelos cabos telefônicos e túneis subterrâneos. E o espectador é surpreendido também pelo fato de que esses planos não indicam muita coisa, não revelam as personagens (apenas *Blanc* mostra o rosto de Karol Karol), o contexto do filme, tampouco do que virá a ser trabalhado como tema (*Bleu* revela um dos temas essenciais do filme, mas a maneira que ele será trabalhado não é óbvia). Isto é, a abertura não esclarece, logo de início, quem são as personagens e qual o drama central do filme. No entanto, esses planos iniciais já colocam o problema da fixidez da imagem, e fazem passar algo que escapa aos códigos do cinema convencional.

Já nesses primeiros minutos, observamos que essa vagueza na imagem – que mostra muito pouco, que revela muito pouco (e que, portanto, deixa um grande espaço para o espectador) – será uma característica dos filmes. Característica essa que podemos observar em outros filmes do diretor Kieślowski. A indeterminação e a ambiguidade (dos finais, dos sentimentos e motivações das personagens, do olhar e de quem conta a história), a forte

¹ Estamos nos referindo ao cinema clássico hollywoodiano, tal como definido por Xavier (2003; 2008), e que será melhor explicitado no decorrer do capítulo.

presença da música (que interfere e pressiona as imagens e as personagens), os cortes e a montagem em descontinuidade, os movimentos lentos das câmeras e das personagens são traços e características marcantes da filmografia de Kieślowski, do seu estilo de olhar o mundo e filmá-lo.

As três aberturas utilizam e subvertem técnicas do cinema clássico, demonstrando o intenso diálogo com esse cinema que se faz presente durante os longas-metragens. O que afirmamos e envolvemos ao denominar um certo tipo de cinema como cinema narrativo clássico são determinadas regras, técnicas e procedimentos que procuram dissimular a presença de uma instância narrativa e garantir um princípio de continuidade (o espaço-tempo, a psicologia, as ações e motivos). Esse sistema naturalista de representação privilegia uma decupagem que se certifica da continuidade da ação, do encadeamento de motivos, do equilíbrio da composição, das relações de causalidade e, especialmente, de fazer parecer que estamos vendo um mundo autônomo, que se mostra sozinho, quer dizer, sem a presença de um termo mediador do olhar que o dirige e o estrutura. Nessa medida, Ismail Xavier (2003, p.37) retoma o momento em que os primeiros teóricos do cinema (Epstein, Bálazs, Delluc, Kuleshov, Eisenstein, só para ficar em alguns exemplos mais conhecidos) tentavam dar conta dessa percepção que surgia, e o contrapõe com o momento que vivemos agora, saturados de imagens. Esses primeiros teóricos,

[...] pensaram o cinema quando sua mediação era um dado inaugural que gerava certas descobertas, uma constelação de sentimentos e percepções novos, ainda não bem equacionados, que exigiam novos conceitos, um trabalho com a linguagem escrita para expressar o lado mais peculiar da nova experiência. Hoje, é praticamente impossível recuperar vivamente aquele momento, nós que crescemos saturados de imagens e nos movemos num mundo em que o que era antes promessa de revolução se faz agora dado banal do cotidiano, experiência reiterada (Xavier, 2003, p.37).

Sendo assim, nesse mundo no qual a proliferação das imagens não permite um olhar mais durável, no qual a experiência de ver/assistir imagens em movimento nos seus diversos meios e recursos é dado banal e cotidiano, interessamo-nos em analisar filmes que consideramos exigir esse olhar mais atento e provocar os espectadores habituados. Por isso, a escolha da *Trilogia das Cores*. Usando recursos técnicos e narrativos do cinema clássico, Kieślowski consegue produzir imagens duráveis (e não apenas no sentido temporal), em um esforço para dar conta do aspecto sensível das coisas. Os três longas-metragens tratam dos valores éticos e morais impetrados pela Revolução Francesa e, especialmente, pelo Iluminismo, que ecoam e se presentificam nas cartas dos direitos humanos². Entretanto, ao

² A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi elaborada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948, e é assinada por diversos países-membros da ONU. O primeiro artigo da Declaração já revela sua

trabalhar com esses grandes valores considerados universais no mundo ocidental, a *Trilogia* privilegia indivíduos tomados pela incerteza quanto à eficácia ou verdade desses valores, pela dificuldade de sustentá-los no mundo contemporâneo e em transformação no qual vivem; mundo esse onde as diferenças e limites entre verdade e mentira, certo e errado, estão cada vez mais turvos e diluídos.

Nota-se atualmente, no cinema mais hegemônico, o predomínio de clichês, de histórias onde a ação é “um fim em si mesma”, digamos, e no qual as personagens são carentes de drama interior. Já Kieślowski nos apresenta indivíduos confrontados com as pressões, perigos e experiências da vida nas metrópoles modernas, onde o encontro com o *outro*, promovido ou não pelo acaso, abala e afeta as vidas e as subjetividades das personagens. Nesse sentido, o *outro* é aqui entendido nos termos de Lévinas (1993; 2005), uma vez que, sendo radicalmente diferente e exterior ao *eu*, o *outro* passa a ser imprescindível para a produção do si; para o filósofo, a subjetividade nasce *das* e *nas* relações intersubjetivas. O *outro*, dessa forma, é o ser que se posta frente ao *eu* em qualquer experiência intersubjetiva, experiência que é traumática (posto que implica transformações), na qual o *rosto* do *outro* afeta o *eu* de maneira indelével.

O “eu” se questiona e se transforma nesse encontro em que é afetado pela presença de um rosto que lhe impele resposta e responsabilidade, e a forma com a qual se afeta, as maneiras como responde/responsabiliza-se também afetam a qualidade desse encontro, porque ele também produz questionamentos e transformações (Gomes; Silva Jr, 2005, p.127-128).

O diretor polonês não busca um experimentalismo de vanguarda (ele não “interrompe o espetáculo”, para retomar Robert Stam³), tampouco se alinha ao sistema de produção de clichês. É nessa medida que, aproximando-nos das sugestões de Lévinas (1993), podemos interpretar que também Kieślowski propõe, em seus filmes, iluminar situações face a face, nas quais o encontro com o *outro*, os sujeitos envolvidos, se instigam mutuamente, possibilitando assim questionamentos e transformações em suas subjetividades. O que vemos transbordar na *Trilogia* é um universo menor, povoado por gestos sutis, encontros conturbados, pequenos acasos, relações frágeis e dramas pessoais, que, no entanto, transcendem seus limites para atingir algo maior, a saber: as questões básicas da existência humana, a vida e a morte, o amor

fundamentação no lema da Revolução Francesa, ao asseverar que: “Todas as pessoas nascem *livres e iguais* em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de *fraternidade*”. Diversos países signatários demonstram a não concretização desses direitos ao violarem, constantemente, esse e diversos outros tratados da ONU sobre tortura, sevícias, prisioneiros de guerra, refugiados, imigrantes, etc.

³ Dessa forma, cabe explicar que não tomamos Kieślowski como o mais inventivo e criativo dos diretores em termos de transgressão da linguagem cinematográfica. Alguns diretores brilhantemente “interrompem o espetáculo”, como observou Robert Stam (1981), como Buñuel e Godard, de forma a radicalizarem a subversão do cinema clássico, transformando e jogando com suas convenções e formas narrativas.

e a rejeição, liberdade, igualdade e fraternidade (esta última, consubstanciada em compaixão, solidariedade e amizade).

E não seria essa capacidade de ver no singular o alcance das grandes questões da existência humana um dos objetivos da antropologia? Aqui, invocamos a nosso favor Geertz (1989, p.33-34), para quem o trabalho do antropólogo é partir de contextos particulares para inferir um contexto geral, porque é nesse trabalho que “os megaconceitos com os quais se aflige a ciência social contemporânea [...] podem adquirir toda espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concretamente *sobre* eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativamente *com* eles”. Dessa forma, o trabalho de análise aqui apresentado pode ser pensado como uma *descrição densa*, que busca entrever grandes conclusões a partir de pequenos fatos, densamente entrelaçados. Justamente, procuramos entender os filmes selecionados como *ficções*, no sentido de que são produções construídas para contar histórias, histórias que nossa sociedade conta de si e para si (Geertz, 1989).

Voltemos à abertura dos filmes: os três começam com sequências em continuidade. Em *Bleu*, a cadeia de planos do carro – a roda e a estrada, a menina entediada olhando os carros, a parada breve no acostamento, a revelação de um vazamento, e, por fim, o acidente – é montado em uma continuidade espaço-temporal. Não se dispensa continuar acompanhando o carro em seu trajeto pela estrada, transmitir a sensação de uma longa viagem – a escolha das imagens é calculada para evidenciar tal ideia. E, ao revelar o vazamento, já prepara, justifica e explica ao espectador o acidente que está por vir. Em *Blanc*, a utilização da continuidade é mais complexa ao fazer uso da montagem em paralelo. Essa técnica, normalmente, é utilizada para dar conta de duas ações que ocorrem simultaneamente em espaços diferentes. Assim, acompanhamos a mala pela esteira e os passos desse homem pela cidade. Ainda não sabemos qual a ligação entre essas duas ações, mas o espectador entende que há uma continuidade temporal nas duas sequências paralelas: a mala e o homem caminham em espaços diferentes, mas simultaneamente no tempo. Finalmente, em *Rouge*, notamos os cortes rápidos, procurando esconder as rupturas na imagem, e dar a ideia de prosseguimento, isto é, de que a câmera está andando junto com o sinal da chamada telefônica.

A continuidade espaço-temporal, a montagem paralela, os cortes secos, a causalidade (o vazamento do carro e o acidente; a mão que disca, o sinal que percorre um longo caminho, a ligação ocupada – que terá seu motivo revelado posteriormente) são algumas convenções do que denominamos aqui de um cinema clássico. Dentro dessa tradição cinematográfica, a descontinuidade é redimida pela lógica das ações (Xavier, 2008). Os três filmes trabalham com esses elementos da tradição clássica do cinema e, ao mesmo tempo, subvertem-na,

abrindo espaços, deixando pontos obscuros, lacunas. Observemos, uma outra vez e agora mais atentamente, essas três aberturas.

O começo de *Bleu* já surpreende pela localização da câmera: embaixo do carro, com o pneu em plano de detalhe. Acompanhamos a viagem por esse ângulo durante algum tempo. Passa-se, com um corte, para uma mão pequenina, também em plano de detalhe. Do ambiente até então azulado, passamos ao escuro de um túnel, e a menina encara a câmera com cara de entediada, sendo que seu rosto é intermitente, talvez devido às luzes espaçadas do túnel. Depois de revelar o vazamento (embaixo do carro, também em plano de detalhe), a câmera corta para um menino à beira da estrada, sozinho, jogando. A câmera, com isso, abandona o carro que vinha seguindo até então, e escolhe ficar focada nesse menino, em primeiro plano; e, portanto, só ouvimos o acidente (justo quando ele finalmente acerta o bilboquê). Assim, são fragmentos que nos são dados: nenhum personagem é revelado ou caracterizado (vemos as costas do motorista, ouvimos a voz da mulher), nada nos contextualiza sobre a história do longa (de fato, a abertura nos confunde, pois o menino que presencia o acidente não é uma personagem central, e só aparecerá mais uma vez, no meio do filme). Enfim, muito pouco nos é dito. Os planos são, em sua maioria, em detalhe (o pneu, a mão, a menina, o vazamento) e longos. As imagens têm certa duração temporal – não apenas na contagem dos segundos em que permanecem na tela, mas também no tempo subjetivo, de duração sensível. A presença do azul também é marcante: o ambiente é saturado da cor.

Blanc também se utiliza dos planos de detalhe para não revelar muita coisa, para não contextualizar o espectador: uma mala e os pés de um homem. Mas, para que possamos indicar a subversão idealizada por Kieślowski na sequência inicial de *Blanc*, temos que avançar um pouco no filme. Depois de ser humilhado por sua ex-mulher Dominique perante a justiça francesa (em um processo de divórcio movido por Dominique por conta da não consumação sexual do casamento), e enquanto improvisava música com seu pente no metrô, Karol conhece o também polonês Mikolaj, que é quem se mostra disposto a ajudá-lo a retornar à pátria. A forma encontrada para voltar, sem ser preso pela polícia francesa, é dentro de sua grande e velha mala: quando Karol entra na mala, no metrô, para demonstrar a ideia para Mikolaj, o corte nos leva para as mesmas imagens da abertura – ou seja, para a câmera seguindo a mala pela esteira do aeroporto.

Kieślowski se utiliza aqui da montagem paralela para inserir *flashforwards* nessas imagens iniciais. E o espectador só irá resignificar tais imagens, compreendê-las de fato, dentro da narrativa, lá no meio do filme. O recurso à montagem em paralelo, tão comum e convencionalizado pelo cinema clássico, claro em sua função e significação para o

espectador, é subvertido, de modo que a montagem em paralelo é utilizada em outro contexto, sobretudo para antecipar acontecimentos que o público só conseguirá ressignificar mais tarde. A música também não acompanha a imagem, começa e para em momentos quaisquer: começa no primeiro plano dos pés do homem, os pés param e a música também; corte para a mala, a música continua de onde parou; quando voltamos ao homem, já não ouvimos mais a trilha; e a música retorna novamente com o plano da bagagem. A função da trilha nessa sequência não é aparente, ela não cria ou intensifica um clima (de suspense, drama ou romance) que se delineia na imagem; tampouco segue alguma ordem: do homem para a mala, e com continuidade (o que reforça o sentimento de montagem paralela).

Já em *Rouge*, Kiesłowski começa mais sutil. Mas, ao seguir a chamada telefônica, ele nos coloca dentro de um turbilhão violento de movimentos, imagens e ruídos. Novamente em plano de detalhe, pouco nos é revelado: a mão disca um número, a foto de uma mulher ao fundo nos faz associar para quem aquela mão masculina estaria ligando. Contudo, a sequência que acompanha o sinal da chamada nos coloca em contato com diferentes espaços e temporalidades: dentro do próprio cabo, fora dele, no mar, nos túneis, até chegar à central telefônica. A sequência é construída em continuidade, dando a impressão de que estamos seguindo o sinal telefônico em seu percurso; os cortes são rápidos, secos, e buscam passar a ideia de prosseguimento no percurso da chamada. Com o sinal de ocupado, há um corte brusco, e voltamos, então, à mão – que desliga e torna a ligar. Apesar dessa procura por demonstrar a continuidade da ação na sequência, as imagens do trajeto do sinal telefônico são surpreendentes: os sons de ruídos, interferências e vozes sobrepondo-se sobre o sinal da chamada (elemento principal que dá mote à sequência) e as imagens de dentro dos cabos são, digamos, quase psicodélicas – luzes piscando e girando sem cessar.

Atentar para esse diálogo com o cinema clássico e as subversões técnicas deste cinema nos filmes tem o propósito de caracterizar um estilo presente na *Trilogia das Cores* a partir mesmo dos filmes, analisados meticulosamente, para, dessa maneira, fazer comparações (entre os próprios filmes e com outros cinemas), demonstrar o efeito de certas escolhas técnicas e, enfim, analisar a implicação dessas escolhas na construção de uma forma específica de tratar temas que nos interessam por ora, quais sejam: a alteridade, a ética, a União Europeia (U.E.). Com efeito, a atenção à forma e à linguagem cinematográfica permeia todo este trabalho. No entanto, o que nos preocupa especificamente neste capítulo é caracterizar esse estilo para poder interpretar as escolhas técnicas e suas implicações na construção da alteridade, da U.E.. Cabe agora, mais propriamente, refletir sobre como a forma comunica; sobre como se narra e por que se narra desta ou daquela maneira específica uma

história; e sobre o que está subentendido nas escolhas de enquadramentos, movimentos de câmera, cortes, trilha sonora e, ainda, quais as implicações dessas escolhas sobre a narrativa e a construção da história.

A organização da imagem e do som não se mantém sob um controle rigoroso em nenhum dos filmes da *Trilogia*. O *fade out* é um procedimento recorrente em *Bleu*; digamos que, no nível da linguagem, essa é a singularidade desse longa – como o será o uso dos *flashbacks* e *flashforwards* em *Blanc* e a montagem alternada em *Rouge*. Na *Trilogia das Cores*, a decupagem clássica se faz presente, é certo, porém de maneira débil. Se ela está lá na montagem, nas posições da câmera, nos planos, está de forma sempre oscilante. Os filmes da *Trilogia* não estabelecem uma linha direta de comunicação com o espectador, à maneira clássica; ao contrário, a *Trilogia* provoca o público ao subverter convenções, inventar sobre técnicas, manipular recursos.

De fato, a questão da comunicação com o espectador é intensificada, mas não pelos moldes clássicos, e sim pela inclusão de imagens duráveis, que demandam a atenção e o olhar do espectador. Os planos de detalhe, longos, de objetos e partes do corpo, buscam um olhar tão próximo para tentar revelar a sensibilidade, a memória e os desejos presentes no busto de gesso, no telefone, ou mesmo nas mãos e olhos. Também é preciso considerar que as personagens não se revelam (suas motivações, seus sentimentos), o espaço e o tempo das tramas não são claros, e não há preocupação em elucidar essas questões (traços psicológicos, causas das ações, espaços e tempos envolvidos). Quando chegam ao fim, os longas não evidenciam os mistérios e os dados que ficaram obscuros; longe disso, deixam uma constelação de elementos (ritmos, tempos, espaços, motivações) em aberto, e não fornecem subsídios para formar uma ideia das distâncias, arranjos, cruzamentos.

Close na mão de Karol, que passa cola em um pequeno pedaço de gesso. A mão segura a pedrinha e a levanta; a câmera segue o movimento, mantendo o enquadramento na mão. No centro do quadro, de perfil, está Karol, com o rosto ainda trazendo as marcas e cicatrizes dos golpes que levou no assalto que sofreu. À esquerda do quadro, de costas, o busto de gesso que ele roubou ainda em Paris. Karol aperta o pedacinho no busto, encaixando-o no queixo. Ao soltar, o busto balança. Karol para e encara fixamente o busto. Primeiro plano do busto de gesso, pouca profundidade de campo com uma luz esbranquiçada ao fundo. A mão de Karol entra no enquadramento pela direita, toca delicadamente a boca do busto e empurra-o; o busto balança. (*Blanc*)

Os objetos que aparecem na *Trilogia* são importantes nas vidas das personagens (o móbile azul de Julie, em *Bleu*; o busto de gesso de Karol, em *Blanc*; a caneta tinteiro de Joseph, em *Rouge*). O enfoque da câmera nesses objetos – em planos de detalhe, lentos e longos – demonstra a vontade de revelar algo, talvez “os significados afetivos que esses objetos adquirem ao se relacionar com aqueles que os possuem” (Novo, 2010, p.1). Esses objetos tornam visíveis sensibilidades, pensamentos, relações; mais que objetos materiais que cumprem ou atendem a uma determinada função ou necessidade, os objetos nos filmes são dotados de significados e sentidos, valores e memórias. Jean Baudrillard (1968, p.28-29) atenta que as lembranças de família são capazes de resgatar, por sua presença material, momentos e pessoas longínquas, afastadas, distantes. Nesse sentido, a participação marcante de objetos nos três longas-metragens assinala a importância da materialidade na vida humana, de modo a revelar as conexões, relações e desejos que esses objetos contêm.

A presença das coisas pode ser uma tentativa de reproduzir a proximidade de relacionamentos cujos laços não existem mais, seja pela ausência dos corpos vivos daqueles que amamos, seja pela distância que mantemos, frequentemente, de nós mesmos. São os objetos responsáveis pela delicada conexão entre passado e presente, ausência e lembrança, permitindo ressignificar os relacionamentos, fazendo perdurar os laços afetivos, de maneira física e palpável à sensibilidade humana e não apenas à memória, que perece com o tempo (Ribeiro, 2010, p.3).

Observamos, na *Trilogia* de Kieślowski, um cinema que coloca objetos e pessoas sob o olhar da câmera com a mesma intensidade: somos confrontados com o rosto de Julie e com as delicadas pedras azuis do móbile – ambos em *closes* –, em *Bleu*. Em nossa interpretação, há um esforço por evidenciar aquilo que escapa à expressão, uma “infinita variedade das coisas mais humildes e contingentes. Um aproximar-se das coisas com discrição e cautela, respeitando o que as coisas comunicam sem o recurso das palavras” (Peixoto, 2007, p.446).

Focada principalmente em três personagens (Julie, Karol e Valentine), a representação formal do mundo interior delas é alcançada mediante diversos artifícios, que não somente o uso da câmera subjetiva. Esse recurso, em Kieślowski, ainda que bem utilizado, não é o único que dá conta da subjetividade das personagens. Essas são enigmáticas em suas motivações, raramente explicitando suas intenções ou pensamentos. Seus dramas pessoais, suas dúvidas, medos, transparecem em seus olhares enquadrados em *closes*, nas mãos que tremem, nos pés indecisos. Mas também nos objetos, no móbile, no busto, no telefone, que recordam memórias e desejos. E que desencadeiam, por sua vez, uma entrada em si mesmo por *fades* (*Bleu*), lembranças e desejos, por *flashbacks* e *flashforwards* (*Blanc*), medos e circularidades, por montagem paralela (*Rouge*). Ainda que a estrutura narrativa induza a certas leituras e conclusões, não está explicitada na imagem um sentido, uma significação única. O que

transparece é, portanto, a vagueza, a indeterminação, os espaços abertos e obscuros, enfim, a ambiguidade.

Por exemplo, há nos três filmes um interstício para o *outro*, no sentido de que o rosto do *outro* é cada vez mais explorado. As personagens passam a se confrontar mais com outras pessoas no decorrer da obra – e notamos isso tanto no enquadramento e ângulos da câmera, quanto nos diálogos, nos encontros, relacionamentos estabelecidos com o estranho, com o diferente, com a alteridade. Atentemos para isso na abertura da câmera. Em *Bleu*, temos majoritariamente primeiros planos; a câmera segue apenas os movimentos de Julie, foca-se quase que exclusivamente em seu rosto e corpo; a abertura da câmera para outras personagens acontece devagar, ao longo do filme e a partir da própria abertura de Julie a estímulos exteriores. Em *Blanc*, notamos o predomínio de planos próximos e americanos na França, e os planos gerais são reservados à Polônia; além do mais, a câmera segue os movimentos de Karol nas suas tentativas de arrecadar capital e colocar seu plano de vingança em prática, o que exige que ele (e a câmera) se coloque em movimento e em contato para conseguir o que quer. Sendo assim, Mikolaj (o amigo), Jurek (o irmão) e Dominique (a esposa) estão presentes e acompanham as desventuras e armações de Karol Karol. Enfim, *Rouge* apresenta uma maior movimentação da câmera, tanto em abertura quanto em ação; na verdade, é preciso seguir duas tramas paralelas (em montagem alternada), o que dá certo ritmo à narrativa; temos por isso mais planos abertos, sendo importante também o fato de que a perspectiva do filme é mais relacional, de modo a focar-se nos encontros e na amizade que surge entre Valentine e Joseph, e na vida duplicada de Auguste.

É importante notar que o trabalho da narração no cinema clássico procura não ser perceptível, isto é, o olhar mediador que nos apresenta a história busca ocultar-se.

No cinema corrente, e em certa linguagem naturalista, a figura do narrador se esconde por trás do seu próprio ato, o qual ele executa com certos cuidados. Não é palpável, não tem rosto, nem deixa nenhum outro traço que não seja o ato mesmo de narrar. Pelos cuidados que toma, acaba por provocar em nós uma relação muito particular com a ficção, tal como se estivéssemos diante de algo tão autônomo quanto certos acontecimentos de nosso cotidiano. Mas, sabemos, lá no fundo, que estamos diante de um jogo de linguagem, de um faz-de-conta com o qual desenvolvemos uma relação toda especial e que resulta de uma cumplicidade sutil que envolve a todos (Xavier, 2007, p.17).

Ou seja, nesse cinema, determinadas regras, técnicas e procedimentos buscam dissimular a presença de uma instância narrativa e garantir um princípio de continuidade. Em Kieślowski, ao contrário, a mediação da câmera se desloca, não mantendo uma referência fixa. Com isso, queremos dizer que o olhar da câmera faz uma mediação com o que dá a ver, oculta-se em certos momentos, mas se revela em outros.

Outro exemplo do uso estilístico das convenções clássicas nos filmes é o recurso à montagem alternada nos diálogos, mas que contribui para a construção de uma imagem muito vaga, opaca, ambígua. A montagem em campo e contracampo é utilizada nos três longas nas cenas de diálogos; no entanto, nesses diálogos, sempre predominam as meias-palavras, os silêncios, as frases curtas que muitas vezes são cortantes e ofensivas. Destarte, a organização narrativa oscila entre o clássico e o moderno, resultando deste diálogo ambiguidade, sutileza e desequilíbrio na montagem e também na narração.

Voltando de noite de um desfile, Valentine se distrai tentando sintonizar a rádio que saiu do ar por conta de interferências, e, nisso, atropela um cachorro. Ela recolhe o animal em seu carro e procura pelo endereço da coleira. Vai até o local indicado, em uma rua escura, aparentemente um condomínio. Valentine desce, toca a campainha, mas ninguém atende. Ela empurra o portão, caminha até a porta da casa, bate novamente. Por dentro da casa, vemos o rosto de Valentine em primeiro plano através do vidro da porta, tentando enxergar dentro da casa. Vista do corredor de dentro da casa pelo vidro: a porta se abre devagar, com um barulho, e a câmera avança hesitante pelo corredor. Sons de passos e de uma respiração ofegante acompanham-na. A câmera segue até o vitral ao fundo; vira-se para a esquerda, uma cozinha; vira-se para a direita, uma porta fechada de vidro iluminada. A câmera dá um passo para trás, entrando no ambiente da cozinha. Neste momento, Valentine entra no quadro, em primeiro plano de perfil; ela para. Som da interferência que escutamos no rádio do carro. Valentine continua em frente, hesitante – a câmera vai logo atrás dela. Ela para novamente, a câmera dá a volta nela, deixando-a em primeiro plano de perfil. Sua respiração é ofegante e o som da interferência continua. Ela volta a caminhar, a câmera a acompanha por trás. Ela para na porta de uma sala iluminada, um senhor dorme, em segundo plano, em uma cadeira, em frente a um aparelho de escuta telefônica. Aqui os ruídos de interferência se tornam mais fortes. Ao fundo da sala, estantes repletas de livros. Valentine se acua na porta, mas a câmera avança até chegar mais perto do senhor, Joseph. (*Rouge*)

Essa cena de *Rouge* traz algumas características da instância narrativa que se faz presente em toda *Trilogia*: de um lado, o olhar da câmera adere aos objetos e personagens, praticamente tocando-os em seu ensejo de chegar o mais próximo possível deles, exigindo para tanto total atenção; de outro, esse olhar introduz uma instabilidade, um estranhamento, porquanto compromete seu ponto de vista e faz oscilar sua própria perspectiva. Como interpretar o olhar que, focado no rosto de Julie dormindo, quando ela ainda está no hospital, a

faz acordar assustada e, então, se afasta e rapidamente se reaproxima de seu rosto? Como dar conta do olhar que abandona subitamente Valentine e o juiz durante uma conversa, e se desloca até a mesa onde, posteriormente, o juiz escreverá sua própria denúncia à polícia? Como explicar que, durante o diálogo no teatro em que o juiz conta para Valentine o incidente da queda de seus livros, inesperadamente, o olhar da câmera despenca até o chão?

Notamos uma instância narrativa que contém dois lados: um que adere à superfície clássica da narrativa, e um que sinaliza para outra dimensão, mais perturbadora e que ressoa entre as tramas das histórias. Além disso, em Kieślowski, encontramos o questionamento de um discurso que postula a universalidade dos valores ocidentais para todo o mundo, e a escolha de um cinema focado nos detalhes, nas dificuldades individuais, mas que, em suas particularidades, expressam dilemas maiores e que podem sim contemplar todo um grupo de indivíduos. Afinal, os filmes foram realizados em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa e são dirigidos por um polonês, que saía, recentemente, de um regime político contrário à ideologia subjacente às revoluções burguesas.

Se a história da Polônia é marcada por uma unificação tardia, diversas invasões e dominações estrangeiras sobre o país – isso desde o século XVII, sendo a ocupação da Alemanha nazista a mais recente e sangrenta na história do país –, a França aparece como um país que, unificado muito cedo, aproximadamente no século V, teve seus acontecimentos alçados ao que se chama de “história geral”⁴ (como as guerras contra a Inglaterra, a monarquia absolutista, a Revolução Francesa, a Comuna de Paris, a arquitetura e a transformação urbana de Paris com Haussmann, etc). Além desses acontecimentos históricos, a França conseguiu fazer disseminar e generalizar, também, os ideais da Revolução, que embasam, sobretudo na cultura burguesa, os princípios éticos, sociais, políticos e civilizatórios modernos. Conforme discute Elias (1994), na França, é o conceito de civilização que se desenvolve mais fortemente, e é a partir desse conceito que o sociólogo alemão discute as mudanças no comportamento humano. Nesse sentido, a história da França é marcada por um universalismo essencialmente burguês: com a Revolução Francesa, erguem-se os ideais éticos da civilização e cultura ocidentais.

Já a história da Polônia é marcada por inúmeras invasões, desintegrando-se como nação, e seu território passando então à Prússia, Rússia e Áustria. Apenas após a Primeira

⁴ Mais dados sobre a história da Polônia podem ser conferidos no verbete “Polônia”, da Enciclopédia Britânica (disponível em: www.britannica.com/EBchecked/topic/466681/Poland, acessado em 24/02/2013). Para revisão crítica da história e das crises na Polônia, ver: Luxemburgo (1979). Em relação à questão da “História Geral”, basta olharmos os livros didáticos de história, que discorrem, principalmente, acerca dos fatos e acontecimentos que marcam a história do continente europeu, como por exemplo: Vicentino (2011) e Arruda (2010).

Guerra Mundial, seu território foi recuperado e integrado (depois de uma guerra com a Rússia). E, então, com a Segunda Guerra Mundial, a Polônia é novamente invadida, dessa vez pelo *Terceiro Reich* alemão, em 1939 – evento que marca a declaração de guerra à Alemanha pela França e Inglaterra. No entanto, antes mesmo da invasão, a Polônia já sofria com as imposições do regime nazista. Com o fim da guerra, a Polônia, libertada principalmente pelo exército vermelho, entra para o bloco comunista. Os duros golpes militares, o regime inicial aos moldes stalinistas, a falta de liberdade de expressão, as perseguições políticas, as censuras, a precária economia, entre outros aspectos, duraram até o fim do bloco soviético, em 1989⁵.

Talvez por isso, Kieślowski dê tanta ênfase aos aspectos formais distintivos de um cinema do leste europeu, colocando características autorais na maneira e nos temas a filmar.

O ponto de partida inicial de Kieślowski foi o mesmo de todos os cineastas dos países socialistas: a lacuna entre a realidade social sem graça e a imagem radiante e otimista que inundava os censuradíssimos meios de comunicação oficiais. A primeira reação ao fato de que a realidade social da Polônia era “não representada”, como explica Kieślowski, foi obviamente a mudança para uma representação mais adequada da vida real em toda a sua monotonia e ambigüidade (Žižek, 2008, p.49).

Logo, as elipses, os cortes descontínuos, os planos de detalhes, a lentidão dos movimentos, ou seja, os aspectos formais dos longas que compõem a *Trilogia das Cores* são elementos para uma busca de novas imagens, monótonas e ambíguas. Esses aspectos formais procuram apresentar dramas particulares em suas tonalidades, ritmos, traços, dificuldades, limites. Isso, no entanto, sem uma psicologização dramática das personagens, sem motivações explícitas. Quer dizer, mesmo sem rejeitar uma decupagem clássica, que explica e se esconde, em um intenso diálogo com ela, transforma-a, transgride-a.

Com a abertura para o capitalismo – e tudo o que isso implica –, Kieślowski vai para a França, e também Suíça, para continuar sua carreira, pois encontraria mais facilidades financeiras e de produção nesses países. No entanto, sua maneira de trabalhar não se modifica tanto assim, pois ele continua preferindo produzir e realizar seus filmes da mesma maneira como o fazia na Polônia. Assim, Kieślowski, mudando-se para a pretensa terra do cinema de arte, da *Nouvelle Vague*, não busca esse cinema em específico⁶, tampouco aceita propostas de

⁵ O artigo de Jewsiewicki, publicado na revista *Mana*, em 2010, faz uma breve reconstituição da história recente da Polônia, focando-se especialmente na revolta dos operários de 1956, e procurando mostrar de que modo a apropriação do evento pelos atores operou por meio de ações sucessivas de “patrimonialização” de sua memória sensível, quer seja sob a forma de um monumento ou de um espetáculo comemorativo.

⁶ Vale notar que Kieślowski faz uma clara referência ao cinema de Godard. Em *Blanc*, quando Karol sai do metrô com Mikolaj para mostrar a janela do apartamento de Dominique, Mikolaj vê o grande cartaz, ao lado do prédio, do filme *O Desprezo* (*Le mépris*, 1963), do diretor francês. É possível e interessante notar o paralelo e as semelhanças entre os filmes. Não apenas a óbvia beleza das protagonistas de ambos os filmes (Julie Delpy e

ir a Hollywood. A divisão de seu cinema em duas fases, uma polonesa e outra francesa, é feita pelos críticos, decerto mais para marcar a abertura ao capital ocidental nas suas produções, do que assinalar uma mudança substantiva nos temas e formas de filmar.

Já ressaltamos que o cineasta polonês vai recorrer a variadas técnicas e convenções consolidadas no repertório imagético do espectador, para só então questionar tanto as técnicas normatizadas – mostrando as diversas possibilidades de suas utilizações –, quanto o próprio espectador – e suas certezas quanto às significações dessas técnicas –, mostrando-lhe a câmera, a encenação. Ora, esses momentos são exemplos de como Kieślowski nos induziu não ao erro, mas ao choque e à reflexão, pois, ao nos confundir com *fades*, *flashbacks* e com câmeras subjetivas, passamos a compreender que o repertório imagético do espectador foi aproveitado e subvertido pelo diretor. De tal modo, percebemos que espaços são criados, espaços vazios, novos; as pequenas e sensíveis rupturas com a decupagem clássica colocam o espectador dentro do filme, demandam a atenção e a participação do público. Sendo assim, se as convenções do cinema clássico formam um “modo” de entendimento, as rupturas e o diálogo de Kieślowski são um “estilo” de entendimento, uma reflexão sobre o cinema e o mundo, são criações possíveis para as ideias de Europa, ética e alteridade.

Brigitte Bardot), mas inclusive a relação que se deteriora entre os casais de ambos os longas-metragens. Os maridos, por diversas razões – obscuras ou não –, passam a ser desprezados e rejeitados por suas belas esposas.

II. A INVENÇÃO DA EUROPA

Uma mão abre e liga uma pequena TV portátil em cima da cama. Uma música começa – marcha fúnebre. *Close* no rosto de Julie. *Close* na imagem da TV. Dois caixões, lado a lado. A mão se aproxima da tela e acaricia o caixão menor com o dedo. Ainda na imagem televisiva, um senhor sobe no púlpito armado ao lado dos ataúdes. Enquanto ouvimos a voz desse homem informar a morte de “um dos maiores compositores do século XX”, famoso e reconhecido internacionalmente, a câmera da TV gira e foca em uma senhora perto dos caixões: trata-se da mãe de Julie. Um *close* em câmera lenta percorre o rosto de Julie: olhos, nariz, boca – esta treme um pouco. *Close* na face de Julie, sua boca treme, seus olhos estão marejados – ouvimos, na TV, o senhor continuando seu discurso. Foco na imagem da TV, e o membro do Conselho Europeu diz que o mundo aguardava a composição da música que ele vinha fazendo para “a grande festa da Europa, que esperamos poder celebrar em breve”. A imagem da TV sai do ar, a mão fecha a tela. *Close* em um olho de Julie, que encara a câmera. (*Bleu*)

Após ser espancado pelos ladrões que pegaram a mala que o trazia de volta à Polônia, Karol levanta a cabeça da neve, olha para os lados e exclama: “Meu Deus, finalmente em casa!”. Um plano geral mostra a vista de Karol: um campo coberto de neve, com poucas poças de lama espalhadas na imensidão branca, e umas casinhas ao longe. A música tema do filme começa, arrebatadora. Planos de conjunto dão a ideia da longa caminhada de Karol, que anda mancando, tremendo de frio e arrastando sua velha mala. Continuidade na música em todos os planos. À noite, Karol para em uma esquina, já na cidade; larga a mala e vai até a janela acesa da casa de esquina. Bate, e um homem vem até a janela e olha espantado para o lado de fora. Plano de conjunto da esquina, a música continua, uma placa em *neon* pisca no canto superior esquerdo do quadro. Karol volta até sua mala e começa a arrastá-la com dificuldade para a casa. Ele para, encara sorrindo a placa de *neon*. Jurek, seu irmão, sai pela porta principal da casa e vai até Karol; este se joga nos braços do irmão, exausto. Jurek, em primeiro plano, exclama e pergunta: “Você voltou! O que aconteceu?”. Primeiro plano de Karol, de perfil, nos braços do irmão, com um sorriso débil no rosto: “Você colocou luz *neon*?” E Jurek exclama: “Ora, estamos na Europa!”. (*Blanc*)

O plano começa em uma esquina, na rua de Auguste e Valentine, vemos a saída de Auguste de seu prédio e a câmera o acompanha até chegar ao apartamento da

modelo. Nesse momento, abandonamos o advogado e subimos até a janela do apartamento de Valentine. Som do telefone tocando. A câmera entra pela janela e vai se aproximando do telefone que chama, localizado em uma mesa bem ao centro do quadro. O apartamento parece simples, pequeno, silencioso e escuro, com vários pontos vermelhos na decoração (a toalha da mesa, o lençol da cama, os livros ao fundo). A secretária eletrônica atende: “Aqui é 3020486: deixe seu nome e telefone que eu ligo quando voltar”. A câmera se aproxima, deixando o telefone preto em primeiro plano; na mesinha, objetos dispersos: um livro vermelho aberto, uma maçã mordida.

– Michel: Valentine? Valentine, você está em casa? Você está aí? Não? Eu liguei à tarde.

Enquanto ele fala, som de passos correndo para alcançar o telefone. Valentine chega pela esquerda, pega o gancho e se agacha na altura da mesa. A câmera se movimenta levemente para enquadrar Valentine em primeiro plano, de perfil.

– Valentine: Michel, eu estava tomando meu café da manhã.

– Michel: Deu ocupado, e agora a secretária. Você está sozinha?

– Valentine: Sozinha.

– Michel: Totalmente?

– Valentine: Totalmente. Ligaram da agência para confirmar uma sessão de fotos. Quando você voltou?

– Michel: Ontem. Eu liguei, mas você não estava. Roubaram tudo, até o carro na Polônia. Passaporte, dinheiro, bagagem, tudo.

– Valentine: E agora?

– Michel: Um sujeito nos hospedou. A embaixada nos socorreu e voltamos.

Valentine caminha um pouco pelo apartamento enquanto conversam, até aproximar-se da cama e agachar-se, ficando novamente em primeiro plano.

– Valentine: Michel?

– Michel: Sim?

– Valentine: Eu menti sobre ontem à noite.

– Michel: E o que fez?

– Valentine (pegando uma blusa vermelha sobre a cama): Dormi com o seu blusão a noite toda. Eu queria estar com você.

– Michel: Agora eu não posso, Valentine.

– Valentine: Eu sei. Como está o tempo aí?

– Michel: Como sempre na Inglaterra, chove.

– Valentine: Aqui também choveu. Agora faz sol. É primavera.

(Rouge)

Tendo em vista o momento histórico capital da produção da *Trilogia*, o núcleo problemático que temos tentado examinar nesta parte da pesquisa busca refletir de que modo Kieślowski opera um diálogo com as convenções cinematográficas para construir uma reflexão sobre os valores “universais” – de liberdade, igualdade e fraternidade – que supostamente orientavam ética e humanamente o velho continente – que se unificava no início da década de 1990. Assim, ao analisarmos a Europa e os ideais universais subjacentes aos longas de Kieślowski, inquirimos em que medida e como a construção técnica e narrativa dos filmes problematiza o “viver” em um mundo contemporâneo. Em nossa leitura, outro questionamento manifesta-se nos filmes: que espécie de mundo é esse? É possível, em um continente que se orgulhava de ser herdeiro das tradições iluministas e humanistas, e que então se “renovava”, ainda viver os mesmos princípios éticos de forma absoluta? Nesse sentido, se os ideais humanistas e revolucionários guiavam o mundo europeu – e não apenas ele –, com quais elementos, formais e temáticos, Kieślowski busca desconstruir essa universalidade, de modo a inventar uma Europa unificada e outras maneiras de experimentar uma alteridade e uma ética nessa “constelação pós-nacional”?

Do mesmo modo que os filmes falam retratadamente de seus personagens, também sabemos pouco, a partir dos longas, sobre esse projeto unificador que aparece transversalmente na vida dos protagonistas. O que podemos evidenciar aqui é uma leitura acerca dessas imagens e do momento histórico pincelado pelo diretor, pois compreendemos que a elucidação das condições históricas permite uma contextualização da ética e da alteridade problematizada nos filmes.

A União Europeia se instituiu oficialmente em 7 de fevereiro de 1992, com a assinatura do “Tratado da União Européia”, em Maastrich, consolidando as várias ações anteriores que caminhavam no sentido de formar um bloco, não apenas econômico, mas que incluía a integração territorial – para a livre circulação de mercadorias e pessoas (advindas de países membros) –, das culturas e tradições, com *uma* cidadania europeia, *uma* política monetária, jurídica, externa e de segurança entre todos os países do continente que estivessem dentro do acordo. A U.E. consolidou-se aos poucos, durante décadas, sendo preconizada por diversos tratados e comunidades menores antes de sua implementação⁷.

Nas cenas que descrevemos acima, na primeira, em *Bleu*, Julie vê o enterro de sua família – esfera do íntimo, da segurança – por uma televisão portátil, pequena. É por

⁷ Não é nosso objetivo detalhar a história da constituição da U.E. O que queremos é apenas esclarecer alguns fatores dessa união que nos permitam uma nova perspectiva para a compreensão dos filmes analisados. Para uma análise mais aprofundada sobre a conjuntura histórica do surgimento e consolidação da União Europeia, ver: Stelzer (2004). Especificamente sobre o Tratado de Maastrich, ver: Benhabib (2002, p.157-161).

intermédio dessa imagem que ela se despede de seus entes mais próximos. Se as imagens televisivas são tomadas com certa distância do evento, superficiais, rápidas (giram dos ataúdes para a mãe de Julie e para o membro do Conselho Europeu), as imagens de Julie são todas em *close*, em detalhe, lentas, pausadas. Cruzam-se nessa cena dois ritmos de imagens: a impessoal, distante e breve da TV, e os detalhes arrastados de Julie – a mão acariciando a tela, a boca tremendo, o olho fixo encarando a câmera. São os planos lentos que dimensionam a dor de Julie, o sofrimento que significam essas mortes – seu olho encara a câmera, inexpressivo, como se nada mais restasse para viver ou sentir.

Ademais, além de enfrentar essa perda mediante as imagens da TV, que reportam a morte de forma tão apartada e indiferente, o discurso em homenagem a Patrice, o marido de Julie, é realizado por um membro do Conselho Europeu, que apenas cita a filha do casal, também morta no acidente, e que recorda, muito brevemente, do grande compositor que ele era. Ao fim, termina seu discurso ressaltando a celebração da unificação europeia a ser realizada em breve. A U.E., digamos, se “intromete” nesse momento doloroso da vida de Julie. E, ao invés de seguir em frente, continuar sua vida (como o Conselho Europeu mostra que quer fazer em relação à unificação europeia), Julie se fecha em si mesma, abandona suas relações e o próprio espaço público – mas não sem antes tentar destruir a partitura do inacabado “Concerto para Unificação Europeia”.

Como nos lembra Hannah Arendt (1999), na modernidade, o espaço público (espaço que é eminentemente político) se esvaziou, fragmentou-se, perdendo seu lugar privilegiado na vida dos indivíduos para o espaço privado, espaço do *eu*, da segurança, do não-político. *Política*, tal como a filósofa a compreendeu, seria a criação dinâmica e constante do novo, própria condição de existência do espaço público, como ação plural, que é resultado da ação recíproca entre o *eu* e o *outro*; ela também se dá sob uma condição básica e imprescindível: o reconhecimento do *outro* em toda a sua diversidade, algo que não repercute na confirmação do sentido de uma vida singular, mas, antes, é essencial para a existência da vida de todos.

Essas imagens sugerem uma incerteza com o acordo e com a possibilidade de se integrar o continente dentro de um bloco comum. Percebemos, então, o esvaziamento do espaço público e político, no sentido de que, descrente, e mesmo indiferente com a realização da U.E., Julie se isola, corta laços com o mundo exterior (exceto suas relações cordiais com o garçom e o agente imobiliário), assumindo em uma das visitas que faz à sua mãe no asilo que não quer “bens, presentes, amigos, amor ou vínculos. Tudo isso são armadilhas”. Se podemos entender essas dimensões da vida como localizadas na esfera do privado (bens, presentes, amor), elas também apontam para o esvaziamento do público, do político, posto que Julie

busca se afastar do convívio em todas as esferas de sociabilidade, privadas e públicas (esta última, encontrada na referência de Julie aos amigos e vínculos⁸). Poderíamos considerar isso, aliás, como um questionamento acerca das possibilidades de, “nas condições sociais contemporâneas, definir uma esfera pública, unitária, integrada, compreensiva” (Ortega, 2009, p.21) no continente europeu.

A união dos países-membros em uma “supranacionalidade” teve a preocupação, elaborada em diversos tratados, de harmonizar interesses de uma clara dicotomia que se colocava entre o bloco e os Estados soberanos. Esses tratados procuravam instituir políticas comuns quanto à economia, direito, segurança, elucidando os poderes e salvaguardando a soberania dos Estados dentro de seus territórios. Ao mesmo tempo, eles tentaram conciliar e integrar as culturas e os povos diferentes, baseados em um “fundo cultural comum”, uma herança histórica, cultural e social que formaria a chamada “identidade europeia”⁹.

O contexto histórico em que estão inseridos os longas da *Trilogia* nos permite fazer a releitura dos filmes sob a perspectiva da conjuntura histórico-política: o desmoronamento do comunismo, o fim da URSS e a queda do muro de Berlim, como emblema da quebra de toda a “Cortina de Ferro”. Concomitantemente ao fim da Guerra Fria, acompanhávamos uma crise do capitalismo e a ascensão da chamada “*fortaleza Europa*”. As questões que norteiam nossa leitura de Kieślowski acerca da U.E. atravessam as vidas das personagens, e podem ser lidas como metáforas, sugestões e índices da possibilidade de construir um espaço supranacional, integracionista, nos moldes quistos pelo “Tratado de Maastrich”.

A segunda cena, de *Blanc*, termina com uma exclamação de Jurek: “Ora, estamos na Europa!” Essa interjeição é sintomática dos sonhos com os valores ocidentais que circulavam com a possibilidade de uma Europa unificada, integrada, igualitária, livre e fraterna. A dura situação política da Polônia, os anos de regime comunista, o golpe militar, a força da religião católica, são pontos colocados em detalhes e aspectos secundários dos diálogos, imagens e planos realizados na Polônia durante o filme. As dificuldades da vida na Polônia comunista, as restrições e censuras, a recessão econômica, as desigualdades sociais, tudo isso faz parecer que os ideais capitalistas, ocidentais, iluministas, modernos, abririam um novo mundo, com outras possibilidades, com mais liberdade – palavra cujo remoto significado já estava

⁸ Iremos aprofundar o entendimento da amizade como uma sociabilidade voltada sobretudo para o espaço público um pouco mais adiante neste capítulo.

⁹ Baseamo-nos aqui, fundamentalmente, no Tratado da União Europeia, de 1992. Outras resoluções, acordos e atos posteriores visam e respeitam esse primeiro Tratado, que instituiu as medidas básicas para a formação do bloco. Para ter acesso ao Tratado e diversos outros a respeito da U.E., acessar: europa.eu/index_pt.htm. Para uma crítica da “identidade europeia” e do fundo cultural comum, ver: Mattelart (2005, p.113-131).

possivelmente esquecido, devido a tantos anos de ditadura. Em uma leitura alegórica¹⁰, a bela Dominique surge como as sedutoras, mas também frias, atrações do Oeste. E o fato de Karol não conseguir consumir o ato sexual em território francês (sendo que ele o conseguia em solo polonês), indica sua falta de adaptação e, mesmo, a impossibilidade de se integrar na cultura ocidental.

É interessante lembrar que o lema da Revolução Francesa é essencialmente burguês, construído como um universal no Iluminismo, e que foi consolidado no atual capitalismo tardio e mantido por ideais como igualdade jurídico-política, liberdade de expressão, valores democráticos. Então, como esses ideais são vivenciados por “não ocidentais”, quer dizer, por *outros*? Como são vistos por pessoas que não compartilham da mesma cultura ocidental e capitalista e que viveram o outro lado da Guerra Fria? Em *Blanc*, esses valores aparecem levemente subvertidos: a igualdade jurídico-política de Karol lhe foi negada em território ocidental; logo, ele almeja que também seja negada para Dominique – a cidadã francesa – em território “não ocidental”. Sua vontade de enriquecer e seu posterior crescimento econômico individual obedecem a tal propósito de vingança. Sob uma ótica cinzenta, fria, o motorista de Karol pontua que na sociedade em que vivem tudo é passível de ser comprado, até mesmo um cadáver. Os valores ocidentais e “universais” assumem, a partir daí, ares sombrios e cínicos¹¹.

A questão da U.E., em *Rouge*, é muito mais sutil. Não há alusões explícitas ao projeto, ou melhor, ele não atravessa, mesmo que tangencialmente, a vida das personagens centrais. A maior alusão à Europa se dá ao final, quando o *ferry* no qual viajavam os protagonistas dos três filmes naufraga, num terrível desastre, em que apenas os seis protagonistas (e um *barman* inglês) se salvam. Em uma chave alegórica, podemos pensar que Kieślowski vê o naufrágio da ideia de Europa como vinha sendo implementada. Mas alguma coisa se salva desse projeto, desse naufrágio: franceses, suíços, um inglês e um polonês (Karol, já um rico empresário cosmopolita). Assim como Karol, Michel, namorado de Valentine, também parece ser um empresário globalizado, trabalhando e viajando para diversos países europeus. É sintomático que, como Karol, Michel também seja assaltado em sua chegada à Polônia – que, segundo vemos em *Blanc*, parece ser um país no qual sua população dá seus “jeitinhos” para sobreviver. No entanto, ao contrário de Karol, que se arrasta a pé até chegar em sua casa,

¹⁰ As considerações teóricas acerca da alegoria, em Benjamin, serão mais exploradas na segunda parte desta dissertação.

¹¹ Conforme aponta Wagner (2010), as revoluções Francesa e Americana, as guerras, o colonialismo, as revoluções dos séculos XIX e XX formam, juntamente com diversos outros fatores, uma transição para formas de pensamento cada vez mais racionalistas (a ciência e a democracia representativa, por exemplo), transição que ocorre “tanto no interior da personalidade quanto no interior da organização social, econômica e intelectual da sociedade” (Wagner, 2010, p.201).

Michel é socorrido pela embaixada. Outrossim, esse fato ocorrido com Michel – e também com Karol – na Polônia, mostra a dura situação econômica e social do país, logo após a saída do regime comunista. As imagens de quando Karol entra para um grupo de “atividades suspeitas” revela a diversidade de maneiras para sobreviver encontradas pela população polonesa: proliferam nas ruas comerciantes informais de todo o tipo de mercadorias. Além disso, a cena de *Rouge* descrita acima revela a falta de comunicação e confiança na relação entre Valentine e Michel. Valentine se mostra afetiva, saudosa, carente, só. Michel se mostra desconfiado, frio, distante (não apenas espacialmente) e impaciente. Aparece, aliás, uma frustração subjacente ao relacionamento: falta de comunicação e de entendimento.

De fato, a frustração é uma constante nas personagens da *Trilogia*: Julie, frustrada por conta das vidas que perdeu, por não conseguir acabar com a sua própria vida nem com seu passado; Mikolaj frustrado também com sua vida monótona, e que não consegue efetivar o suicídio; Karol por seu casamento fracassado; Joseph pela amargura que se transformou sua vida. Aqui é interessante a visão de Wagner (2010, p.98) sobre a frustração, pois ele elucida que o funcionamento da sociedade ocidental em sua necessidade de invenção gera um problema motivacional, uma compulsão, e, portanto, suscita uma cultura de contínua frustração. A frustração e a “necessidade de fazer algo a respeito”, o sentimento de impotência, o “progresso em nome do qual vivemos, um progresso que precisa constantemente inflar, exagerar e criar ‘o velho’ como parte da apresentação ‘do novo’” (Wagner, 2010, p.116), gera essa “obsessão coletivizadora”.

De acordo com o antropólogo, nossa tradição cultural ocidental e moderna medeia a dialética por meio de relações e expressões coletivizantes e, dessa maneira, cria e compreende o mundo em termos lineares e racionais – mundo que, segundo ele, é fundamentalmente dialético. Isto é, o mundo no ocidente é construído a partir de conexões causais, negando e mascarando os aspectos contraditórios e paradoxais do pensamento e da cultura. Nessa medida, “a diferenciação e a contradição são racionalizadas e ‘inseridas no sistema’ como ‘meios’ para um ‘fim’ único, monolítico – uma vida melhor, um governo mais democrático, uma espécie humana mais forte e assim por diante” (Wagner, 2010, p.194).

Os controles convencionais da cultura ocidental são relativizados, e isso porque nos agarramos à nossa Cultura, acima de todas as tentativas de reinventá-la: “não remodelamos nossa Cultura de tempos em tempos e caímos num limbo de recriação porque a amamos” (Wagner, 2010, p.106)¹². Para o antropólogo norte-americano, por cultuarmos nossa própria

¹² “O verdadeiro cerne de nossa cultura, sua imagem convencional, é sua ciência, arte e tecnologia, a soma total das conquistas, invenções e descobertas que definem nossa ideia de ‘civilização’” (Wagner, 2010, p.55). Essa é a

Cultura, não há nada que detenha a progressiva relativização dos controles; e os esforços nesse sentido tomam a forma de uma inversão dos controles culturais, que, segundo Wagner, podem ser vistas nos grandes eventos históricos, como a Reforma, as Cruzadas, as guerras religiosas, o nascimento e a ascensão da ciência empírica; posteriormente, nas Revoluções Francesa e Americana, na ascensão da burguesia, nas Revoluções Industriais, colonialismo, guerras mundiais, entre outros. Essa autocriação e automotivação da Cultura ocidental moderna é inerentemente instável. As soluções coletivizantes são construídas por um senso de urgência cada vez maior, e servem para criar o mundo do dado e do incidente individuais sob formas sempre mais exigentes. Ou seja, a sociedade é desafiada por suas próprias criações; e, assim, “cada fracasso motiva um esforço coletivizante mais amplo” (Wagner, 2010, p.201).

Podemos compreender a configuração histórica que permeia a *Trilogia das Cores* nesses termos, visto que foi com o Tratado de 1992 que se lançaram as bases para a integração europeia e para as principais políticas do continente como um bloco, sobretudo nos anos de 1990 e 2000. Também atentamos para o fato de que:

[...] a negociação do Tratado de Maastrich visou vir ao encontro de duas ordens de preocupações: no plano político, responder aos desafios suscitados pela situação a Leste e pelas novas relações de força e riscos que dela decorriam; no domínio econômico estabelecer mecanismo que reforçassem a posição da Europa como um dos pólos dominantes, assegurando a sua coesão, a estabilidade monetária e as vantagens do mercado único (Neves *apud* Stelzer, 2004, p.43-44).

Conforme assevera Slavoj Žižek (2009), a maneira pela qual a U.E. é apresentada na *Trilogia* faz crer que o diretor polonês não tinha fé na viabilidade de uma U.E., pelo menos não tal como exposto e estimado no Tratado. Não obstante o pessimismo político, o filósofo esloveno acredita que algumas possibilidades de êxito podem ser lidas nos filmes, o que demonstrariam que o diretor tinha a esperança, mesmo que reduzida, de que essa unificação e os conflitos dela decorrentes poderiam ser resolvidos por outras vias, ainda a se descobrir.

Plano americano de Julie sentada no camarim da casa noturna onde Lucille trabalha. Esta sai do camarim para entrar no palco e Julie se vira, encarando a imagem de uma TV, à frente, que mostra uma foto sua com seu falecido marido. A narração joga, a partir de agora, com o campo e contracampo entre Julie em primeiro plano e as imagens da TV. A jornalista (a mesma que, em cena anterior, interpelou Julie no hospital) comenta: “Sabe-se que o Conselho da Europa propôs que terminasse a partitura iniciada por seu marido”. Olivier aparece na TV,

“Cultura” a que se refere Wagner: o processo cumulativo de refinamento do homem por ele próprio, o incremento criativo da civilização, sendo este o sentido que o antropólogo compreende como o sentido contemporâneo do termo.

concorda com a jornalista, e completa: “Estou trabalhando na partitura. Tentando entender o que ele tinha em mente, não é fácil”. A jornalista continua: “Pode nos dizer algo sobre a partitura apresentada pela primeira vez?” Olivier abre a partitura na bancada do jornal; Julie leva as mãos à boca. Olivier diz: “É a primeira parte de um concerto que Patrice escreveu a pedido do Conselho Europeu. Só poderia ser tocado uma vez, por doze orquestras, em doze cidades da Europa¹³”. Julie fecha os olhos, a mão ainda na boca.

[...]

Plano de conjunto em uma rua movimentada. Julie caminha em direção à câmera até ficar em primeiro plano. Ela continua caminhando e a câmera a acompanha, mantendo o enquadramento. Julie caminha gritando por Olivier repetidas vezes. Em um plano de conjunto da rua, vemos um carro continuar a andar até parar num cruzamento. Julie entra correndo no quadro, alcançando o carro e batendo no capô chamando por Olivier. Este, por sua vez, para e desce do automóvel. Julie, em primeiro plano de perfil, com a respiração ofegante, diz: “Você quer terminar o concerto de Patrice?” Olivier concorda e completa: “Pensei que pudesse tentar”. Julie nega com a cabeça e diz: “Mas você não tem esse direito. Nunca será igual, você entende?”. Primeiro plano de Olivier, que afirma: “Aceitei tentar, não sei se vou conseguir. Vou dizer por quê. Era um meio de fazê-la chorar, correr... Era o único meio para que dissesse ‘quero’ ou ‘não quero’”. Voltamos ao primeiro plano de Julie, de frente, ela balbucia: “Eu... não... isso não é justo”. Olivier a corta: “Mas você não me deu escolha”. Julie, gaguejando um pouco: “Você não tem o direito”. (*Bleu*)

Quando Julie deixa o hospital, uma de suas primeiras ações é destruir as partituras do concerto. Metaforicamente, e tomando por base uma leitura bem peculiar da U.E. nos longas, podemos decodificar essa cena como uma rejeição à unificação tal como estava sendo construída, como indicação de que, porventura, nenhuma integração seria possível em uma Europa tão fragmentada e desigual. Apesar de ter jogado fora a música, esta continua presente em sua solitária vida, como um estado de espírito, um acesso a um mundo interior, fechado e, ainda, talvez como uma sombra que a liga ao mundo exterior do qual ela quer fugir – posto que a partir de agora busca uma liberdade total, sem vínculos externos e afetivos. Quando Olivier, assistente e amigo de seu falecido marido, é convidado pelo Conselho Europeu para terminar a música, e Julie descobre que a composição será finalizada, ela fica aturdida, procura

¹³ Aqui, podemos inferir que o Concerto seria tocado nas doze capitais dos países-membros que estavam no acordo de 1992: Bélgica, Dinamarca, Alemanha, Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, França, Países Baixos, Portugal, Espanha e Reino Unido. Para mais informações sobre os primeiros membros da U.E., acessar: europa.eu/about-eu/countries/index_pt.htm.

Olivier, briga com ele, e só depois de algum tempo, após começar a compreender a impossibilidade dessa liberdade total, decide ajudá-lo a terminar o concerto.

Todavia, não sabemos se o concerto ficará pronto até o dia da cerimônia de inauguração – mais uma vez, Kieślowski deixa a imagem em aberto. Na verdade, em *Bleu*, se é a música que faz ecoar o processo de uma provável Europa unificada sob uma política social e econômica comum, subentende-se que a finalização do concerto é apenas uma conjectura, assim como a própria ideia de uma U.E.. É válido pensar, ainda, que, se a Europa se fechava geograficamente, Julie se fechava ontologicamente ao *outro*, e sua posterior abertura à alteridade – à Olivier e à Lucille, sua vizinha – podem demonstrar que o diretor, que não fechava suas imagens, também não se fechava absolutamente a uma ideia de U.E., conquanto qualitativamente diferente da proposta pelo Tratado.

A *Trilogia* – como todo ato comunicativo e, portanto, como todo cinema – faz uma leitura parcial e inventiva do mundo, de uma realidade e da própria condição humana. Isso porque o cinema, trabalhando com as convenções da sociedade, cria histórias e significados, inova sobre a significância ordinária do mundo, inventa novas associações, recarregando e potencializando os significados da cultura ou dimensão que se propõe a tematizar. Em *Habu*, Wagner (1972) afirma a proeminência da invenção na vida social em todos os atos humanos, mesmo os mais habituais, repetitivos e ordinários. A invenção estaria presente em atos tão rotineiros como uma conversa ou debate, pois as atividades humanas são entendidas como cumulativas. Logo, cada ato estende a cultura do ator em um certo sentido. O conceito de invenção implica, nessa medida, uma “dialética sem síntese”¹⁴, afirma o antropólogo, entre convenção e invenção, sendo esta última um aspecto inerente a todo ato humano.

A necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção. Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz (Wagner, 2010, p.96).

Segundo Wagner (2010, p.40), as invenções orientam-se por uma imagem de realidade. Uma etnografia, uma pintura ou um filme não meramente descrevem o objeto ou aquilo que figuram. Nesses casos, há uma simbolização que está conectada com a intenção do antropólogo, pintor ou cineasta: com suas ideias, eles transformam e desenvolvem modos de pensar. Tendo como “controle” de sua invenção uma imagem de realidade exterior, eles estendem essa imagem por meio de analogias e metáforizações, incorporando articulações

¹⁴ Apesar de ser um conceito carregado, especialmente por sua formulação hegeliana e marxiana, digamos, Wagner (2010, p.96) observa que seu emprego de dialética é mais próximo da ideia grega, referindo-se a “uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si”.

mais abrangentes. Sendo assim, a criação artística, em especial a cinematográfica, inventa um mundo e uma leitura possível sobre o tema que procura abordar. Comprometido com uma suposta realidade exterior (o contexto de controle de sua invenção) e com as convenções cinematográficas (mesmo que para subvertê-las), o cineasta inventa símbolos, relações, metáforas, fatos, encontros, histórias, maneiras de ser e de estar no mundo em que cria. Essa invenção, que também mobiliza certa arrogância epistemológica, é preciso advertir, busca explorar novos caminhos e possibilidades, de modo a arriscar previsões e soluções, e provocar – o público, em alguns casos, ou o Estado ou a Igreja, em outros.

De fato, na obra de Kieślowski, não são apresentadas leituras das questões colocadas com supostas pretensões de objetividade da realidade social. O que vemos na tela são leituras, suposições e invenções parciais sobre a mesma. Ao ser convidado a trabalhar o bicentenário da Revolução Francesa, o diretor vai inserir, tanto temática quanto formalmente, a ambiguidade e a abertura na narrativa. Acreditamos que a *Trilogia* busca refletir e inventar sobre a emergência e as potencialidades de novas maneiras de pensar o limite entre o *eu* e o *outro*, sobretudo porque os longas-metragens confrontam uma imagem convencional, apresentando uma narrativa lenta – que propõe outras maneiras de se relacionar com a alteridade e que inquire os acontecimentos políticos de uma Europa que se configurava na época. O que queremos evidenciar aqui é nossa leitura das imagens acerca de um determinado momento histórico sugerido pelo diretor, pois compreendemos que a contextualização das condições históricas permite, nessa medida, uma contextualização também das relações éticas e da alteridade inventadas nos filmes.

Com efeito, refletir a respeito da ética nesses filmes faz pensar nas concepções de indivíduo, de sociedade, de progresso e do *outro* que se construíram ao longo do processo histórico ocidental. Trata-se, mais propriamente, de um retorno ao momento da Revolução Francesa (a mais paradigmática das revoluções burguesas) e das revoluções industriais até a chamada *belle époque*, fatos que marcam uma época e que estão presentes no momento a que a *Trilogia* faz menção. Esses eventos consolidaram o que chamamos de modernidade, que se caracteriza principalmente pelas crenças no progresso da ciência e do próprio ser humano, em sua autonomia e liberdade, e que desenvolveu novas concepções acerca do tempo, do indivíduo, da vida e da morte. Segundo Wagner (2010), os eventos históricos, as descobertas científicas, os ideais de racionalidade e liberdade foram menos acréscimos ao que chamamos conhecimento, e muito mais precedentes e precursores de um tipo de invenção do *eu* em relação ao mundo. Assim, o aspecto coletivo da cultura passou a ser cada vez mais inventado

pela burguesia; e uma cultura que vivia de acordo com os padrões do dinheiro e da racionalidade foi regulando-se cada vez mais por esses padrões.

Essa consideração é importante porque a partir dela podemos perceber, na *Trilogia das Cores*, a constante mediação e presença do dinheiro. Em *Bleu*, ao visitar sua mãe, Julie afirma que não quer ter mais vínculos com ninguém; ao dizer isso, sua mãe pela primeira vez tira os olhos da TV para encarar a filha e pergunta se ela tem dinheiro, pois isso é importante. Já Karol, em *Blanc*, arma seu plano de vingança a Dominique todo baseado na fortuna que conseguiu; é só pela herança milionária que ela vai ao enterro. Chegamos ao cúmulo de ouvir, quando Karol comenta com seu motorista que precisam de um cadáver para enterrar em seu lugar, o motorista responder com muita naturalidade: “Basta comprar um. Hoje em dia tudo se compra. Que tal um russo, chefe?” E, por fim, em *Rouge*, o namorado de Valentine, que sequer vemos durante todo o filme, não pode visitá-la, pois está sempre a trabalho, na Polônia, na Inglaterra. Além disso, ele a recrimina por fazer alguns trabalhos como modelo que, segundo ele, estariam usando-a, pois pagam pouco.

Sendo assim, é possível compreender a assertiva de Wagner (2010, p.192) de que, em nossa moderna cultura ocidental, “as tarefas e os papéis da vida ‘cotidiana’ se tornam cada vez mais coletivizados (facilitando o uso do dinheiro nas trocas e sendo facilitados por tal uso) e assimilados a uma ‘Cultura’ comum”. Isso ocorre porque os controles convencionalizados utilizados em nossa invenção de mundo se tornam cada vez mais diferenciados, forçando-nos a esforços cada vez mais enérgicos em busca de controlar nossa orientação coletivizante em direção a um “fundo cultural comum”, e, nesse caso, o dinheiro aparece como esse fundo comum para o qual nos voltamos. Esse é um notável avanço que o surgimento e afirmação da burguesia fez na moderna cultura ocidental: ela reformula a questão da universalidade e dos universais. Em sua revolucionária forma de compreender o mundo, o conhecimento e a economia, a ascensão e consolidação da cultura e filosofias burguesas, promovem o dinheiro, essencialmente para um “meio para favorecer as trocas, [...] à condição de um fim em si mesmo” (Bornheim, 2007, p.351).

Plano médio dentro do tribunal, juiz no centro, do alto de sua mesa. O tradutor repete as palavras de Karol, em francês.

– Tradutor: Na Polônia, e mesmo aqui, no início, acho que a satisfazia. Só depois é que... Não fazemos amor desde nosso casamento. Isto é, não se pode dizer que não sou capaz. É passageiro.

Enquanto traduz, o juiz faz um gesto com a mão para que ele pare de falar, fazendo uma negativa com a cabeça. Plano americano de Karol, ele se levanta, colocando as mãos sobre a mesa, fala alto, com veemência, em polonês. Nesse momento, ao fundo, Julie abre a porta e é impedida de entrar por um segurança. O tradutor, com voz normal e calmamente traduz as palavras de Karol.

– Tradutor: Onde está a igualdade? O fato de não falar francês é uma razão para o tribunal não ouvir meus argumentos?

Plano de conjunto do juiz, que pergunta: “E o que quer, exatamente?” Primeiro plano de Karol, a música tema do filme começa, por sobre as vozes do tradutor e de Karol.

– Tradutor: Preciso de tempo, meritíssimo. Quero salvar meu casamento. Ainda há sentimento entre nós.

(*Blanc*)

A Europa pode ser tida como o berço histórico de nossa moderna cultura ocidental, bem como dos Estados nacionais e do próprio nacionalismo. Não obstante esse fato, a globalização e a época atual de instabilidade social, política, econômica e cultural reforçaram a longa tradição de hostilidade aos *outros*, justificando-a como uma resistência às “ameaças à identidade cultural coletiva” (Hobsbawm, 2007, p.91). No segundo filme, *Blanc*, a U.E. aparece potencialmente mais problematizada. Esse segundo longa questiona vários fatores da “*fortaleza* Europa”, como: o estatuto do “cidadão europeu”, a igualdade entre esses cidadãos, o tratamento dos imigrantes nessa nova constelação que se formava, e o posicionamento dos países marginais (neste caso, os países do Leste Europeu) na nova constelação europeia. Todos esses fatos históricos e questionamentos perpassam a trajetória de Karol Karol que acompanhamos ao longo do filme. Aliás, a U.E. interfere muito mais na vida do imigrante polonês Karol do que na vida de Julie e de Valentine. A Polônia, nesse princípio de U.E., assim como nos diversos países do Leste Europeu que saíam do regime comunista, ainda não fazia parte do bloco¹⁵. Nesse ínterim, uma questão que podemos levantar é a provável preocupação da parte ocidental com a massa de imigrantes, legais e ilegais, desses países que viriam para a parte ocidental em busca do “sonho capitalista”.

Conforme salientou Neves (*apud* Stelzer, 2004, p.43-44), em citação anterior, a formação do bloco europeu visava também dar conta dessa nova situação do oeste, pois, com a abertura, havia o temor de uma imigração ilegal em massa para o “lado mais civilizado” da

¹⁵ A Polônia, bem como outros países do leste, como República Checa, Estônia, Eslováquia, Eslovênia, Letônia e Lituânia, entraram oficialmente para a U.E. em 2004. Para mais informações, acessar: europa.eu/about-eu/countries/index_pt.htm.

Europa. Karol se levanta e grita, em polonês: “Onde está a igualdade?” Ora, não há igualdade para ele, polonês, imigrante, estrangeiro, *outro*, que não compreende as peculiaridades linguísticas e culturais francesas (e, podemos dizer, “europeias”). Karol pergunta ao juiz se é pelo fato dele não falar francês que seus argumentos não são ouvidos. Se não há possibilidade de comunicação, não há igualdade, e, não a havendo, é improvável que ele se estabeleça no país. Derrotado no tribunal francês, sem ter ou saber para onde ir, procurado pela polícia, Karol termina sua estadia na França, no metrô, pedindo esmolas. Dessa maneira, parece-nos que a igualdade só é possível para o “cidadão europeu” ocidental; ou seja, o projeto da Europa se quer unificador, mas não é tão igualitário assim. Esses países *outros* representavam, então, um problema nascente, um desafio à situação política e econômica da Europa.

Em Kieślowski, tais problematizações, assim como o lema da Revolução Francesa, são colocadas na forma de questões que perpassam as trajetórias e os dramas pessoais. Entretanto, cogitamos que os filmes não buscam invalidar ou rejeitar compulsoriamente essas ideias (de unificação ou de valores éticos), mas subvertê-las, desvelando as várias maneiras de vivê-las concretamente e na contemporaneidade. Talvez não se possa falar de uma Europa Universal, mas sim em tentativas de enxergar novas abordagens, novas soluções, visto que a tendência homogeneizante e de representação universal resulta em intolerância religiosa, étnica, nacionalista, de modo a acentuar as diferenças e não promover a aceitação das mesmas.

Em *Blanc*, temos Karol, imigrante polonês na França, tentando se integrar à cultura francesa e europeia. Sem dinheiro, sem lugar para ficar, sem passaporte, Karol passa frio nas ruas de Paris. No metrô, lugar da cidade um pouco mais protegido que Karol consegue entrar, ele toca músicas no seu pente, improvisado de instrumento musical, pedindo moedas para os transeuntes. Karol se encolhe quando passam alguns policiais e, no momento em que Mikolaj, seu futuro amigo, aborda-lhe, fica desconfiado, pois Mikolaj fala em polonês com ele. Seu encontro com a alteridade se foca, portanto, na própria exclusão que sofre pelos cidadãos franceses. Se em território parisiense os franceses tratam Karol como um ser humano menor, e que pode ser ignorado e excluído da ordem das coisas, porquanto *outro*, quando Karol consegue fazer com que Dominique vá até a Polônia, é a vez dos franceses serem tratados com arrogância e indiferença. Ao ser acusada do assassinato de Karol, prontamente e com certa arrogância, Dominique diz ao policial: “Sou cidadã francesa!” Dessa vez, é Dominique quem tenta expor seus argumentos à autoridade institucional (ela diz que Karol está vivo), e, nesse instante, é a autoridade polonesa quem não dá ouvidos à cidadã estrangeira.

Ademais, no decorrer do segundo filme, percebemos que a alteridade experimentada por Karol é a alteridade do imigrante, do estrangeiro, tanto que o único contato que ele trava é

com um conterrâneo – que é a única pessoa que para e olha (e ouve) o imigrante ilegal. Dessa maneira, notamos que o Estado Nação (e a entidade supranacional que forma a U.E., por conseguinte) é que define a diferença entre o *um* e o *outro*, por mais que existam diferenças dentro mesmo do território delimitado. A ideia é que os “cidadãos europeus” sejam tratados como iguais – e, diante de um imigrante, é o padrão desse “cidadão” que vem a tona. Ou seja, a nação e a U.E. legitimam um tipo ideal (o cidadão europeu ocidental) à custa dos *outros*.

Nesse estado supranacional que forma a U.E., “o imigrante põe em ‘risco’ a ordem nacional [...], forçando-a a revelar seu caráter arbitrário [...], a desmascarar seus pressupostos; forçando-a a revelar a verdade de sua instituição e a expor suas regras de funcionamento” (Sayad, 1998, p.274). Quando questiona “onde está a igualdade?” no tribunal francês, Karol desmascara esse universal, tão bem quisto pela sociedade ocidental, pois nos deixa entrever que, como imigrante, ele carrega o estigma¹⁶ de vir do lado “oriental” da Europa e, por isso, não é um “igual”. Quer dizer, não se encaixa no padrão delimitado, confirmando o que disse Sayad (1998, p.241), de que “o imigrante, mais do que outro qualquer, é portador, tem sempre consigo ou junto de si, a marca do estatuto e da posição atribuídos a seu país na escala internacional dos estatutos e das posições políticas, econômicas, culturais, etc”.

O universalismo da Revolução Francesa e da Ilustração deixou, como um dos seus maiores legados, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, validada em 1789 – hoje, essa declaração consubstancializou-se na Declaração Universal dos Direitos Humanos, ratificada pela ONU em 1948. Ambas as declarações afirmam o direito à informação, à liberdade de expressão e opinião, e à igualitária participação da cidadania na esfera pública. Nessa medida, a Revolução Francesa publiciza a questão de que é o Estado que deve servir e assegurar a integridade do indivíduo, que o propósito de toda e qualquer organização política deve ser a conservação e defesa dos direitos naturais do homem, ou seja: os governados passam a ter *direitos* (e não apenas *deveres* enquanto súditos) e, pela liberdade assegurada de comunicação e opinião, passam de súditos a cidadãos.

Tendo isso em conta, notamos que grande parte da história da Polônia foi de subjugação a um *outro* (seja ele um Estado-nação ou um governo ditatorial), o que não permitia, porque seria paradoxal, que esses princípios fossem validados na vida pública da população. Durante o período da revolução e do Iluminismo, a Polônia estava com seu

¹⁶ Entendemos que o *estigma* constitui-se, segundo Goffman (1982, p.7), quando um indivíduo ou grupo, que não está habilitado para a aceitação social plena, carrega um descrédito que o leva a privações e discriminações. Nos dias atuais, muitas são os estigmatizados: suspeitos de terrorismo, “combatentes ilegais”, imigrantes, refugiados, exilados, comunidade islâmica, trabalhadores estrangeiros desqualificados, vítimas do novo *apartheid* social e tantos *outros*, minorias dispersas e marginais que carregam algum tipo de estigma social.

território fragmentado, dominado cada qual pela Áustria, Rússia e Prússia. Somente após a Primeira Grande Guerra que seu território foi reunificado. E nem bem a unificação se fez tangível, o país foi mais uma vez invadido, dessa vez pelo exército nazista do *Terceiro Reich*. Destruída pelos alemães e pela guerra, a Polônia se tornou parte do bloco soviético, e desde então, até 1989, viveu sob a ditadura comandada pela União Soviética, com períodos de maior e menor liberdade.

Em suma, o que interessa apontar é que a Polônia tem uma história conturbada e repleta de ruínas e desordens. Os direitos humanos foram repetidamente esmagados, o sentido da liberdade (seja ele o livre-arbítrio, como quisto por Descartes, ou mesmo e mais simplesmente a liberdade de opinião) foi repetidamente ignorado e cerceado, e a igualdade (jurídica, política ou social) foi repetidamente excluída dos foros cotidianos e públicos. A fraternidade foi, talvez, o que restou a esse povo: Kieślowski atenta para esse fato de que o povo polonês se mantinha unido no sofrimento imposto – a fraternidade era sinônimo da solidariedade do povo entre si¹⁷.

A construção da U.E. buscava a integração e unificação de países os mais diversos sob a retórica de um “fundo cultural comum” a toda a Europa. No entanto, como procuramos evidenciar, esses valores se mostravam hierarquizados, isto é, uns aparecem como sendo “mais europeus” que outros. Como sintetizou muito bem Stolke (1993, s/p), no núcleo da retórica da exclusão, que para ela caracteriza o processo de unificação europeia, “está a idéia de que a uniformidade cultural é o pré-requisito fundamental para o acesso à cidadania, e que a igualdade política formal pressupõe identidade cultural”. É exatamente essa a identidade que Karol Karol não tem acesso, posto que ele é a diferença, a não identificação, e personifica a alteridade mesma, o confronto do estrangeiro com a comunidade de iguais – estrangeiro esse que a sociedade “europeia” exclui de suas fronteiras.

Em *Rouge*, a questão da U.E. é mais enviesada. Se, em *Blanc*, Karol tem problemas concretos diante do tribunal – o símbolo da igualdade declarada entre todos os homens –, em *Rouge*, a simbologia maior referente a essa questão é dada por intermédio da figura de um juiz que resolve se aposentar por não se sentir capaz de decidir *qual é* e *onde está* a verdade. Assim, entendemos que aqui se coloca a questão da parcialidade dos tribunais: como chegar a uma verdade absoluta e inquestionável se é um ser humano quem a julga? E, se somos todos iguais, como *um* pode decidir a vida, o destino e a verdade do *outro*?

¹⁷ Vale atentar que Solidariedade é o nome do sindicato que surge em 1980 para lutar contra a opressão do regime soviético e por melhores condições de trabalho e de vida. Em 1989, com a derrocada dos regimes socialistas de todos os países do Pacto de Varsóvia, o sindicato ganha as primeiras eleições do país, implementando uma reforma econômica liberal (Stok, 1993).

Se no Tratado a U.E já propõe o projeto de estabelecer uma Constituição única e legislações para o tratamento de questões comuns¹⁸, em *Blanc* e em *Rouge*, essa proposição é questionada: seria possível uma única justiça europeia? Os juízes seriam imparciais diante de questões envolvendo imigrantes e conterrâneos? E, essencialmente, qual é a função de um tribunal e de um juiz que julga diferentes níveis epistemológicos de verdade? Somos mesmo capazes de descobrir e decidir sobre a “verdade” ou as “verdades” segundo as regras de objetividade e imparcialidade que regem o direito ordinário?

Kieślowski expõe a impossibilidade da imparcialidade buscada pela justiça e não parece acreditar na possibilidade de se chegar a um acordo que, por um lado, une e, por outro, exclui. Afinal, ao término do terceiro filme presenciamos o naufrágio do navio que levava os protagonistas dos três longas, junto a tripulantes de diversas outras nacionalidades europeias, o que pode ser lido como alegoria dessa unificação problemática que se quis, aparentemente, “cosmopolita”. Interpretando, então, nessa chave o final, podemos dizer que o projeto de U.E. naufraga¹⁹, sua lógica de inclusão não comporta a aceitação das diferenças; afinal, esse projeto de unificação mascara as complexidades, assimetrias e ambiguidades. Na tentativa de construção de uma U.E., alguns são excluídos, apagados. Se alguns se salvam – os protagonistas dos três longas –, são cidadãos de nacionalidades ocidentais (já que, ainda que Karol se salve, agora ele é um rico empresário cosmopolita, um assimilado), o que sugere que o projeto que parecia incerto em sua origem só admite a inserção de alguns e mediante a exclusão de *outros*. Logo, é preciso pensar uma U.E. de outra forma.

A ideia de uma Europa unificada não aparece como uma proposição abstrata que deve ser recusada compulsoriamente. Algo pode ser salvo, alguma coisa pode dar certo, de maneira diferente é claro, e com outros propósitos e propostas. Existe a possibilidade concreta de pensar a unificação da Europa numa perspectiva em que a fragmentação e o individualismo modernos sejam desafiados pelo *outro*, que faz pressão pelas margens, pela periferia. Nos filmes, não sabemos se o concerto será finalizado ou se, com a consolidação da U.E., o

¹⁸ Já no Tratado de 1992 deixava-se explícito a ambição da construção de uma constituição comum. O “Tratado que estabelece uma Constituição única para a Europa”, foi assinado em Roma, em 29 de outubro de 2004, mas nunca foi ratificado. O que existem são legislações para tratamento comum de crimes e políticas de segurança, bem como órgãos institucionais comuns: o Tribunal de Justiça, que verifica o cumprimento da legislação europeia, e o Tribunal de Contas, que fiscaliza os investimentos e atividades da U.E. Para mais informações, acessar: europa.eu/index_pt.htm.

¹⁹ Esse naufrágio pode ser visto na maneira em que o ano de 2011 começou decisivo para a “fortaleza Europa”, pois a chegada de milhares de refugiados do norte da África e do Oriente Médio, devido às conturbações políticas que se alastraram sobre o mundo islâmico, fez com que países como França, Itália e Espanha fechassem ainda mais suas fronteiras às *personae non gratae*, infligindo rígidos controles às migrações. Hoje, fala-se até em reerguer as fronteiras internas europeias que haviam sido “derrubadas” quando se estabeleceu, em 1985, o acordo *Schengen*, que permitiu a livre circulação de pessoas (sem a necessidade de apresentação de passaporte) entre os 12 países da União Europeia, além de Islândia, Noruega e Suíça.

tratamento dos imigrantes mudará. A *Trilogia* não responde a tais questões, mas deixa a ambiguidade e a incerteza também em relação a essas problemáticas.

Portanto, no contexto de produção dos filmes e ainda hoje, a Europa continua sendo uma ideia controversa. De acordo com o que ressaltamos anteriormente, a U.E. vem enfrentando diversos problemas com a imigração ilegal, retomando práticas de espaços de exceção e revelando seu “racismo liberal”²⁰, para utilizar a expressão de Sartre (1960). Verena Stolke, em texto de 1993, contemporâneo aos longas, alertava para essas possibilidades inerentes a um projeto que se mostrava integracionista e excludente, que negava a alteridade aos não-europeus.

A integração na Europa ocidental é um processo de duas faces. Enquanto os limites internos da Europa se tornam progressivamente mais permeáveis, as fronteiras externas são fechadas. Mecanismos legais mais rigorosos são criados para excluir aqueles que vêm a ser chamados de imigrantes extracomunitários, enquanto os partidos de direita ganham apoio eleitoral com o slogan “fora os estrangeiros”. Existe uma expectativa de que as identidades nacionais européias possam dar lugar a uma identidade pan-européia, enquanto os não-europeus, em particular os do Sul mais pobre (e recentemente também os do Leste), que procuram abrigo no Norte mais rico, têm se tornado indesejáveis, estranhos desprezados, alienígenas. E os imigrantes extracomunitários que já estão “em nosso meio” são alvo de crescente hostilidade e violência, enquanto a direita alimenta os temores populares com uma retórica de exclusão que exalta a identidade nacional e a singularidade cultural (Stolke, 1993, s/p).

Segundo nossa interpretação, a narrativa da *Trilogia* se dispõe a pensar a U.E. de modo a questionar os valores constitutivos que fundam essa ideia, na tentativa de rejeitar a concretização de um projeto que aparentava ser homogeneizante, assimilacionista e excludente, fazendo de seu cinema uma interrogação a esses modelos pré-concebidos. Ou seja, trata-se, acima de tudo, de inventar outro modelo de valores, situando-os no presente, abrindo-os para as novas realidades, novas situações, interrogando esse projeto unificador e esses valores iluministas a partir de individualidades, de pequenos eventos e encontros, que levem em conta as especificidades de cada um e que respeite os limites entre o *eu* e o *outro*. Embora não tenhamos explorado com afincos a situação política da época para analisar os filmes, estamos aqui sugerindo uma interpretação plausível do que os próprios longas exploram e expõem acerca dessa situação histórica.

O processo de gradual relativização dos controles de nossa Cultura, pelo fato de mediarmos a dialética de forma coletivizante, racional e linear, leva ao também progressivo

²⁰ Um exemplo disso ocorreu, em 19 de agosto de 2010, quando o governo francês de Nicolas Sarkozy começou a deportar centenas de grupos de ciganos para o leste europeu (Romênia, Bulgária, Hungria, etc.), como parte do novo plano de segurança de “limpeza social”, contenção do crime e do desemprego e controle à imigração ilegal – esses grupos representavam, segundo Sarkozy, uma ameaça à “identidade nacional”. Notícia publicada no jornal Folha de São Paulo, no dia 20 de agosto de 2010. Ver: www1.folha.uol.com.br/mundo/786081-franca-envia-mais-130-ciganos-de-volta-para-a-romenia.shtml.

processo de esgotamento de nossos símbolos, que entram em colapso em seu contínuo uso. Portanto, precisamos sempre forjar novas articulações simbólicas para conseguir reter a orientação convencional, que nos possibilita o próprio significado. É essa necessidade que impulsiona a “cultura interpretativa”, bem como os diversos esforços políticos e econômicos para controlar a crescente relativização do *eu* e da sociedade: movimentos de contracultura, guerras intermitentes pelo mundo, movimentos sociais, blocos econômicos, etc. Essas questões, sua circulação na mídia, os governos, todos esses aspectos influenciam na redefinição dos resultados do que as pessoas desejam. Isto é, o sucesso dessas diversas tentativas de conter a relativização dos controles depende da habilidade (da mídia, dos políticos, dos líderes) de objetificar suas ideias e concepções convincentemente.

Tanto no cinema quanto na política, os produtos e ideias (leis, medidas econômicas e de segurança) são objetificados por meio de certos estilos de vida, identidades; ou seja, esses produtos e discursos são investidos com poder e excitação, de modo a passar esse poder para o cotidiano, renovando e recriando seus significados. Os exemplos disso vão de uma propaganda de pneus, passando pela noção de democracia e chegando à ideia de uma Europa unida e forte. E é dessa reinterpretação constante que vive nossa cultura. A frustração é algo comum na vida das pessoas, assim como na vida das personagens da *Trilogia*; e essa frustração só parece diminuir quando as personagens percebem a relativização de seus controles, aprendendo a lidar com tal relativização e, talvez, modificando seus modos de existência e sua orientação convencional, de maneira a aceitar a dialética inerente à vida, bem como as contradições e paradoxos que se colocam, aprendendo a *ser* novo a cada situação.

Compreendemos que a ética e a alteridade fabricada nos três longas envolve essa desconstrução e invenção das formas e dos modos de narrar. Aliás, acreditamos que a inovação formal e narrativa é a condição de possibilidade para a desconstrução e fabricação de uma alteridade específica à *Trilogia*. De fato, a nova situação que se desenhava na Europa gera novas maneiras de *estar* e *ser* no mundo, afinal, a *Trilogia das Cores* pensa esse momento singular da história ocidental. As contradições que se delineavam já na época e que permanecem atuais na Europa (migração, desigualdade, “terrorismo”), os questionamentos pessoais de Kieślowski (o regime comunista e o golpe militar, bem como o forte poder da Igreja católica na Polônia, as contradições do mundo ocidental, enfim), aparecem transversalmente nos longas-metragens, sendo sugeridos para, a partir deles, inventar novas formas de tratar a Europa, a alteridade, a ética e o próprio cinema.

III. A REINVENÇÃO DA ÉTICA

Dia. Plano médio em uma praça, com uma grade a separá-la da calçada, à frente. Uma senhora idosa, tão encolhida e pequena que cabe inteira na tela, caminha a passos lentos, entrando no quadro pela direita. Toda de preto, com sapatos de salto baixo, ela caminha com muita dificuldade. Carrega consigo uma bolsa com uma garrafa de vidro. Uma música de flauta começa e se sobrepõe ao som da cidade. A câmera se movimenta devagar para a esquerda, acompanhando os passos da senhora. Nesse movimento, Julie aparece, de costas, sentada em um banco dentro da praça. A imagem fica desfocada na velhinha para enquadrar Julie. Primeiro plano de Julie, no centro do quadro. A luz do sol recai com força sobre seu rosto. Ela está de olhos fechados, com a cabeça voltada para cima, o braço estendido no encosto do banco. Som da cidade e da flauta em continuidade. A câmera se aproxima devagar de sua face, até ficar apenas seu rosto, em *close*. Voltamos para o plano de conjunto, atrás da grade. A cabeça de Julie à direita. A velhinha coloca sua bolsa no chão, pega a garrafa. Mesmo estado próxima do coletor de lixo, precisa de três pequenos passos para alcançar a abertura e tentar depositar a garrafa. Levanta o braço devagar e, com dificuldade, tenta colocar; mas não consegue. Olha para cima, tenta empurrar novamente, com mais força agora. Som da cidade e da flauta em continuidade. *Close* no rosto iluminado de Julie. Som da cidade e da flauta em continuidade. *Fade out* branco, cobrindo Julie da esquerda para a direita com a luz. Música da flauta mais forte.

Fade in. Plano de conjunto atrás da grade. A senhora não consegue enfiar a garrafa no lixo, que fica pendurada pela metade. Ela abaixa-se e recolhe sua bolsa. Som da cidade e da flauta em continuidade.

Fade out branco, cobrindo a velhinha da esquerda para a direita com a luz. Música da flauta mais forte.

Fade in. *Close* em Julie. Ela abaixa a cabeça, espreguiça-se, esticando os braços, balança a cabeça com força. Abre os olhos, pisca algumas vezes por conta da luminosidade. Som da cidade e da flauta em continuidade. (*Bleu*)

Noite. Plano americano de Karol, ao centro, sentado, de perfil. Ele treme de frio. Som da cidade. Olha para os lados, a rua parece deserta; tenta esquentar as mãos. Plano de conjunto da calçada onde está Karol, sentado em sua mala, à esquerda do quadro. Muitos prédios e carros estacionados ao fundo. No centro do quadro, um coletor de lixo reciclável perto de onde Karol está. Apenas as luzes dos postes iluminam a rua; o ambiente é escuro. Uma velhinha, toda de preto, para em frente

ao coletor. Sua mão treme, tenta empurrar uma garrafa de vidro para dentro do coletor, que é muito alto para que ela alcance. Som da cidade e do vidro sendo empurrado. Primeiro plano de Karol, que olha de canto de olho mais ao fundo, à esquerda da câmera, sem se virar totalmente para o caso que se passa à sua frente. Ri da tentativa da senhora. Voltamos ao plano de conjunto. A idosa só consegue enfiar a garrafa pela metade, que fica pendurada. Sai andando pela calçada, devagar, passando por Karol. Caminha com dificuldade, com a ajuda de uma bengala. Ela carrega uma bolsa. Novamente, primeiro plano de Karol. Tenta aquecer as mãos esfregando uma na outra. Tenta aquecê-las soprando ar quente nelas. Desiste e enfia as mãos nos bolsos do casaco. Som de chaves. Tira a mão direita, ela segura um molho. Para e encara seriamente as chaves. Sorri. (*Blanc*)

Noite. Plano americano de Valentine, no centro do quadro. Nenhuma profundidade de campo, a luz vem da porta aberta do teatro, ao fundo, desfocado. Ela vira de perfil, acompanhando com o olhar o carro de Joseph que vai embora. Olha para os lados, dá um passo em direção à câmera, ficando em primeiro plano. Volta a olhar para a direita, na direção do carro de Joseph. Para e olha com mais atenção para alguma coisa fora de campo. Som da cidade e de carros. Plano geral da praça em frente ao teatro. Pouca profundidade de campo, ambiente escuro, luz dos diversos postes de iluminação. À esquerda do quadro, uma senhora idosa, pequenina, toda de preto, com um sapato de salto baixo, está parada em frente a um coletor de lixo reciclável. Tenta, com muita dificuldade, empurrar uma garrafa de vidro para dentro do coletor, mas não consegue. Som da cidade e de carros. Primeiro plano de Valentine de perfil, ainda olhando a cena. Nenhuma profundidade de campo, ambiente escuro. Olha para a cena da senhora com seriedade e bastante atenção. Som da cidade e de carros. Valentine sai do quadro pela direita, caminhando em direção à cena. Plano de conjunto do coletor e da velhinha. Nenhuma profundidade de campo, ambiente escuro. Som da cidade e de carros. A senhora continua tentando depositar a garrafa. Som de passos, Valentine entra no quadro pela esquerda, caminha até a senhora. A modelo coloca sua mão sobre a garrafa e ajuda a empurrá-la. A velhinha abaixa um pouco o braço e olha para cima, encarando Valentine. Esta, encarando a senhora de volta, termina de empurrar a garrafa, que se quebra dentro do coletor. (*Rouge*)

Como já ressaltamos, a reflexão de Kieślowski em relação à dificuldade do encontro com o *outro* na contemporaneidade leva em conta o lema universal da mais importante revolução burguesa do ocidente, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, e busca pensar a atualidade desse ideal a partir da recente unificação europeia e de como esses ideais e essa situação política atravessam a trajetória das personagens de cada longa. É importante ressaltar o contexto histórico em que se inserem tais filmes para podermos, então, tentar apreender alguns índices e lacunas possíveis, deixadas nas imagens, como uma leitura e criação de Kieślowski sobre o projeto de unificação europeia. Acreditamos que a proposta que transparece na obra é interrogar os valores “universais” – que embasam a carta dos Direitos Humanos –, por intermédio dos acontecimentos que sucediam no momento de produção da obra – eventos que marcariam a história do continente europeu – e das interferências, ruídos e problemas que essa situação traz à vida das personagens.

Sob essa perspectiva, pensamos: como a alteridade pode ser experimentada nesse mundo individualista, global, difuso? Como os princípios éticos podem orientar a vidas e as escolhas nesse mundo? Os filmes apontam para essa interrogação, buscando reformular, rever, recriar e reinventar, a cada longa, o tema da alteridade e da ética, de maneira a anunciar diferentes complexidades no encontro e na própria imagem do *outro*. Observamos que a *Trilogia* coloca principalmente três questões acerca da alteridade: o fechamento do *eu* e a evitação do contato, em *Bleu*; o estrangeiro e o migrante, em *Blanc*; o contato com o *outro* na metrópole e nas relações interpessoais próximas, em *Rouge*. Em relação à ética, notamos especialmente a problematização da possibilidade de liberdade total, em *Bleu*, a negação e o alcance da igualdade, em *Blanc*, e os desafios e fundamentos do individualismo e da compaixão, em *Rouge*.

Todavia, essas problematizações não estão estanques em cada filme (assim como Kieślowski não procurou ligar diretamente cada palavra do lema da Revolução Francesa a um único filme). Também perpassam nos três longas-metragens questões sobre a incomunicabilidade, a dificuldade de falar e ouvir o *outro*. De modo geral, os longas apresentam uma preocupação com os problemas das novas maneiras de se relacionar no mundo contemporâneo; assim, se pode notar uma proposição de encontros com o *outro* que mobilizam princípios éticos que se traduzem não em imperativos, mas em diálogo.

Mas que tipo de sujeito é o *outro* que Kieślowski divulga? Talvez não se trate simplesmente de um *outro* abstrato, mas de uma concreticidade, mesmo que ficcional: o *outro* marginalizado e excluído (a prostituta, o imigrante), ridicularizado ou apagado (a idosa, o morador de rua), que causa choque e repulsa (o morto, o estrangeiro, o criminoso). Desse

modo, não queremos pensar a alteridade como contraponto da identidade, em que há reconhecimento de semelhanças, tampouco pensar o *outro* como espelho de si; queremos pelo contrário problematizar o *outro* como *outro*, opaco, diferente, que causa estranhamento.

Sabemos o quanto a abordagem do outro parte equivocadamente da Identidade, do Mesmo, e o quanto é difícil reencontrar o *outro por ele mesmo*, para além das nossas projeções. Essa dificuldade deve levar-nos a desnaturalizar, a desconstruir tanto a aparente evidência da presença do outro no cinema documentário quanto a sua encenação no filme ficcional. A tentativa de vencer essa dificuldade não implica, contudo, no apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do outro, mas antes, de fazer com que a diferença nasça e alimente-se da interlocução de tal modo que a alteridade seja produzida pela negociação (o que não exclui o conflito e o desentendimento) e pela polifonia que a anima (Guimarães, 2001, p.82).

Essa assertiva de Guimarães pontua questões fundamentais do cinema proposto por Kieślowski. A relação que se constrói leva em consideração que a experiência da alteridade produz uma alteração profunda no *eu*, fruto do choque, do estranhamento e da reflexão acerca desse contato. A alteridade, nessa medida, produz um alargamento do conhecimento do mundo – e não apenas de si.

Nas três cenas a pouco descritas, notamos a repetição de um evento em diferentes ambientes e com diferentes reações. Essa é a cena de repetição mais marcada nos filmes. Isto é, existem outros elementos repetidos ao longo da obra: *fades* em *Bleu* e *Blanc*; câmera subjetiva em *Blanc* e *Rouge*; primeiros planos e *closes*, gestos e foco em detalhes (pés, mãos) em todos os três, fragmentos musicais de um longa aparecem no outro e, ainda, os três filmes terminam com uma personagem chorando. Contudo, especificamente essa cena joga com a repetição de maneira contundente, assinalando de maneira explícita as recorrências, as similaridades. É também uma cena que só se completa ao final da obra, em *Rouge*. O espectador, portanto, deve assistir aos três filmes para compreender a cena, sua função na narrativa, sua repetição, e, assim, interpretá-la dentro do conjunto da obra.

Pontuemos, então, as repetições marcantes da cena para voltarmos na discussão sobre a alteridade: as três personagens principais estão em um espaço público (uma praça ou rua) quando uma senhora, pequena e caminhando com dificuldade, toda de preto e com bolsa, se aproxima de um coletor de lixo reciclável que se encontra próximo às personagens. Ela, em sua pequenez diante da tarefa, não consegue depositar no coletor a garrafa que traz consigo. Essa repetição da cena traz certas idiossincrasias: a presença de um aspecto formal distintivo do filme (*fade* em *Bleu*, câmera subjetiva em *Rouge*); a velhinha sempre enfia a garrafa pela metade; o plano médio ou de conjunto para enquadrar a senhora, os planos próximos para enquadrar as personagens. Ademais, a velhinha, nas três cenas, é pequena, de passos lentos, enfrenta grande dificuldade para depositar a garrafa (além do próprio fato de sempre depositar

uma garrafa), e também por estar toda de preto. Essas semelhanças sugerem ser sempre a mesma senhora, sendo que cada um dos filmes se passa em uma cidade diferente, a sempre tentar executar a mesma tarefa; porém, nunca a vemos com a precisão devida.

Obviamente, chama a atenção aqui as diferentes atitudes em relação a esse evento que cada personagem denota. Em *Bleu*, Julie está tão centrada em si mesma, tão fechada a qualquer estímulo externo que sequer vê a senhora. Ela está num banco da praça, sozinha e de olhos fechados, ouve-se o flautista morador de rua tocar a música que se parece tanto com a sua própria composição. A senhora, então, chega e tenta jogar a garrafa pela primeira vez. Temos um *close* em Julie, a música aumenta, *fade out* branco, *fade in*. A velhinha tenta pela segunda vez; não consegue, desiste e começa a ir embora; *fade out* branco, *fade in*, *close* em Julie, ela abre os olhos, se levanta. A alteridade é negada, no sentido de que o contato com o *outro* é rejeitado mesmo sem ver a face desse *outro*.

Em *Blanc*, Karol é um *outro* excluído, rejeitado; ele está nas ruas de Paris, é noite e está frio. Seu encontro com a alteridade se foca na exclusão a que é submetido pelos cidadãos franceses, que lhe tiram todo seu dinheiro, passaporte, cidadania, amor e a própria dignidade. Sentado em uma esquina, em sua mala, Karol está tentando se aquecer quando vê a senhora se aproximando do lixo. Ela caminha devagar, não consegue alcançar o coletor de lixo, e Karol ri de sua tentativa e fracasso. Como foi excluído da comunicação e da participação, Karol também a exclui, por sua velhice.

Somente em *Rouge*, vemos Valentine enfim ajudar à senhora: assim que chega ao lixo e tenta colocar a garrafa lá dentro, Valentine vê a cena, olha com atenção a dificuldade enfrentada pela senhora, e vai até lá para oferecer sua ajuda. Entendemos que aqui, com a atitude de Valentine diante da idosa, o diretor aponta, novamente, para as possibilidades viáveis de integração com o *outro*, de viabilidade de relações de alteridade, de encontro onde impera o respeito e o auxílio mútuos – e não a assimilação, a indiferença e a exclusão.

Considerando, então, a construção do discurso da *Trilogia* como uma série narrativa, em que cada nova imagem reformula e retoma as imagens e temas passados, notamos que as cenas repetidas lançam novos olhares à mesma questão, de modo que cada nova aparição dessa imagem permite dizer essa mesma questão de uma forma distinta. Em nosso entender, existe um ponto de agrupamento, uma linha conectiva entre os três filmes: a alteridade e a ética. Ou seja, a preocupação com o *outro* e com os problemas das novas formas de se relacionar no mundo é uma interrogação que os filmes se colocam progressivamente.

Embora inspirada pela comemoração do bicentenário da Revolução Francesa e da recente unificação europeia de então, nenhum dos três longas-metragens que compõem a

Trilogia das Cores remete a um passado histórico – ou, ainda, busca prever um futuro político. Tampouco a *Trilogia* busca representar os ideais da Revolução Francesa e da “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” por meio de problematizações supostamente mais objetivas quanto aos conteúdos desses ideais. O que existe nos filmes são índices, traços desses valores “universais”, confrontados com situações singulares e também contemporâneas à época:

[...] how the three words liberty, equality and fraternity function today? On a very human intimate and personal plane and not a philosophical let a alone a political or social one. The West has implemented these three concepts on a political or social plane, but it's an entirely different matter on the personal plane. And that's why we thought of these films (Kieślowski, 1993, p.212).

Nesse sentido, como falar num salto para o futuro, para o progresso, quando os países do leste europeu se desintegravam, quando a unificação do continente ocidental aparecia como uma tentativa de segurar mais uma crise do modo de produção capitalista? Se a derrocada do comunismo no leste representava o fracasso do socialismo como alternativa política e econômica, o capitalismo, que se apresentava, então, como a única forma possível de produção de riqueza, também não responde às exigências éticas necessárias para a vivência dos valores que ele mesmo erigiu no começo do processo de consolidação do capital – mas que com o passar do tempo se degingolaram em palavras jurídicas, sem qualquer conteúdo social. Sendo assim, como falar de futuro quando esse se mostra tão incerto e miserável? Quando o presente deixa de ser o sintoma desse mesmo futuro? Caberia descobrir, então – e isso nos parece dizer o próprio Kieślowski –, a forma a partir da qual nos relacionamos uns com os outros dentro desse estreito presente que nos restou.

Habermas, no ensaio *Aprender com as Catástrofes?*, resume os significados e acontecimentos do século XX que marcaram a história moderna, posto que tal período

[...] “inventou” a câmara de gás e a guerra total, o genocídio levado a cabo pelo Estado e o campo de extermínio, a lavagem cerebral, o sistema de segurança estatal e a vigilância panóptica de populações inteiras. Esse século “produziu” mais vítimas, mais soldados mortos, mais cidadãos assassinados, civis mortos e minorias expulsas, mais torturados, violentados, famintos e mortos de frio, mais prisioneiros políticos e fugitivos do que se pôde imaginar até então. Os fenômenos da violência e da barbárie determinam a assinatura dessa era (Habermas, 2001, p.60).

Os acontecimentos descritos fazem-nos compreender o motivo pelo qual o filósofo acredita que as promessas do Iluminismo não foram cumpridas. A ética pregada pelo Iluminismo não se sustenta perante esses fenômenos de violência e barbárie. Dessa maneira, o ponto de partida de Kieślowski não parece ser as promessas da Revolução Francesa de “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, mas sim o mundo vivido (*Lebenswelt*). É nesse mundo

que eles (Habermas e o próprio Kieślowski) buscam uma ética contemporânea, que se sustente de acordo com as situações que o próprio cotidiano coloca.

A utopia iluminista é a de uma ética fundada na razão, voltada para a felicidade, capaz de julgar e criticar o existente, e tendo como *telos* uma comunidade argumentativa sem fronteiras, em que a igualdade não signifique nivelamento e em que a universalidade não leve à dissolução do particular (Rouanet, 2007, p.225).

Todavia, os colapsos que o continente europeu enfrentou no “breve século XX”, as soluções às quais deu a seus antigos e novos problemas revelam a insustentabilidade dessa ética iluminista no sistema político e econômico vigente. É nesse sentido que a ética deve ser procurada no que Habermas chama de mundo vivido, pela comunicação e pelo discurso, e que o filósofo denominará de “ética discursiva”. É interessante resgatar essa proposta habermasiana porque o objetivo da elaboração da “ética discursiva” é justamente reformular o projeto kantiano (que é a base da ética iluminista) de constituir um fundamento objetivo para as normas práticas²¹: tal proposta substitui o paradigma kantiano da subjetividade pelo paradigma da comunicação.

A ética em Habermas, contudo, está ligada fortemente às questões de ordem política. Apesar de criticar alguns aspectos da U.E., o filósofo alemão acredita que o bloco europeu oferece um horizonte moral e político que abre as portas para um novo “processo civilizatório”, no qual conta-se com a integração dos Estados, a defesa dos direitos humanos e abarca as diferenças formando, então, uma “comunidade cosmopolita” (Anderson, 2012). Notamos o descompasso entre o entendimento de Habermas e o que transparece na *Trilogia das Cores*. Kieślowski não acredita na eficácia da política, tampouco parece crer que a união do continente europeu fosse uma solução aos problemas éticos, democráticos e sociais da Europa. Pelo que vemos atualmente, o pessimismo de Kieślowski no início da consolidação do bloco se confirma: a defesa dos direitos humanos deve antes passar pelo crivo dos interesses em relação aos atos de tortura ou de ocupação militar cometidos por aliados e por países membros importantes. Alguns tratados, como o Tratado de Lisboa²², ratificado em

²¹ Kant (2002, p.51) percebeu que o indivíduo moderno possui uma “razão prática”, anterior à experiência e capaz de dizer o que é certo e errado ante os acontecimentos do mundo. Tal razão se substancializa na lei geral: “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”. A lei kantiana seria “categórica” porque vale para todas as situações; “imperativo”, porque se trata de uma disposição inevitável.

²² O Tratado de Lisboa, ratificado em dezembro de 2009, reformou e alterou o funcionamento da U.E.. Trata-se de uma emenda ao Tratado de Maastricht (1992). Importantes mudanças foram implementadas, como: o aumento de decisões ratificadas por maioria no Parlamento Europeu; o aumento do Parlamento Europeu; a eliminação dos “Três Pilares” da U.E. (Comunidades Europeias, política externa e de segurança comuns, cooperação policial e jurídica); mandato mais longo para presidente do Conselho Europeu, entre outras. O objetivo, segundo o Tratado, é “completar o processo lançado pelo Tratado de Amsterdã e pelo Tratado de Nice (2001), com vistas a reforçar a eficiência e a legitimidade democrática da União e para melhorar a coerência da

2009, ignoram a vontade popular expressada em referendos, ferindo a questão democrática e a soberania dos Estados.

O desencantamento de Kieślowski com a política fez com que ele colocasse sua atenção nas relações pessoais; talvez devido a isso é que a ética que encontramos na obra *Trilogia das Cores* está na esfera das relações humanas face a face. Isso não significa que ele abre mão do político. Ocorre que aqui “política” é entendida nos termos de Arendt, e o espaço público está nas microrrelações estabelecidas entre as personagens quando saem de seu círculo de segurança. Se considerarmos que Kieślowski trabalha com os três valores universais a partir de singularidades, o que significa trabalhar em um campo no qual não há *a priori*, então, não são os valores universais que traçam uma perspectiva para a *Trilogia*. Ao contrário: somente à medida que as personagens dos longas vivem certos eventos é que esses valores são modulados e formatados singularmente à cada situação, para cada indivíduo.

Aqui, podemos retomar Geertz (2001) e afirmar o aspecto antropológico da obra de Kieślowski. O antropólogo norte-americano assevera que, justamente, uma das grandes questões da antropologia é fazer dialogarem as pessoas de culturas diferentes, isto é, buscar promover o entendimento entre as culturas por meio do diálogo, por meio do ouvir o que o *outro* tem a dizer. Nesse sentido, Julie experimenta uma liberdade, Karol alcança uma igualdade particular, em sua vingança, e entre Valentine e Joseph se forma um delicado fio de fraternidade. As amizades entre Julie e Lucille, Karol e Mikolaj, Valentine e Joseph afirmam, justamente, essa singularidade dos valores, e, especialmente, as possibilidades advindas da fraternidade.

A fraternidade existe desde que estejamos prontos para escutar o outro. Nesta loucura cotidiana, nesta obsessão por alcançar tudo que nos parece importante, quando encontramos um pequeno momento e um pouco de paciência para escutar o outro, já podemos falar em fraternidade (Kieślowski *apud* França, 1996, p.38).

Ambiente da piscina, fortemente azulado, a câmera acompanha Julie, em primeiro plano de perfil na horizontal, a nadar de um lado para o outro. Som da respiração de Julie e de seus movimentos na água. Chegando à borda, Julie a segura e dá um impulso para sair. Nesse momento, a música irrompe, preenchendo todo o ambiente. Julie para no meio do salto, olha para frente e lentamente volta a descer

sua ação”. A oposição ao Tratado argumentava que ele centralizaria a U.E. e enfraqueceria as democracias nacionais e, mesmo, europeia. As negociações para reformar as instituições da UE começaram em 2001, resultando, em primeiro lugar, na Constituição Europeia, que foi rejeitada, principalmente, por franceses e holandeses, em 2005. Em substituição à Constituição, criou-se o Tratado de Lisboa, que também teve rejeições, na Irlanda, por exemplo, mas que foi ratificado pelos países-membros em 2009. Acerca do Tratado e da U.E, ver: http://europa.eu/index_pt.htm

para dentro da piscina. Ela fecha os olhos e afunda. A câmera afunda para acompanhá-la, e o som da música se torna abafado dentro da água. Julie leva as mãos à cabeça, e então relaxa o corpo e deixa-se boiar. A câmera sobe à superfície e enquadra Julie de corpo inteiro, boiando. A música para. Corte.

Dia, plano de conjunto da esquina do café que Julie frequenta. O flautista dorme no chão, ao centro do quadro. Julie entra em campo pela direita e caminha até ele. Para, observa-o e agacha-se e pergunta: “Você está doente?”. Corte para um primeiro plano de Julie, ao centro, olhando para o flautista no chão. Pergunta novamente: “Tudo bem?”. Rente ao chão, a câmera enquadra o flautista em primeiro plano, ele na horizontal. O flautista sorri para Julie, que lhe empurra a caixa com a flauta; ele a deixa colocar a caixa embaixo de sua cabeça, como um apoio. Ele abraça a caixa com as mãos e fecha os olhos. Primeiro plano de Julie.

– Flautista: É preciso agarrar-se a alguma coisa.

– Julie: O que disse?

(*Bleu*)

Para Lévinas, a ética é uma ótica. As exortações éticas que encontramos nessa obra de Kieślowski não visam, como o projeto kantiano, subsumir as ações individuais a uma lei ética racional, mas sim assinalar o caráter singular e irreparável de cada ação. Notamos aqui a presença do individualismo, um dos princípios éticos da Ilustração; esse individualismo, no entanto, na *Trilogia*, aparece no mundo compartilhado e na irredutibilidade das relações humanas, isto é, no momento em que as personagens se colocam no espaço público e estabelecem relações intersubjetivas. Esse encontro não supõe assimilação ou incorporação do *outro*, mas uma relação agonística, um movimento de transformação e experimentação – a amizade entendida como uma forma de sociabilidade cuja potência está na primazia à singularidade e autonomia.

Convive-se, ainda hoje, com a possibilidade do progresso humano, com uma ciência que a cada dia inova e se supera; por outro lado, aumentam as distâncias econômicas e sociais, o que nos revela que certas promessas não foram cumpridas. Faz-se necessário, então, uma problematização acerca da racionalidade moderna no sentido de compreender, ao menos em parte, esse paradoxal e assimétrico processo de produção e acumulação de riquezas que se dá sob a égide de consequências nefastas para certos homens que são, digamos, “menos humanos” que outros. Afinal, a modernidade se caracterizaria,

[...] pelo valor positivo dado à mudança, mas também pelas relações de incerteza que induz ao se realizar e difundir. Está em todos os lugares como geradora de

contradições. De um lado, impõe sua lógica, sua racionalidade; produz as representações de um mundo mais transparente pelo progresso científico acelerado, de uma natureza melhor dominada [...]. Por outro lado, a modernidade verifica-se pelo aspecto negativo; ele é reconhecido, e a conjuntura de crise acentua esta tomada de consciência, que as mudanças não são necessariamente favoráveis, que têm aspectos destruidores ou não esperados, perversos (Balandier, 1997, p.231-232).

Se a alteridade supõe um limite entre o *eu* e o *outro*, é esse limite – pensado no mundo contemporâneo diante de novos desafios como a U.E. – que acreditamos que Kieślowski quer explorar na *Trilogia*. Ele evita pensar o *outro* de forma idealizada, e problematiza, para tanto, a postura do Ocidente diante do *outro*, postura que, de acordo com Žižek (2006, p.153), se distingue por confrontar

[...] o Outro com nossas idéias de direitos humanos, dignidade e igualdade [...]. Filtramos o Outro, e o que passa pelo filtro é aceito. Mas o que se aceita é esse aspecto superficial, relativamente insignificante, que não incomoda ninguém. No fim, o que temos é um Outro censurado. O Outro é aceito, mas somente na medida em que for aprovado por nossos padrões.

Nessa medida, urge pensar algumas dessas questões que são bastante hodiernas, pois se encontram na raiz da crise pela qual passa a U.E., de falência da alteridade e de redefinição de suas próprias políticas. Essas inquietações, em nossa leitura, tangenciam o cinema de Kieślowski, que busca observá-las com olhos críticos, sobretudo no que concerne ao discurso vazio, não obstante corriqueiro, de multiculturalismo tolerante, mas que no fundo elogia a existência de um *outro* sem sua alteridade.

Julie perde sua família, a esfera privada da intimidade e da segurança e, portanto, se fecha a qualquer outra forma de sociabilidade, rechaçando qualquer tipo de vínculo e de abertura ao mundo e ao *outro*. Almeja uma liberdade total, sem contatos e sem responsabilidades para com outras pessoas. Uma das cenas que caracteriza esse fechamento de Julie é o medo de contato com os *outros*, seu temor de uma aproximação, que ela espera que seja violadora e violenta. Já instalada no novo apartamento, dormindo, Julie é acordada por barulhos de uma briga; caminha em direção à janela, nota que um rapaz está sendo espancado por outros três, e, então, vê o rapaz que apanhava fugir e entrar em seu próprio prédio. Ela fica assustada, quase desesperada; ouve o rapaz subir as escadas batendo de porta em porta (também, obviamente, desesperado). Cada vez mais tensa, já que sabe que logo ele baterá em seu próprio apartamento, Julie fica paralisada ante a decisão que terá que tomar em poucos instantes: abrir e abrigar um desconhecido que apanhava violentamente ou se omitir e evitar esse contato? Ela se omite. Quando ele bate em sua porta ela tem medo, fica estarrecida; só depois de ouvi-lo sair é que abre a porta e cruza o umbral. Por mais que se solidarize com o rapaz, para Julie, qualquer contato pode ser doloroso, pode provocar

sentimentos e vínculos que ela já não quer mais ter. Seu medo a tolhe de qualquer gesto direcionado ao *outro*. A alteridade não é sequer pensada aqui, é negada, no sentido de que o contato com o *outro* é rejeitado antes mesmo de ver a face desse *outro*.

No entanto, na cena descrita anteriormente, o flautista morador de rua diz: “É preciso agarrar-se a alguma coisa”, e Julie fica confusa com essa resposta. A aproximação com o rapaz se deve ao fato de que ele compõe, espontaneamente na rua, uma melodia semelhante à que o marido de Julie, Patrice, vinha compondo. Ele aparece como uma sombra de seu próprio passado, que ela fez questão de apagar – ao menos materialmente –, e lhe provoca, pois ela, apesar de querer se libertar de todos os vínculos que a prendem ao mundo social, ainda se agarra ao seu passado²³. E, a partir de então, a vida de Julie entra em um turbilhão de encontros: com Lucille, a prostituta que retira os ratos de sua casa e que a telefona desesperada durante uma madrugada; com Olivier, que se propõe terminar a música de Patrice e que a envolve nessa composição; com a amante de seu falecido marido, ao procurá-la e dar-lhe sua antiga casa.

É o encontro com a alteridade, então, que força as personagens da *Trilogia das Cores*, que habitam esse mundo contemporâneo tão fragmentado, a sair da zona de conforto (apenas Karol se encontrava fora dessa zona, mas a despeito disso – ou melhor, talvez justamente por isso –, evita contatos, desconfia de seus interlocutores). Ainda que o primeiro impulso do encontro e da efetivação desse seja motivo de incerteza (a entrada de Lucille na vida de Julie), de medo (Karol desconfia de Mikolaj no metro) ou de repulsa (o *voyeurismo* do juiz Joseph para Valentine), a fragilidade do encontro reforça a necessidade de conhecer o *outro*, não como forma de conhecer a si mesmo, em um narcisismo esotérico, digamos, mas como forma de criar e experimentar outras sociabilidades possíveis.

Conforme a equação de Ortega (1999, p.140), “a relação ética surgida no encontro do outro na sua alteridade absoluta destroça a soberania do eu”. Em *Bleu*, é a relação entre Julie e Lucille que faz com que a primeira se volte para o mundo, para a ação. Se antes Julie pensava ser possível viver completamente só, livre de vínculos com *outros*, longe do espaço de correlação humana, a amizade que se constrói com Lucille demonstra a necessidade do *outro* para a construção do próprio *eu*; não uma necessidade para ver melhor a si mesmo, mas para construir novos lugares de produção de subjetividade, haja vista que “a relação com o outro

²³ Em uma das visitas à mãe, Julie fala que não quer mais nenhum vínculo com o exterior; nesse momento, na TV, da qual a senhora não tira os olhos, um homem pula de *bungee-jump*: a câmera da TV focaliza-se na queda do homem, seu ir e vir, pendurado apenas por um fio de aço à ponte da qual pulou. A imagem pode ser lida de forma transparente: também Julie se retira do mundo público e exterior, isolando-se; porém, um fio ainda a conecta ao mundo: talvez a música que faça ressoar seu passado. Ela se encontra nesse estado ambivalente de suspensão.

apresenta-se como indispensável para o estabelecimento da relação consigo mesmo. Não existem auto-estilizações na solidão” (Ortega, 1999, p.131).

A trajetória das personagens da *Trilogia das Cores* é feita, portanto, a partir e por intermédio de desvios: o acidente que muda a vida de Julie, a mala extraviada que levava Karol, o atropelamento do cachorro que faz Valentine conhecer Joseph.

- Joseph: Por que você pegou Rita na rua?
 - Valentine: Porque eu a atrolei. Ela estava ferida, sangrando.
 - Joseph: Se não a pegasse você sentiria remorso e, certamente, sonharia com um cão com a cabeça esmagada.
 - Valentine: Sim.
 - Joseph: Então por quem você fez isso?
- (*Rouge*)

Joseph explora os limites morais e éticos de Valentine, e questiona que sua existência seja pautada por esses princípios. Se Valentine se abre a esse encontro, se ela se deixa afetar pelos questionamentos do juiz aposentado, ela também demonstra ao cético Joseph a essência da compaixão, da solidariedade, que se contrapõe à resposta simplista de egoísmo que o juiz sugere ser a verdadeira e única razão para os movimentos da modelo. Valentine é a afirmação personificada de uma concepção de humanidade que, antes dos homens, afirma a vida. Sendo assim, ela confronta a concepção individualista e egoística de Joseph, e confirma a piedade como a capacidade mais fundamental do homem, especialmente na vida em sociedade (Lévi-Strauss, 1993, 45).

Esta faculdade, Rousseau não cessou de repeti-lo, é a piedade, proveniente da identificação com um outro que não é, só, um parente, um próximo, um compatriota, mas um homem qualquer, a partir do fato mesmo de que é homem; mais ainda: um ser vivo qualquer, a partir do fato mesmo de que está vivo (Lévi-Strauss, 1993, p.45-46).

A sociedade civilizada, com sua expansão demográfica e tecnológica, nega ao homem essa identificação primitiva que, para Lévi-Strauss (1993), seria o verdadeiro princípio das ciências humanas e único fundamento possível da ética. Valentine sustenta essa identificação, mesmo em uma sociedade na qual essa experiência primeva já foi esquecida ou superada, posto que o homem dessa sociedade acredita-se superior aos animais, à natureza e, mesmo, a outros homens. A modelo atropela a cadela Rita e se recusa a deixá-la na rua sofrendo: identifica-se com o sofrimento do cachorro, leva-o consigo para prestar-lhe os cuidados

necessários, e, ao ver a suposta indiferença de Joseph em relação ao animal, pega-o para si, para seu cuidado e como sua responsabilidade. Do mesmo modo, ela corre ao encontro de Joseph ao saber que ele foi denunciado por escuta ilegal: se o que o juiz aposentado faz causa repulsa em Valentine, ela não pode suportar a ideia de que ele pense que ela foi quem o denunciou, causando-lhe sofrimento. Valentine, então, lhe faz companhia durante a tarde, prestando-lhe solidariedade nesse momento em que a vizinhança está apedrejando a casa do juiz. Esse fundamento e sentimento de “repugnância inata por ver sofrer um semelhante” (Rousseau, 1978, p.253), obriga

[...] a ver um semelhante em todo ser exposto ao sofrimento e possuidor, por isso, de um direito imprescritível à comiserção. Porque, para cada um de nós, a única esperança de não ser tratado como besta por seus semelhantes, é de que todos os seus semelhantes, e ele o primeiro, se sintam imediatamente como seres que sofrem e cultivem, em seu foro íntimo, esta aptidão para a piedade que, no estado natural, ocupa o lugar de “leis, costumes e de virtude”, e sem o exercício da qual começamos a compreender que, no estado de sociedade, não pode haver nem lei, nem costumes, nem virtude (Lévi-Strauss, 1993, p.49-50).

Ora, é justamente por essa identificação primitiva que Julie, em *Bleu*, se “reumaniza”, volta ao mundo compartilhado, às relações intersubjetivas. Ao encontrar uma rata com sua ninhada de ratinhos em um armário de seu apartamento, Julie se desespera: desde criança tem medo de ratos. A solução encontrada por ela é jogar um gato (emprestado do vizinho) dentro do armário. No entanto, essa solução a fere mais do que o próprio medo que Julie tinha dos animais. No momento em que ela pega o gato e o deixa no armário, fechando os olhos imediatamente, a câmera corta para o ambiente da grande piscina. Lucille aparece na borda: ela vira a colega passar correndo pela rua e decidira segui-la para ver se precisava de ajuda. Lucille pergunta então o que aconteceu e porque Julie está chorando. Ela demora um pouco, mas conta o que fez: matou uma mãe e seus filhotes. Decerto, Julie volta ao mundo ao identificar-se com o mais abjeto e menor dos seres: um rato. O que ela vê: uma mãe com seus filhos. É com essa experiência primeva, que a sociedade ensinou-nos a separar e ignorar, que Julie dá início a seu retorno à vida.

Começou-se por separar o homem da natureza, e por fazer com que ele constituísse um reino soberano; acreditou-se assim encobrir seu caráter mais irrecusável, a saber, que ele é, primeiro, um ser vivo. E, permanecendo-se cego para esta propriedade comum, deu-se total liberdade a todos os abusos. Nunca melhor que ao termo dos últimos quatro séculos de sua história, o homem ocidental pôde compreender senão arrogando-se o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade. Concedendo a uma tudo o que retirava da outra, ele abria um ciclo maldito, cuja própria fronteira, constantemente recuada, serviria para desviar os homens dos outros homens, e para reivindicar, em proveito de minorias sempre mais restritas, o privilégio de um humanismo corrompido logo ao nascer, por ter buscado no amor-próprio seu princípio e sua noção (Lévi-Strauss, 1993, p.49).

É ao voltar a sentir-se integrante do sistema de seres vivos que Julie volta a se colocar no espaço público, a se deixar afetar pelas relações intersubjetivas. São os ratos que possibilitam a aproximação de Lucille e, posteriormente, de Olivier. É, enfim, por espantar-se com a identificação tão pronta de Valentine com Rita que Joseph decide testá-la em seus princípios éticos, e se surpreende: Valentine é a afirmação do humanismo proposto por Rousseau, por sua piedade imediata ao sofrimento dos *outros* que cruzam seu caminho – seja um cachorro ferido ou um juiz aposentado e rude.

Plano geral de um campo aberto coberto de neve. Ao fundo, com uma neblina esbranquiçada, prédios da cidade e montanhas. Karol entra correndo pela direita do quadro, escorregando pela neve; logo atrás aparece Mikolaj, também correndo. A música tema do filme chega, nessa imagem, em um ponto de máxima excitação. A câmera se movimenta levemente para a esquerda para mantê-los dentro do quadro enquanto correm. Eles correm, gritam, caem na neve. Em um enquadramento americano de Mikolaj deitado, ele respira ofegante. A neve reflete o sol deixando o quadro ainda mais branco pela luz. Ele tosse, ri, se apoia no braço, levantando-se um pouco e diz à Karol: “Sinto-me uma criança”. Americano de Karol deitado, ele sorri, se apoia também no braço para encarar Mikolaj e responde: “Eu também”. Mikolaj replica: “Tudo é possível!” Com um *close* em seu rosto, Mikolaj deita novamente na neve, sorri ofegante, e grita. O som da música volta a crescer. (*Blanc*)

Em *Blanc*, ao afirmar que “Tudo é possível”, Mikolaj aponta, nesse breve instante, para um problema de caráter ético: ele pode fazer qualquer coisa, pode recomeçar do grau zero, sem qualquer *a priori*. O quadro dessa cena é majoritariamente branco, e a luz clara envolve totalmente a cena: o chão coberto de neve, a cidade envolta por uma espessa neblina branca, a luz do sol refletida pela neve, mas também a vida de Mikolaj está ali, em branco, a ser completada por ele. A questão é que não há instância superior que indique qual a melhor escolha a se fazer diante das situações que vivemos e que nos colocamos. É a mesma lógica que rege Valentine, quando recolhe o cachorro que ela própria havia atropelado, respeitando assim seus princípios éticos – aliás, ao fazer isso, ela se coloca em uma situação que a faz conhecer o juiz Joseph.

É por se confrontarem com o imprevisto, com situações paradoxais, por não serem indiferentes ao que lhes acontece, portanto, que as personagens da *Trilogia das Cores* se veem

em uma necessidade constante de reenquadrar e rearranjar seus valores, pois eles só se validam em situações e contextos. O acontecimento mais banal inicia questionamentos profundos. É o que se passa com Julie: ela renuncia à sua vida, recusa o amor de Olivier. A única coisa que importa a ela é a liberdade total que tanto almeja. Mas, ao se dar conta da impossibilidade dessa sua busca, volta à superfície, ao mundo, ao *outro*.

As possibilidades éticas não se esgotam: é necessário estar em um constante estado de atenção, treinar o olhar para ser cuidadoso aos detalhes, estar atento para conseguir ouvir os sussurros dos acontecimentos e para ver as dimensões atreladas a eles. Quando Karol tenta jogar fora a moeda de dois francos no rio, e ela gruda na palma de sua mão, percebemos, pelo seu olhar, que ele transforma essa situação aparentemente banal em um acontecimento: olha fascinado para a palma da mão e para fora do quadro, sorri, a música tema irrompe. Notamos que algo nele também se transformou: ele percebe naquele acontecimento um sinal para sua vida. Assim, Kieślowski aponta para a necessidade de atentar-se para o que interrompe as trajetórias diárias, a necessidade de ver o espantoso no cotidiano.

Do primeiro filme, *Bleu*, até o terceiro, *Rouge*, acompanhamos o desenvolvimento da questão do diálogo entre as personagens centrais; isto é, como elas, em cada um dos filmes, lidam com o inesperado encontro com o *outro*, como aceitam esse convívio e essa relação conflituosa. As personagens nos três longas-metragens constroem relações de amizade que principiam em encontros imprevistos e inusitados. Não só os longas se abrem para a presença e interferência maior do *outro* na narrativa, como a própria forma de filmar se transforma.

Entendemos que essas três problematizações do mesmo tema, com construções diferentes de cada amizade, revelam como esta produz seus termos e regras na própria relação que é edificada pelos amigos. Como insiste mais uma vez Ortega (1999, p.167), a ética da amizade

[...] só pode ser uma ética negativa, cujo programa deve ser vazio, isto é, capaz de oferecer ferramentas para a criação de relações variáveis, multifórmes, e concebidas de forma individual. Cada indivíduo deve formar sua própria ética; a ética da amizade prepara o caminho para a criação de formas de vida, sem prescrever um modo de existência como correto.

Outrossim, transparece em *Rouge* o problema da comunicação (que também desponta em *Blanc*, potencializado na não compreensão da língua do *outro*), examinado a partir da incomunicabilidade dentro de nossas relações pessoais: com familiares, amigos, namorados etc. Valentine não se comunica realmente com ninguém; suas relações são baseadas em telefonemas, meias-palavras, silêncios. Por mais que ela sofra com essas relações e com essa falta contínua de entendimento, só questionará seus pressupostos quando encontrar,

pessoalmente, face-a-face, o juiz aposentado Joseph. Se em *Blanc*, compreendemos a problematização da alteridade do Estado-nação diante do imigrante, em *Rouge*, o diretor mostra que dentro de uma sociedade “integrada” também há diferenças: a alteridade se coloca na metrópole, entre os próprios integrantes de uma comunidade de “iguais”.

Ora, o desenvolvimento das pesquisas na teoria da comunicação se deu, fundamentalmente, com a popularização das tecnologias midiáticas nas experiências totalitárias da Europa. Nas décadas de 1980-1990, essa seara de estudos se voltava para dois fenômenos simultâneos e paradoxais, quando correlacionados um com o outro: de um lado, a planetarização dos sistemas de comunicação (televisão, rádio, jornais) e a intensificação na quantidade e qualidade das tecnologias de comunicação; do outro, a incomunicabilidade que era vista como uma das questões mais agudas e profundas da época (Wolf, 1995). A proeminência dos meios de comunicação de massa na sociedade dessas décadas pode ser observada especialmente em *Bleu*. Julie fica sabendo que Olivier terminará a música através das imagens televisivas; assim, também foi pela mediação da TV que Julie participou do enterro de seus familiares. Além disso, sua mãe não tira os olhos da TV nas visitas que Julie faz a ela. Inclusive, ela esclarece para Julie que pela TV ela tem tudo, de tal forma que o mundo se abre na diversidade de canais que ela tem à sua disposição.

A questão essencial que se colocava então era de que, mesmo com as mais sofisticadas tecnologias e meios de comunicação, o homem não era capaz de se comunicar, de emitir e receber mensagens recíprocas; o problema não está nos recursos à disposição, mas no próprio homem. Essa alienação comunicativa na sociedade moderna, a fragmentação e o individualismo nas relações, podem ser observadas nos longas de Michelangelo Antonioni (*A aventura*, *L'avventura*, 1960; *Deserto vermelho*, *Il deserto rosso*, 1964). Os estados de alma e desejos ocultos sob a formalidade das relações humanas transparecem em Ingmar Bergman (*Gritos e Sussurros*, *Viskningar och Rop*, 1972); o desejo de comunicação, de romper o abismo entre um e outro, de tocar e ser tocado, é notável em filmes de Win Wenders (*Paris Texas*, *idem*, 1984; *Asas do desejo*, *Der Himmel über Berlin*, 1987). Imagens do paradoxo “meios de comunicação/incomunicabilidade” foram trabalhadas em diversos outros filmes, como, por exemplo, *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, Sofia Coppola, 2003).

Essas investigações acadêmicas e filmicas em torno do desejo e da impossibilidade de comunicação inerente às relações humanas contemporâneas levam-nos à questão de que para romper a distância que não permite a comunicação, é necessário descobrir a alteridade, se colocar no mundo enquanto presença e aceitar o contato e a interação face a face, ressaltando, com isso, que o essencial para a comunicação não são as tecnologias, mas o próprio homem.

Peça fundamental para a constituição do diálogo, a alteridade deve ser afirmada, e não assimilada – ou tolerada, conforme colocou Žižek (2006, p.153). O diálogo pode ser compreendido como o espaço humano de interação, espaço para o encontro face a face, para a manifestação da presença de Outrem. Esse espaço, Hannah Arendt denominou como sendo o espaço público por excelência, e que é cada vez menor na sociedade de massa.

Um ponto importante que transparece nos filmes de Kieślowski é a incapacidade e a impossibilidade que as personagens têm de compreender o mundo e de viver nele. Por isso, as reticências, as ambiguidades, as indecisões e incertezas que pontuam seus cotidianos.

Todos os meus filmes, dos primeiros aos mais recentes, tratam de indivíduos que não conseguem encontrar o norte. Não sabem como viver, o que é, na verdade, não saber o que é justo e o que não é. Mas eles procuram desesperadamente. Eles procuram respostas para questões essenciais: Para que serve tudo isto? Por que se levantar de manhã? Porque dormir à noite? Por que se levantar de novo? Como passar o tempo de um despertar ao outro? (Kieślowski, *Positif*, 1994, n.403, p.22).

Valentine não consegue dizer à família, vizinha de Joseph, que ele os espiona ao ver a filha do casal fazendo exatamente a mesma coisa – ouvindo pelo outro telefone a conversa do pai. Ela volta para casa de Joseph, visivelmente abalada, correndo e passa pelo carro de Auguste, de onde Karin, desce. Valentine entra na casa de Joseph e diz que voltou para pedir que parasse de fazer isso, no que Joseph responde que fez isso durante toda a vida. No escritório, ao lado da mesa com os aparelhos de escuta, Valentine se encosta em uma das estantes, e, em primeiro plano de seu rosto, todo na luz, sem profundidade de campo, questiona Joseph: “O que o senhor era? Um policial?” Primeiro plano de Joseph, seu rosto está metade na sombra, metade na luz. Nenhuma profundidade de campo. Ele responde: “Pior. Juiz”. Ele se abaixa, sentando-se na cadeira em frente à mesa; a câmera acompanha o movimento. Primeiro plano de Valentine, ela também se abaixa, até ficar agachada. A câmera também acompanha sua descida, mantendo o enquadramento. Valentine pergunta: “Juiz?”, e Joseph ironiza: “Sim. Nunca viu um juiz de verdade?” Sentado, enquadrado em plano americano, Joseph puxa e solta o elástico de seu suspensório, que faz um estalo. Ele o puxa novamente, oferecendo-o a Valentine: “Você quer experimentar? Faz um barulho muito agradável”. Valentine vira a cabeça, ficando de perfil. Voltando ao americano de Joseph, ele abaixa o elástico, um pouco sem graça. Primeiro plano de Valentine, ainda de perfil, preferindo encarar a mesa a Joseph. Ele afirma: “Aqui, ao menos, sei onde está a verdade. Tenho uma visão melhor do que tinha no tribunal”.

[...]

Valentine está na casa de Joseph, ela vai até lá para lhe dizer que não o denunciou, no que ele afirma que foi ele mesmo quem se denunciou, como uma forma de ver o que ela faria quando visse no jornal. Eles conversam até anoitecer. Joseph conta de um caso em que, depois de muito estudar e rever as provas, sentenciou o réu como inocente, descobrindo, tempos depois, que ele era culpado. Valentine questiona o que aconteceu com tal homem; o juiz aposentado fala que ele se casou, teve três filhos e viveu em paz. Valentine sorri e comenta: “Você o salvou”. Mas Joseph, em primeiro plano, com luz em seu rosto, a encara fixamente e responde: “Sim, mas quantos mais eu poderia ter salvo, mesmo culpados?” Primeiro de Valentine, ela olha para baixo, para suas próprias mãos; mas Joseph continua: “Decidir o que é a verdade ou não, agora me parece falta de modéstia”. Valentine levanta os olhos para ele, diz: “Vaidade?” “Sim, vaidade”, completa Joseph. (*Rouge*)

Nos três filmes, as personagens passam pelo tribunal de justiça. Certas questões se colocam, então: o que é a justiça? A vida precisa ser justificada, avaliada? Não se deixar apanhar pelas armadilhas morais e suas leis implica uma vida sem transgressões? Os imperativos morais colocam esse limite, e não se deve ultrapassar a linha moral que separa o que está determinado como certo e errado. Em *Rouge*, o juiz aposentado Joseph escuta as conversas telefônicas de seus vizinhos, o que para Valentine é uma transgressão ética grave. Mas que ética e que leis são essas? Por quais meios elas provam que a conduta do juiz é um mal? A lei em *Blanc* e em *Rouge* não se apresenta como a defensora da verdade, da moral, dos valores universais. Ambos os juízes dos filmes (o que não ouve Karol em *Blanc* e o próprio Joseph, em *Rouge*) colocam isso à prova. A lei não está presente para determinar o certo e o errado; na verdade, ela é experimentada diferentemente pelas personagens, sendo, igualmente, singular para cada situação. Logo, ela não é uma instância superior aos homens.

O primeiro encontro entre Valentine e Joseph ocorre porque ela atropela Rita, cadela de Joseph. Ela vai até o endereço da coleira e vê Joseph em uma cadeira (aparentemente dormindo). Esse primeiro encontro é tenso, conturbado: Joseph é agressivo com ela, e a manda embora sumariamente. No entanto, Joseph, que a rejeitou em um primeiro momento, envia um envelope com muito dinheiro para Valentine, para que esta vá até a casa dele devolver – pois ele sabe que Valentine, pelos mesmos princípios que a fizeram recolher o cachorro atropelado, não aceitaria a quantidade exorbitante de dinheiro. Ao entrar pela segunda vez na casa de Joseph (novamente sem bater e sem chamar por ninguém), ela vê os instrumentos de escuta telefônica que ele utiliza para espionar as conversas dos vizinhos. Isso

causa repulsa em Valentine, nojo talvez, pois esse comportamento vai de encontro com seus valores, como, segundo ela, o direito a ter segredos, a ter uma privacidade assegurada.

É a partir dessa repulsa trazida pelo *outro*, pela simples existência do *outro*, por suas ações, seus gestos e comportamentos, que a relação entre ambos se desenvolve: ao explorar a repulsa que Valentine tem dele, Joseph explora os valores e contradições que a modelo carrega consigo, fazendo-a consciente disso. Consequentemente, também Joseph é questionado e se reavalia ante as posições e atitudes de Valentine. É precisamente pela relação que se estabeleceu entre ambos que eles conseguem romper a barreira de indiferença e repulsa ao *outro* e repensar, com efeito, suas próprias vidas, valores morais, maneiras de estar e se relacionar *com* e *no* mundo. Se, em um primeiro momento, o encontro é tão polêmico, causando aversão, é só pelo contato que eles redescobrem a alteridade, a qualidade do que é *outro*, sobretudo por intermédio da atitude de mútua confiança, respeito.

Antes do encontro, temos a impressão de que as vidas de Valentine e Joseph são monótonas, oscilam entre um falar e escutar ao telefone, sem muita reciprocidade. *Rouge* nos faz ver que é com o diálogo que se entende o *outro*, que se passa da repulsa para a ação conjunta. É somente com a intrusão de Valentine na casa de Joseph e pelo fato deste se intrometer, mesmo que silenciosamente, na vida dos vizinhos que eles podem começar uma relação diferente, ética e dialógica: Joseph está constantemente lançando desafios para Valentine, e esta é em si um desafio para Joseph.

Como sintetizou Andréa Barbosa (2004, p.67) – acerca dos filmes do diretor Wilson Barros, mas que podemos facilmente aproximar da *Trilogia* –, apesar da incomunicabilidade ser o tema chave dos filmes, “para além dos temas e de uma certa ‘primeira imagem’ vinculada à incomunicabilidade e à falta de perspectiva”, os três filmes, e especialmente *Rouge*, apontam e “estão recheados de uma discussão sobre o futuro” (da alteridade, da Europa) e “das estratégias para viver e construir esse futuro”. Assim, quando o juiz fala para Valentine para ela “ser”, simplesmente “ser”, ele aponta para a necessidade de se engendrar novas maneiras de estar no mundo, de *ser* diferentemente para cada nova questão que a vida suscita e, nesse sentido, aponta também para a necessidade de produzir novas subjetividades, inventá-las, conjuntamente com novas imagens, e, assim, produzir outro mundo, inventado é certo, porém possível.

Pensar a alteridade nesses termos – a diversidade, a diferença – é pensá-la “não como algo estanque situada fora do indivíduo, mas como uma *relação* que articula sempre o eu e um outro ou outros quaisquer que incidem, por sua vez, na reconstrução incessante da subjetividade” (Seixas, 2009, p.67). É na proposta de enfrentamento do *outro*, de

desmascaramento do indivíduo ante o *outro*, que Kieślowski propõe uma invenção da Europa, uma experiência *do e com* o sujeito, *do e com* o tempo. A metrópole da *Trilogia* é cheia de perigos: a briga que Julie assiste, o assalto de que Karol é vítima, o atropelamento de Valentine. Essas experiências de perigo, os problemas que enfrentam, os encontros a que se expõem, revelam as expectativas e frustrações das personagens em relação às suas vidas. E é preciso considerar, ainda, que suas próprias vidas estão no fio de uma navalha, isto é, nesse duplo vínculo entre o constante perigo de relativização total dos controles e uma vida “normal”, coletiva, que funciona impulsionada para um fim linear.

Kieślowski propõe o enfrentamento do *outro*, o desmascaramento do indivíduo ante o *outro*. E se a metrópole é cheia de perigos, essa não pode ser uma desculpa para deixar de travar novas relações, uma justificativa para não se expor no espaço público em busca do novo, escondendo-se no íntimo (seja em casa ou em telefonemas, em que o rosto do *outro* não me confronta com sua diferença) e utilizando a violência do mundo exterior, público, como escudo para sufocar as angústias e desesperos da vida moderna, tão fragmentada e difusa.

Uma vida no de-fora é uma vida disposta a admitir a diferença e aceitar o novo, o aberto, a contingência, o efêmero, o estranho. Fugir na interioridade à procura de duração, precisão, segurança, é um caminho sem saída que conduz à autodestruição narcisista. O exterior, o de-fora, constitui uma dimensão constitutiva da existência (Ortega, 2009, p.110).

Dessa maneira, apreendemos que os filmes da *Trilogia* são proposições, expressões de possibilidades e tentativas de encontrar o *outro*, pois evitar indefinidamente tal encontro, o que representa negá-lo ou excluí-lo do convívio, é viver a ilusão da liberdade total, sem vínculos ou responsabilidades. Os filmes nos colocam essa questão: como é possível viver sem se aventurar, sem se arriscar aos choques e desafios do *outro*? Ora, se a *Trilogia* parece construir-se a partir de pequenos encontros casuais (com um vizinho, com um conterrâneo no metrô, com um senhor aposentado), é para dar a conhecer o *outro* em toda a sua alteridade, uma vez que esses encontros são estruturadores e desestruturadores. Ou seja, é por meio dos vínculos que se (re)constroem que os respectivos modos de existência – de ambos os lados da relação – são reavaliados, repensados e reconstruídos. São nesses momentos perigosos, porque diferenciadores, que os valores de liberdade, igualdade e fraternidade se constroem, se inventam e deixam de ser “ideais universais”, coletivizantes, para tornarem-se, quando singularizados e circunstanciados, linhas de fuga.

Em *Rouge*, a amizade é o ponto central que une os dois protagonistas, uma vez que ela já não é um dado secundário do filme (como foi com Lucille e Julie, e Mikolaj e Karol, em que os protagonistas tinham outra preocupação primária: talvez evitar o passado, vingar-se da

humilhação da ex-mulher). A relação entre Valentine e Joseph, ao contrário, se alterna com a trama paralela que parece reproduzir a vida do juiz, que a narra para a modelo: se ele teve uma vida amarga foi porque não conheceu pessoas como ela, capazes de sentir compaixão e solidariedade. Na contramão do que Joseph disse no começo, de que ela só recolheu a cadela atropelada porque se sentiria mal se não o fizesse (ou seja, ele insinua que ela toma suas atitudes pensando que são destinadas aos *outros*, mas, na realidade, são atitudes tão egoístas quanto às dele), Valentine demonstra ao juiz que não se deve reduzir tudo ao *eu*, pois é só em relação ao *outro* que somos alguma coisa no mundo, é na relação ética que se produz a alteridade e é a alteridade, por sua vez, “que rompe as fronteiras das morais vigentes e leva o sujeito a se transformar, estilizando sua existência na presença do outro. A amizade seria o quadro relacional dessa constante recriação de si” (Costa, 1999, p.11).

Ao questionarem-se reciprocamente, Valentine e Joseph demonstram que a distância entre eles é constitutiva da relação que constroem, pois é somente na distância que pode ocorrer a mudança em suas crenças, opiniões e ideais. É por intermédio da amizade então que ambos ultrapassam o desejo de uma identificação, um consenso:

[...] é preciso cultivar uma “boa distância” nas relações afetivas, um excesso de proximidade e intimidade leva à confusão, e somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua alteridade e singularidade (Ortega, 2009, p.82).

A alteridade não é suprimida. A assimetria entre o *eu* e o *outro* não é utilizada como forma de dominação, mas como cuidado mesmo com o *outro*, e, conseqüentemente, como cuidado com o mundo (*amor mundi*). A amizade joga com as relações de poder – e é isso que a torna interessante. Sem concordarem mutuamente, Valentine e Joseph são um desafio um para o outro, e sua relação é uma procura constante e progressiva, digamos assim,

[...] de viver uma amizade cheia de contradições e tensões, que permitisse um determinado agonismo e que não pretendesse anular as diferenças. [...] Nietzsche critica os “bons amigos”, que sempre dizem o que queremos escutar, sempre concordam, nunca criticam, pois eles fortalecem nossa identidade, impedem o desenvolvimento de uma sensibilidade para as diferenças e a alteridade. [...] a amizade não fortalece a identidade, mas constitui antes a possibilidade de nos transformarmos, a amizade é, no fundo, uma ascese, isto é, uma atividade de autotransformação e aperfeiçoamento (Ortega, 2009, p.80-81).

Kieślowski procura, de fato, mostrar nos filmes sua apreensão do jogo de espelhos entre o *eu* e o *outro* na atualidade, na medida em que interroga as dificuldades do encontro entre o *um* e o *outro* no mundo globalizado, dificuldade essa que ainda é geradora de desentendimentos, repulsões, preconceitos e ódios. Mais que simplesmente problematizar a alteridade, os longas da *Trilogia das Cores* apontam um caminho ético. Por isso, são filmes

propositivos, e sua sugestão é uma ética advinda da amizade, uma forma de sociabilidade decadente e esquecida – talvez porque hoje os amigos se reduzem apenas a metáforas familiares.

A *Trilogia* marca, portanto, a amizade como forma plausível de ser com os *outros*. Assinala um novo *estar* no mundo. E aqui podemos sugerir que, de fato, a amizade é um fenômeno político, posto que não cabe no espaço íntimo da fraternidade tão e somente: ela se inventa a todo o tempo no espaço mesmo entre os indivíduos, no mundo compartilhado, da fala e da escuta. É só nesse espaço público que a amizade possibilita uma liberdade e uma igualdade particular e, no entanto, abrangente. É apenas nesse espaço público e político que ela aceita as diferenças, o convívio com o *outro*, em toda sua alteridade.

PARTE 2

OS CAMINHOS DE KIEŚLOWSKI: CORES E SONS, MIMESIS E EXPERIÊNCIA

O cinema é uma maneira primitiva de contar histórias. E o homem sempre sentiu necessidade de contar e escutar histórias.

Kieślowski

IV. UM CINEMA DE DETALHES: AS CORES, OS SONS, OS SENTIDOS

Numa atmosfera azulada, um acidente de carro. No hospital, a única sobrevivente do acidente é informada da morte de seu marido e sua filha. A mulher sai da antiga casa e adota uma rotina austera, isolando-se do contato com outras pessoas. Luzes azuis, *fades* e música irrompem nas imagens, como presenças que pressionam a mulher a rememorar e estabelecer relações. (*Bleu*)

Um imigrante polonês enfrenta o divórcio litigioso em um tribunal de Paris. Desolado, sem dinheiro e sem ter para onde ir, pede esmolas no metrô. Com a ajuda de um contrabandista, consegue voltar clandestinamente à Polônia. Com alguns golpes, arruma dinheiro para abrir seu próprio negócio em seu país de origem e, progressivamente, vai enriquecendo. Arma, então, um plano de vingança: simula sua própria morte, de modo a incriminar sua ex-mulher. (*Blanc*)

O telefone toca e uma jovem ofegante atende. Pela janela de seu apartamento, vemos um jovem advogado sair para passear com seu cachorro. Voltando de um desfile, a jovem atropela um cão. Um velho espiona as conversas telefônicas de seus vizinhos. A jovem procura o velho para devolver o cão, ele a rejeita. A modelo faz uma sessão de fotos. O advogado espiona sua namorada traindo-o. A jovem e o velho conversam depois de outro desfile e se despedem. (*Rouge*)

Dos cenários descritos nos instantâneos acima, emergem três complexas narrativas sobre decepções e epifanias, cinismo e idealismo, escolhas, morte, perdas, amizade e amor. Na medida em que examinamos a *Trilogia* em sua unidade, observamos que as linhas de continuidade narrativa entre os episódios são tênues. Em *Bleu*, Julie entra em uma sala de audiências e, em *Blanc*, observa-se que ela tentou adentrar a sala da audiência de divórcio de Karol e Dominique. No encerramento de *Rouge* (e da *Trilogia*), os casais centrais dos episódios são unidos como os sobreviventes de um desastre do *ferry* que cruzava o Canal da Mancha. Além disso, a música do compositor Van den Budenmayer, que nos remete ao episódio nono do *Decálogo* e ao longa *A dupla vida de Veronique*, aparece em *Bleu* e *Rouge*. Desse modo, para além de procurar a unidade nos fios conectivos entre as personagens, parece-nos mais profícuo buscar essa conjunção dos filmes nas imagens, cores e sons da obra.

Tendo isso em vista, podemos assumir que a *Trilogia* nos incentiva a fazer nossas próprias associações e inferências. Nessa medida, a obra transborda sentidos, tanto em cenas e diálogos quanto na construção visual, musical e cenográfica. Tudo o que está colocado dentro

e fora de campo (a música, por exemplo) significa e ressignifica: estamos à deriva, mas não como no mundo de Antonioni, no qual as coisas parecem se recusar a ceder um significado abaixo de sua superfície. Em Kieślowski, nós nos encontramos sim à deriva, mas em um mar de significados, e a escolha sobre quais sentidos estão implicados em uma cena depende mais das predileções do espectador que de uma imposição do diretor.

Em nossa perspectiva, a inclusão de quadros estáticos, cenas de ações triviais, imagens aparentemente aleatórias têm seu lugar na narrativa, seu próprio significado, mas é um significado ambíguo – e cabe ao espectador decidir quais sentidos estão presentes ali. Porém, essa liberdade não implica uma total indeterminação de sentidos, posto que existem vários índices e sinalizações que nos apontam informações e detalhes que o diretor quer que sejam notados. O vazamento no carro é uma informação importante para anteciparmos o acidente, em *Bleu*, bem como o sinal de Antoine – ele vinha errando no bilboquê e acerta justamente no momento do acidente. Do mesmo modo, em *Rouge*, Valentine joga todos os dias no caça-níquel, e perder é um bom sinal para ela; logo, quando ela ganha, desconfiamos que algo infausto ou triste está prestes a acontecer – depois saberemos que seu irmão saiu na manchete do jornal usando substâncias psicoativas ilegais.

A partir da premissa de que há, na *Trilogia*, uma polissemia de sentidos que joga com a narrativa clássica do cinema, com deslocamentos e rupturas, notamos que esse excesso de significados emana de seu intenso emprego de elementos simbólicos visuais e sonoros fortemente carregados nas configurações enunciativas do cinema ocidental. Se a *Trilogia das Cores* busca articular ideias e cores, nós podemos interpretar alguns dos elementos que nos filmes emitem uma forte carga de significados. Portanto, nosso interesse aqui é enxergar como, em sua organização, o filme produz sentidos; com efeito, gostaríamos de analisar esses sentidos e estabelecer conexões e interpretações.

E sendo a obra de Kieślowski um jogo de proximidades e afastamentos com a narrativa cinematográfica clássica, as construções fílmicas são atravessadas por elementos heterogêneos que rompem com a continuidade: a organização narrativa é lacunar, aberta, convidando o espectador a uma leitura simbólica. Ora, filmes que nos convidam a essa leitura não se centram em um encadeamento pleno e contínuo de ações, tampouco na construção psicológica dos personagens:

Por seus desvios de uma estética plenamente realista e clássica, convidam a uma leitura simbólica. Não são de imediato simbólicos, antes tornam-se simbólicos, à medida que se desenvolvem. [...] O aspecto simbólico pode ser captado na estrutura de conjunto do filme [...] ou no tratamento deste ou daquele elemento da história [...], nos parâmetros formais (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p.61).

Christian Metz (2007) sugere que o cinema inscreve suas configurações significantes em determinados suportes sensoriais: a imagem, o som musical, o som das falas, o som dos ruídos e o traço gráfico das menções escritas. A partir dessa premissa, os filmes podem ceder maior intensidade e importância a um ou mais suportes. Nessa medida, é possível pensar cada filme da *Trilogia* na chave de análise de seu suporte sensorial mais denso, e, inclusive, tomá-los como ensaios sobre os sentidos *sensoriais* em articulação com os sentidos *semióticos*: *Bleu* intensifica a visão e a audição (imagem e som musical); *Blanc*, o tato e a audição (imagem e som musical e de ruídos); *Rouge*, a audição e a visão (som das falas, imagem). De fato, o suporte da imagem é essencial nos três longas – e no cinema como um todo –, afinal, em primeira e última instância, cinema é imagem em movimento. Contudo, a imagem mobilizada em cada filme como suporte sensorial tem suas especificidades: em *Bleu*, é a interferência da subjetividade de Julie; em *Blanc*, a necessidade da presença de Dominique; em *Rouge*, a construção em paralelo das histórias de Joseph, Auguste e Valentine.

Materialidade, memória e percepção estão imbricadas nas imagens, sons e histórias dos filmes da *Trilogia das Cores*. Lembranças, desejos e fantasias são mediados pelos sentidos, afetados por objetos, sons, cores e ambientes – ora, o mundo é experienciado pelos sentidos, e essas experimentações desencadeiam relações, novas experiências, valores e memórias. É o sabor da *madeleine* que transporta o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, ao seu passado. Walter Benjamin (1989; 1994c), em seus ensaios sobre o próprio Proust e sobre Baudelaire, refletiu perspicazmente sobre os percursos através dos quais os sentidos sujeitam as memórias do narrador da obra do escritor francês. O filósofo alemão (1994c) nota na estilística de Proust o ritmo de suas crises de asfixia, a tenacidade do olfato na preservação de reminiscências, levando-nos a intuir a intrincada participação dos sentidos na construção e na vivência do/no mundo, bem como sua fundamental presença na arte (seja ela escrita, pintada, tocada, encenada, filmada).

Na trilogia de Kieślowski, observamos que a música, as conversas e os silêncios, os objetos, a visualidade dos mundos narrados são vivenciadas de diferentes maneiras pelas personagens, de acordo com suas idiossincrasias, desejos e memórias. Se no cinema a visão é fundamental, bem como os sons, outros sentidos também podem e são mobilizados para transmitir uma experiência ao espectador. A dor física e psíquica de Julie nas cenas em que ela se machuca ou quando está na piscina contam com a potência da música, das posições de câmera, das cores e, por isso, mexem e desestabilizam o corpo do espectador. A obsessão de Karol com Dominique, sua afeição ao busto de gesso, sua impotência, o frio a que está sempre sujeito (no metrô em Paris, ao chegar à sua terra natal), expressam a proeminência do tato

para essa personagem. *Rouge*, por sua vez, privilegia a audição: o ouvir e o falar que permitem ou não a comunicação, a troca de mensagens, o entendimento; em conversas telefônicas ou encontros face a face, a fala e, especialmente, a audição são essenciais para o (des)entendimento mútuo das personagens.

Segundo o antropólogo David Howes (2003, p.47-48), uma antropologia dos sentidos deve operar justamente com o fato de que os sentidos estão sempre em relação uns com os outros, em contínua interação; e, é importante frisar, cada sociedade hierarquiza os sentidos de acordo com sua importância social – hierarquiza essa que pode mudar conforme as circunstâncias. O ocidente atribui maior autoridade à visão e, depois, à audição, tidos como sentidos mais “objetivos” (por exemplo, em relação ao tato, ao paladar e ao olfato, sentidos considerados mais “subjetivos”). Inclusive, observamos essa proeminência nas pesquisas científicas e acadêmicas, e também quando levamos em consideração a presença fundamental da televisão e do cinema no cotidiano.

É nesse sentido que Walter Benjamin (1989, p.137) avaliou a importância da percepção visual na construção da memória enquanto materialidade, especialmente em relação ao declínio da *aura* e da narração tradicional:

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então essa aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance de *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia.

Se pensamos a *Trilogia das Cores* como narrativa, no sentido benjaminiano do termo¹, podemos dizer que há uma magia que envolve os objetos com os quais as personagens estabelecem relações. Julie toca o móvel azul e se contorce, fecha os olhos com força; Karol beija o busto, empurra-o. Nos dois primeiros filmes, tocar os objetos traz à tona memórias e desejos; e as dimensões da percepção desses objetos transbordam a imagem, de maneira a estimular outros sentidos, diversas sensações.

Em outra chave de análise, David Howes (2003, p.33) argumenta que outras cosmologias, diversas da ocidental, ensinam a percepção dos sentidos juntamente com o desenvolvimento de hábitos e disposições que são compatíveis com a ordem moral da sociedade em questão. Isto é, por intermédio da “educação dos sentidos” (e da consciência corporal) desenvolve-se a consciência ética. Conhecimento e memória são experienciados por

¹ Essa problematização do cinema enquanto forma narrativa será discutida posteriormente, no próximo tópico desta parte.

meio dos sentidos. Dessa maneira, “the ethical concepts do not come before the ways of sensing, however, they *are* the ways of sensing” (Howes, 2003, p.33). Julie, em sua dor e afogada em memórias (involuntárias e voluntárias), recusa o contato com outras pessoas, rejeita a música que a assola em diversos momentos. Karol, em sua rejeição e vingança, passa fome, frio, dor, mas busca adquirir domínios (linguísticos, econômicos) para ter Dominique de volta; enriquece, apanha, forja sua morte (quase não consegue encarar o cadáver que fica em seu lugar, pelo cheiro de podridão e desfiguração do morto). Valentine, em sua espera, ouve grosserias de seu namorado e mesmo de Joseph, chora pelo cão, pelas coisas ouvidas pelo juiz, força os limites de seu corpo na barra de dança, encanta-se com a música de Van Den Budenmayer. Ou seja, as diversas maneiras de sentir que cada personagem mobiliza estão diretamente ligadas às maneiras de se comportarem e se relacionarem em suas escolhas éticas e ações com os outros.

A construção visual detalhada e complexa é uma constante na filmografia de Kieślowski. Porém, a efervescência visual e auditiva do primeiro filme da *Trilogia* é uma experiência sensorial tanto para Julie, a personagem, quanto para o espectador. Em *Bleu*, o filme apela para a visão de maneira evidente: objetos, ambientes, atmosfera, luzes e reflexos azuis, planos de detalhe e miniaturização das coisas (uma pena, um cubo de açúcar, o mundo refletido na íris de um olho ou em uma colher), o rosto de Julie em primeiro plano. Todos esses aspectos e dimensões concorrem para exprimir o mundo interior da personagem (o ambiente da piscina, os *fades*), para pressioná-la (os reflexos de luzes azuis sobre seu rosto, o móvel, o papel de bala). Nessa medida, o filme é um admirável espetáculo visual agri-doce, digamos, pois concomitantemente é belo e triste ao olhar do espectador.

Aliás, é também como uma presença intensa e permanente que a música aparece no filme, de modo que podemos tomá-la como uma personagem – assim como o são Olivier e Lucille – que força Julie a lembrar e a se relacionar. O “Concerto para a Unificação da Europa”, música tema do filme e eixo da narrativa, entra em cena sempre portentoso, com força, unido a *fades* e associado às leituras da partitura e à imaginação de Julie que continua a canção mesmo com a escrita musical finda.

Em *Blanc*, o sentido do tato, especialmente o contato físico entre os corpos, é o mote da separação entre Karol e Dominique, posto que ele não consegue satisfazê-la sexualmente em território francês; e seu plano de vingança objetiva trazer a ex-mulher para a Polônia a fim de tê-la novamente, tocá-la. A questão corporal (o contato, a dor) está disposta nas surras que Karol leva (dos assaltantes e do chefe do grupo de estelionatários), na tentativa de consumir o ato sexual na França – e sua consumação na Polônia –, sendo, então, um filme que coloca a

proeminência do sentido do tato em sua acepção de toque e especialmente de posse. Também a música é essencial, especialmente nos momentos em que Karol coloca em ação seu plano de vingança; e outros ruídos são presença marcante, como a revoada de pombos, que faz Karol parar na escadaria do tribunal, olhar para as pombas sorrindo – esse som, posteriormente compreendemos, é o mesmo que marcou sua lembrança do casamento com Dominique.

Do mesmo modo, *Rouge* opera o tratamento de seus temas – a incomunicabilidade, os acasos, os desencontros – por meio dos sentidos que envolvem essas questões de falhas na comunicação: o ouvir e o falar, mormente. Observamos isso ao notar que esse é o filme com maiores diálogos, sendo eles fundamentais para o entendimento e para a própria narrativa: os diálogos rudes ou sensíveis entre Valentine e Joseph, as escutas clandestinas de Joseph, as conversas telefônicas secas entre Valentine e Michel, sua mãe e irmão. Outro sentido importante, embora com intensidade mais sutil quando comparado com *Bleu*, é a visão: Valentine trabalha como modelo, e seu rosto no *outdoor* imenso é diversas vezes exibido intencionalmente para a câmera – e esse mesmo rosto atormentado do *outdoor* se repete ao final, na última imagem, que conclui a *Trilogia*.

Claude Lévi-Strauss (1997), em *Olhar escutar ler*, analisa o poema *Voyelles*, de Rimbaud, demonstrando que, no soneto, a correlação entre cores e vogais (que evocam sons) não remete à sinestesia de uma audição colorida, mas a oposições e homologias percebidas nas diferenças. Sendo assim, “não são correspondências sensoriais imediatamente perceptíveis que revelam a arquitetura do soneto, mas as relações que o entendimento estabelece inconscientemente entre elas” (Lévi-Strauss, 1997, p.105). Na *Trilogia*, a tensão entre cores e ideias, para além de articular as cores da bandeira francesa com o lema estampado no logotipo oficial do governo francês², responde, mais essencialmente, à uma tentativa de relacionar essas cores e ideias em suas questões individuais da existência humana.

No entanto, a associação não parece basear-se em relações estruturais, e não é nosso objetivo procurá-las; o que observamos é uma associação um tanto quanto peremptória e superficial pela sequencialidade (dos filmes, das cores, das palavras): a liberdade é azul, a igualdade é branca, a fraternidade é vermelha. Respectivamente, cada filme que utiliza, marcada e intensamente, a cor parece antagonizar esses ideais: *Bleu* é um filme sobre perda, solidão e dor; *Blanc* é um filme cínico sobre revanche, vingança e dinheiro; *Rouge* versa sobre a incomunicabilidade e os desencontros. Ora, observando sobre esse prisma, os longas-

² É interessante notar que no logotipo oficial do governo francês as cores da bandeira francesa traçam o perfil de uma mulher, em branco, e as cores azul e vermelha delimitam esse perfil, formando a bandeira. Abaixo dessa bandeira estilizada, as palavras “Liberté · Égalité · Fraternité”. E logo abaixo do lema, separado por um traço, os dizeres “République Française”.

metragens não parecem retratar e relacionar com as cores as grandes concepções e interpretações consagradas na filosofia e na política a cada palavra-ideia. Calcados nos dilemas e sentimentos de suas personagens principais, os filmes se agarram a eles e a seu estado interior no momento de significar e relacionar cores e lema.

Vale notar que todos os três longas-metragens são filmados com diretores de fotografia distintos; logo, eles são visualmente diferentes um do outro, sendo que cada um usa a cor predominante de uma maneira diferente. O azul permeia a iluminação de todo o primeiro filme, bem como aparecendo em objetos. Já no terceiro, os objetos vermelhos destacam-se contra uma estrutura neutra – sem a gravidade misteriosa e triste do azul, o vermelho é apenas um fio de cor segurando esses mundos paralelos, como pistas do filme a unir as diversas personagens. *Blanc*, por outro lado, é dominado por uma monotonia prosaica, com o branco aparecendo tanto como ausência de cor como algo para além da mera falta: *flashes* brancos aparecem na tela – o que sugere o êxtase do orgasmo –, uma neblina branca permeia as imagens da lembrança do breve casamento, Karol e Mikolaj correm pela imensidão branca – são momentos de felicidade, aliás. Mas, levando em consideração a neutralidade do branco, podemos procurá-lo em qualquer lugar da tela: na neve, carros, papéis, isto é, não há um direcionamento para notá-lo, logo, seu significado não é ligado a um sentimento específico nem leva a uma única interpretação.

Figuras de 1 a 4: imagens de cenas de *Bleu*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

O visual de *Bleu* é o mais explícito e mais intenso em sua utilização da cor em associação com os estados de espírito pelos quais passa Julie. Os momentos de tristeza, solidão, dor e rememoração são marcados pela cor azul (e também pela música) – parece-nos que o uso mais marcante do azul no filme está ligado às erupções de memória. A ideia de Kieślowski é – em vez de retratar as memórias que assolam Julie por *flashbacks* de sua vida pregressa com a família – mostrar a atriz se contorcendo de dor na água, machucando-se, encarando longamente um móvel, imagens que fazem vislumbrar as lembranças que a afligem. Por exemplo, as cenas de Julie nadando no azul são, talvez, uma tentativa de libertar-se do passado. Contudo, Julie encontra, como indicado pelas erupções da música nesse cenário solitário e saturado de azul, ou pelos *fades* (que também coincidem com partes do concerto inacabado), dificuldades em conseguir essa liberdade. Ela não consegue (e não pode) negar sua memória, e mesmo em suas próprias tentativas de negação ela sente que suas lembranças voltam com ela, que não pode livrar-se delas, e, então, ela mergulha novamente na água, ao ouvir a música, ao ver crianças correndo e pulando na piscina.

The placid blue surface initially suggests escape, but it is precisely in the water that [Julie] twice gasps and stops, suddenly overcome by fragments of the unfinished concert. With the accompanying blackouts [*fades*], the pool symbolizes the incomplete mourning as the space where Julie opts for physical exertion rather than emotional confrontation (Insdorff, 1999, p.144).

A beleza da composição e da fotografia das imagens chama a atenção para o próprio dispositivo enquanto construção visual. Kieślowski, nesse longa-metragem, tenta filmar os complexos e difíceis estados emocionais e situações interiores a partir das fronteiras da linguagem cinematográfica que ele tinha à sua disposição. De fato, ele estica a linguagem tanto quanto possível, de modo a abrir novas paisagens cinematográficas (o cubo de açúcar, os mínimos reflexos). Essas imagens não são trivialidades ou distrações; pelo contrário, representam um esforço e uma estratégia de desestabilização. O que Kieślowski está procurando fazer é encontrar uma linguagem cinematográfica que consiga expressar os dilemas e as dores de Julie.

Although [Julie] tries to live without history or desire, memories surface: bits of music overcome her, accompanied by blackouts [...] Julie begins returning to an engaged life, first by resuming work on Patrice's music with Olivier, and then by offering her old house to Patrice's mistress. [...] Looking only at what is ahead, Julie is nevertheless brought back to what is behind her. The splashes of blue, combined with music, express a return of the repressed – that which Julie must sooner or later confront – whether it is grief or the need for another human being (Insdorff, 1999, p.143).

A sequência em que Julie ajuda Olivier a prosseguir a composição do concerto pode apontar tanto para a sua finalização – e, em uma alegoria, para a consolidação da unificação

européia –, como para a abertura de Julie para os *outros*. Dizemos isso porque é nessa cena que se esclarece o que o coral cantaria: o capítulo 13 da primeira Carta de São Paulo aos Coríntios³, letra que fala de amor, entendido como *ágape* – sentido grego do termo –, que se consubstancia em compaixão, solidariedade e caridade, afirmando que entregar-se aos outros é uma das maiores formas da realização de si.

As palavras da carta afirmam que na busca pela liberdade individual plena – absoluta, cortando todos os laços que nos ligam ao mundo –, a tentativa de absorver conhecimentos e posses apenas para si mesmo, sem querer ou ter com quem compartilhá-los, faz com que a existência desse indivíduo não deixe rastros. É por essa travessia que passa Julie. Depois de ter tentado livrar-se de todas as coisas, pensamentos e ações que a prendiam ou que a faziam subserviente a outros, ela finalmente se dá conta de que vale a pena perseguir a companhia dos outros (Lucille, Olivier), e compartilhar a si mesma suas posses e conhecimentos (com Sandrine e Olivier); e, ao mesmo tempo, permanece distinta dessas perspectivas (Olivier quer dar sua própria voz ao concerto; Lucille e sua escolha de prostituir-se). Após a perda devastadora do amor com que o filme começa, o final mostra Julie voltando a amar (e conseguindo, finalmente, chorar e elaborar o luto). Não é, porém, o mesmo amor do começo, mas um amor completamente novo.

A partir do momento em que Julie se dispõe a correr atrás dos outros (de Olivier, de Sandrine e de Lucille), os *blackouts* de *fades* param: Julie mesma está completando o concerto, em uma ação conjunta com Olivier; ela ajuda e oferece uma casa para Sandrine, a amante do falecido marido; convive e compartilha sua vida e experiências com Lucille.

A sequência final, um giro em todas as personagens que cruzaram o caminho de Julie durante a trajetória do longa-metragem, é enigmática e mesmo um pouco taciturna: começa e termina com Julie, como que em um giro completo de 360° nos mundos que perpassaram o mundo dela própria. É como um fechamento: a cor aqui está presente, mas já não é tão

³ “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse Amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fê, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse Amor, nada seria. E ainda que distribuisse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tivesse Amor, nada disso me aproveitaria. O Amor é paciente, é benigno; o Amor não é invejoso, não trata com leviandade, não se ensoberbece, não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade. Tudo tolera, tudo crê, tudo espera e tudo suporta. O Amor nunca falha. Havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá; porque, em parte conhecemos, e em parte profetizamos; mas quando vier o que é perfeito, então o que é em parte será aniquilado. Quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, discorria como menino, mas, logo que cheguei a ser homem, acabei com as coisas de menino. Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido. Agora, pois, permanecem a fê, a esperança e o amor, estes três; mas o maior destes é o Amor”. Disponível em: www.bibliaonline.com.br/acf/1co/13. Acessado em: 15/03/2013.

marcada, o que transborda é a música, tanto nas sequências de abertura de Julie aos outros, como nesse giro final. É como se, tendo tentado viver em completa liberdade – sem memória ou desejo –, ela voltasse a amar e, com isso, o azul da tristeza, da solidão, do assombro que pairava apenas sobre ela, cedesse lugar a uma luz azulada difusa nos ambientes, pairando sobre todas as personagens que cruzaram seu caminho. Essa luz e, especialmente, a música interligam os ambientes e as próprias personagens nesse momento em que Julie está novamente se abrindo ao amor e ao mundo.

Se o azul medeia a trajetória de Julie, sendo presença constante e marcante na cenografia e na iluminação, em *Blanc* e *Rouge* a construção visual opta por uma estrutura neutra por sobre a qual essas cores aparecem, ou em momentos marcantes ou como fio conectando espaços e tempos. O segundo filme da *Trilogia* se utiliza de uma narrativa mais funcional e menos flexível que a do primeiro; com uma seleção concisa de cenas, suficientes apenas para “dar a entender”, essa estrutura narrativa possibilita, por outros caminhos, intensificar os propósitos temáticos que criam lacunas narrativas e negligenciam um desenvolvimento mais completo e contínuo – assim como as aberturas e incompletudes presentes em *Bleu*. O personagem de Karol, anti-herói tragicômico, passa por diversas desventuras: o malfadado casamento com Dominique, o extravio de sua mala (e, portanto, de si mesmo) na volta à terra natal, as armações e as surras que leva.

O panorama para esses descaminhos é austero, quase ascético; a economia no cenário, cenas e encenação é necessária para essa narrativa, que sugere mais que evidencia, e, assim, quase solicita essa estrutura visual em uma paleta de cores neutra – preto, branco, cinza, marrom e seus matizes. O branco nessa cenografia não é assinalado e associado a um sentimento: ele está na bacia na qual Karol se lava, na neve, em carros, papéis, roupas.

Figuras de 5 a 8: imagens de cenas de *Blanc*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Na verdade, o filme *Blanc* apresenta uma situação dramática irônica, motivações de caráter duvidosos e manipulações fáceis, de forma a desenvolver circunstâncias forçadas ou mesmo um pouco implausíveis. No entanto, o meio filmico tolera tais transgressões, em especial devido à ação cinematográfica visual e espacialmente convincente. Ao deixar de lado as expectativas por motivações de caráter moral e psicologicamente aceitáveis, Kieślowski chama atenção para outras dimensões que estão além dos valores e ideais terrenos que deveriam reger o comportamento humano. A narrativa filmica sucinta e a utilização de imagens recorrentes fazem com que elas acumulem significados por sua repetição: a mala, a moeda, o busto feminino, o casamento branco, são imagens e objetos que se tornam compêndios de ideias. Observemos as situações principais em que esses objetos surgem.

Karol briga na bilheteria do metrô em Paris para recuperar os dois francos que o telefone público não lhe devolveu. Depois, briga com os assaltantes quando eles pegam a moeda de seu bolso; quando resolve jogá-la fora, no rio, e a moeda fica colada em sua mão, ele transforma isso em um acontecimento; a partir de então começa a tentar reaver o controle de sua vida. Antes de voltar à Varsóvia dentro de sua mala, Karol rouba um busto de gesso, para o qual já havia olhado anteriormente; ao colar o busto quebrado pelos assaltantes na chegada à Polônia, ele o balança levemente e, encarando esse balançar, percebe a fragilidade do busto e seu poder sobre esse objeto; a noite, aprendendo francês, encara o busto na janela, aproxima-se dele, beija-o. A mala, velha e enorme, é o que Dominique devolve a ele no fim do processo, na saída do tribunal em Paris; e mesmo vazia (com alguns certificados), Karol a carrega pela cidade de Paris, revelando que essa mala é um objeto importante para ele – ainda veremos, depois, que é ela que permite que ele volte para sua terra natal. Notamos que os objetos aqui dispostos são importantes, pois desencadeiam ações, isto é, são agentes na medida em que a relação que Karol estabelece com cada um deles é um compêndio de sentimentos que o fazem agir em algum sentido.

Além dessa recorrência imagética, em que a cor branca não se faz tão essencial (desses objetos, apenas o busto é branco) para assinalar índices importantes, o branco sobressai visualmente em algumas situações: a luta com os assaltantes ao chegar à Polônia, nas lembranças do casamento, ao beber e correr com Mikolaj, no orgasmo de Dominique. Nesses momentos, poderíamos associar o branco e a igualdade: ausência de cor e ausência de diferenças. Porém, *Blanc* trata justamente de diferenças incomensuráveis. Dominique ama Karol; ela diz, após mais uma tentativa fracassada de sexo: “Se digo que te amo, você não entende. E se digo que o detesto, você também não entende. Não entende nem que eu o desejo, que preciso de você. Entende? Entende? Não!”. Dominique parece ser fria, dona de si;

e Karol parece fraco, pequeno diante dela. Uma névoa branca preenche as recordações do casamento, que cobrem a tela e revelam a felicidade do casal ao sair da igreja. O que aconteceu para tudo dar tão errado? A impotência sexual é mesmo a única causa do fim do relacionamento? Dominique afirma que sim, que por isso não o ama mais – Karol sai da sala de audiência e vomita no banheiro. Diferenças de caráter, culturais, linguísticas, existenciais.

No entanto, a compreensão de igualdade, tal como discutida na primeira parte, a partir dos referenciais de Arendt e Ortega, não versa acerca da ausência de diferenças, mas sobre a compreensão delas, que permite um “agir em conjunto”. Karol quer possuir Dominique, e procura, a partir daí, entendê-la: aprende francês, enriquece e trama contra ela (do mesmo modo como ela fez). Eles se encontram e se entendem: consumam o ato sexual (sobre lençóis vermelhos, vale notar); Dominique, então, atinge o orgasmo, grita, um *fade* deixa a tela branca. Consumado o plano de vingança, ou de acerto de contas, eles reatam o relacionamento, sem a necessidade de palavras, no ambiente sombrio da prisão.

A neve branca é sutil, posto que cobre o solo da Polônia, sendo, portanto, presença imponderável, mas assinalando cenas fundamentais. O polonês extraviado é espancado por ladrões; estirado no chão, sozinho, olha para a terra, um plano geral revela uma imensidão branca (e levemente lamacenta), e logo Karol respira aliviado e, sorrindo, diz: “Meu Deus, finalmente em casa!”. Em outra cena, depois da bala de festim, Karol avisa que a próxima bala é de verdade, e pergunta a Mikolaj se ele tem certeza de que quer morrer, mas já não há mais tanta certeza. Saem para beber, talvez para comemorar a vida não perdida; já bêbados, ao amanhecer, correm pela imensidão branca que um plano geral revela: caem, gritam, riem. É um momento de felicidade, entendimento e amizade. Sendo assim, o visual branco de *Blanc* permite várias associações, porque está marcando tanto os detalhes (o busto, as lembranças, os papeis), quanto as pequenas epifanias – o orgasmo de Dominique, a euforia de Karol e Mikolaj correndo.

Figuras de 9 a 12: imagens de cenas de *Rouge*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Acima do café *Chez Joseph*, conforme a inscrição em um toldo vermelho, o telefone toca. Uma Valentine afobada atende; é seu namorado Michel, da sempre chuvosa Inglaterra. Valentine fala e se aproxima da janela: na rua abaixo, um jipe vermelho estacionado na esquina. Valentine estica-se na barra vermelha na aula de balé, depois, em uma sessão de fotos, seu rosto é fotografado repetidamente contra um fundo vermelho. Na parede, uma foto de uma bailarina, apenas em preto e vermelho, Auguste surge à frente desse quadro e procura pela janela a origem de um som; Valentine passa correndo pela rua, para conter o alarme disparado de seu carro, Karim passa pela esquina e Auguste, na janela, a vê e sorri. Valentine, com uma blusa vermelha, conversa pela segunda vez com o juiz Joseph, na casa dele; é uma conversa tensa, espinhosa, mas também delicada e cortês. Auguste para no sinal e olha em frente fascinado: o rosto de Valentine, enorme, contra o fundo vermelho. No teatro, novamente Joseph e Valentine sentam para dialogar, eles sobriamente vestidos contra a estridência vermelha, saturada, do teatro. Como se pode notar pelas breves sequências comentadas aqui, o vermelho aparece em toda parte: na chamada perdida, nas roupas, nos carros, nos semáforos fechados – são como sinais de alerta⁴.

O vermelho é um significante linguístico universal de amor e morte. Se a cor vermelha, então, representa tanto perigo como paixão, o confronto entre Valentine e Joseph é o encontro entre esses dois significantes, em uma encenação de como, no vermelho, esses sentidos aparentemente opostos figuram simultaneamente. No filme, essa coexistência está no confronto entre experiência e juventude, decepção e idealismo: Valentine, conforme afirma o próprio *slogan* da propaganda de goma de mascar, é “*fraicheur de vivre*”, um catalisador que estimula a alma amarga do velho juiz, tocando-o e, mesmo, oferecendo-lhe uma espécie de redenção. Porém, no primeiro encontro, eles parecem ser ameaças um ao outro: ela, tábula rasa, ele, uma aranha cansada e cínica sentada no centro de sua teia.

Se *Bleu* transmite uma reflexão sobre perda, e, em *Blanc* somos tomados por uma sensação de jogo, *Rouge* traz os temas dos longas anteriores conjugados em um comentário sobre a fraternidade, a compaixão, a amizade. O que reúne esses materiais são as dimensões que desvelam o paralelismo entre Joseph e Auguste, as iminências de encontro entre Valentine e o jovem advogado, e as histórias tristes de perdas e decepções de Joseph e Valentine. Os sinais em vermelho, então, são como um subtexto: o uso insistente da cor nos cenários e detalhes deixa entrever o paralelismo e a interconectividade entre as vidas das personagens (ao menos para o espectador e, ao que parece, para Joseph). Melhor dizendo, a

⁴ Vale notar que esse domínio do vermelho, tanto na direção de arte quanto na fotografia, possui uma intensidade visual que faz lembrar *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och Rop*, 1972), de Ingmar Bergman.

linha vermelha esboça a ligação entre as personagens tanto no presente filmico quanto nos futuros possíveis, delineados pelo final – em um arrojo narrativo do diretor ao unir os fios entre os filmes. Esses aspectos cinematográficos, em *Rouge*, contribuem para o sentido de que o destino sussurra abaixo da superfície da história; mas, ao mesmo tempo, parece revelar o destino como mais um jogador: Valentine e Auguste sempre se cruzam, mas nunca se veem; seu encontro é possibilitado pelo imponderável – que surpreende até mesmo Joseph, que fica sabendo do naufrágio pela televisão, o que o revela, também, como mais um jogador.

Com isso, vemos Kieślowski aproximando-se do que Barthes (1990, p.55) chamou de “sentido obtuso” da imagem, a saber, aquele sentido que é velado, que perturba, que é enfático e descontínuo. Isso porque, observando os filmes, nota-se que as cores erigem e manipulam a tessitura das tramas. Obviamente, outros elementos também aparecem, propiciando outras leituras simbólicas, como o uso de espelhos, vidros e reflexos como barreiras comunicacionais e emocionais. Mas as questões éticas contidas no lema da Revolução Francesa, como já afirmamos anteriormente, sofrem uma releitura contemporânea muito idiossincrática: Kieślowski faz, assim, uma problematização ética e social fazendo uma “dramaturgia da vida cotidiana”. Dessa tensão entre a ética como princípio e as ações humanas do dia a dia, sempre carregadas de polissemias, é que surge a expressividade da estética do diretor polonês, uma cinematografia que sugere a reflexão sobre a ambiguidade dos atos humanos.

A qualidade sedutora e sensível da *Trilogia das Cores* é resultado, em parte, de sua estimulação à nossa atenção visual. Kieślowski nos encoraja a olhar para as cores e objetos, buscando nessas dimensões seus possíveis e diversos significados. Sua maneira leve de filmar um móvel ou uma mesa desordenada não os revela como uma questão analítica e com o escrutínio, por exemplo, de Robert Bresson. Kieślowski os sobrecarrega com uma aura visual de modo a impulsionar-nos para ler seus sentidos mais obtusos e obscuros. E a música prodigiosa de Zbigniew Preisner, seu grande parceiro, reforça essa aura. Com a trilha sonora soberba em conjunto com a beleza e delicadeza sinérgica das imagens, os filmes esbanjam em suas sugestões, sensações e epifanias.

A articulação da banda sonora com a imagem em movimento é uma das características da linguagem cinematográfica. Então, analisemos agora mais detidamente a função da trilha sonora nos filmes, para refletir o modo de utilização da música na *Trilogia das Cores*. Kieślowski e Preisner firmaram sua parceria em 1984. A partir de *O Decálogo* (1988), o compositor passou a acompanhar a criação filmica desde a concepção dos roteiros, o que lhe permitia pensar na música desde o princípio, criando-a para se adequar a funções dramáticas

ou para revelar na música algo não presente na imagem, por exemplo. Segundo Miranda (1998, p.37), o trabalho em conjunto de Kieślowski e Preisner resultou em algo sólido e inovador, integrando a lista de grandes duplas de diretores e compositores, como Fellini e Nino Rota, Hitchcock e Herrmann, Leone e Morricone.

Particularmente em *Rouge*, há uma sincronia peculiar entre a música e as imagens. Preisner compôs uma música inspirado na construção melódica e rítmica do *Bolero*, de Ravel, para o filme: as imagens e a música se iniciam singelas e, ao longo da narrativa, multiplicam-se, desdobram-se. É uma harmonia, uma frase musical, que se repete – nas imagens e na música –, mas vai complexificando-se a cada repetição. Como observa Lévi-Strauss (2011, p.637), um aspecto fundamental da obra de Ravel é a ambiguidade, na métrica, na melodia e no ritmo. Inclusive, a ambiguidade é característica das obras de Kieślowski, e nesse filme particular se desdobra em recorrências e paralelismos.

[...] vê-se que toda a obra busca superar um conjunto complexo de oposições, como que embutidas umas nas outras. A principal, enunciada desde o começo, situa-se entre a melodia [...] e dois ritmos imbricados dos quais um parece sempre querer se adiantar e o outro, manter o atraso. A melodia, com suas oscilações tonais, e o ritmo, com sua dualidade interna balança, entre a simetria e a assimetria, exprimindo-se respectivamente pela hesitação entre binário e ternário e entre tonalidade serena e tonalidade ansiosa (Lévi-Strauss, 2011, p.641).

Essa ambiguidade intrínseca ao *Bolero* manifesta-se também em *Rouge*. A construção complexa, na música, é ambígua ao manter relações equívocas e dúbias entre ritmo e melodia, e, assim como o ouvido percebe algo a mais, que não está escrito na partitura do *Bolero*, o olhar, atraído em *Rouge*, percebe rastros e sutilezas.

No *Bolero*, uma frase musical é repetida diversas vezes, mas a aparente simplicidade da obra, conforme a análise minuciosa de Lévi-Strauss (2011), revela que decupagens, assimetrias e harmonias estão presentes na música, em suspenso, por baixo da frase principal, inclusive concorrendo com ela. A narrativa fílmica coloca esse mesmo problema: uma história de vida se repete, mas sussurram abaixo dessa trajetória outras vidas, e o que nos prende na narração, como nos prende na música de Ravel, é a espera pelo desfecho, que deve dar conta das diversas linhas colocadas ao longo do discurso e, enfim, responder ao problema inicial.

O final da narrativa fílmica apresenta uma solução orquestrada por Joseph, quando ele afirma que devia ter conhecido Valentine antes, quando era jovem. A história de Auguste, que até então seguia as desventuras da vida vivida pelo velho juiz, tem sua guinada no desastre do *ferry*. Mais que uma solução para sua própria narrativa, esse filme apresenta, ainda, um fechamento para os longas-metragens anteriores, que permaneciam em aberto até então. Em

um crescendo, a música de Ravel e o filme de Kieślowski repetem seu enunciado, desenvolvendo ao longo de seus discursos contratemas e complicações.

Lévi-Strauss (2011) atenta que o *Bolero* é composto por oposições binárias (tema e contratema) e por dois níveis (melódico e rítmico). *Rouge* busca compor duas tramas (que se desdobram em três): Valentine e Joseph/Auguste; a montagem em paralelo mantém a dualidade – que está presente na música do filme – e constrói suas oscilações e hesitações nas iminências de encontro entre Valentine e Auguste e, também, no discurso de Joseph sobre sua história, que compreendemos estar se repetindo na vida de Auguste – aqui, é preciso relembrar algumas cenas, como quando os livros de Auguste caem na rua –, ao ouvir a história do juiz. A maneira como o diretor polonês desenvolve a trama e as personagens, nesse filme, encontra ressonância com a música: existe uma gama de recorrências na história, nos sentimentos pessoais, nas personagens, nas escolhas e na melodia.

Para Lévi-Strauss (2011, p.636), música e mito desempenham papéis comparáveis, porque ambos codificam em sons e palavras relações que organizam a experiência vivida, propiciando o prazer ilusório de que as contradições podem ser resolvidas e superadas. É a partir dessa premissa que ele desenvolve sua análise do *Bolero*, de Ravel.

E assim, como um mito, mesmo uma obra cuja construção parece ser tão transparente à primeira vista que não sugere comentário algum narra em vários planos simultâneos uma história na verdade bastante complexa, à qual é preciso dar um desfecho. Como ocorre também muitas vezes nos mitos, tais planos simultâneos são, nesse caso, os do real, do simbólico e do imaginário (Lévi-Strauss, 2011, p.642).

Os ritmos, tanto no *Bolero* quanto em *Rouge*, são defasados um em relação ao outro: um desenvolvido, outro condensado, ou seja, o segundo parece estar sempre um compasso atrás do primeiro. Em *Rouge*, a construção paralela das rotinas de Valentine e Auguste, que quase – mas nunca – esbarram-se no plano real, confirma essa proposição – além do fato de Auguste viver a vida vivida por Joseph, estando sempre um passo atrás do que sabemos que irá acontecer na vida do jovem juiz. Admitindo, pois, essas oposições rítmicas presentes na música e na imagem, é possível notar que a obra busca superar essas oposições, construídas de modo complexo e ambíguo.

O fechamento do *Bolero* e de *Rouge* inicia-se quando a repetição chega num ponto culminante: a resolução faz-se imprescindível nesse momento ápice do desenvolvimento da trama. Conciliando as incompatibilidades e assimetrias, o encontro entre as linhas melódicas e rítmicas, entre as ordens do real, do simbólico e do imaginário, entre os planos paralelos e superpostos de Valentine, Joseph e Auguste, linhas, ordens e planos que se perseguiram

durante toda a obra (musical e fílmica), alcançam-se num encontro que permaneceu durante toda a obra uma utopia (Lévi-Strauss, 2011, p.642-643). Assim, após um tumulto bruscamente interrompido, que no filme corresponde ao congelamento da imagem de Valentine em meio ao desastre, “a partitura [ou a narrativa] se acaba em silêncios consagradores de um trabalho bem executado” (Lévi-Strauss, 2011, p.643).

Já em *Blanc*, o uso da música segue o molde da narrativa clássica: dramatiza, suspende, intensifica o clima e a emoção das imagens, aparecendo tanto como música de fundo (como nas cenas de Karol vigiando o trailer de seu novo empregador), como veículo narrativo e emotivo principal (como Karol e Mikolaj correndo pela neve). Nesse filme, a música exerce essencialmente a função de dar continuidade rítmica e formal à narrativa; mas não apenas isso. Na abertura do filme, por exemplo, joga-se com a continuidade das imagens e do som: as imagens estão montadas em paralelo (os pés de Karol caminhando, a mala passando pela esteira do aeroporto) e a música ultrapassa esses planos continuamente, isto é, ela é utilizada em fluxo musical. A inovação é que esses planos são descontínuos, são sequências distantes, temporal e espacialmente, o que faz da sequência uma exploração da montagem paralela, dos *flashforwards* e do campo sonoro contínuo.

Figuras 13 e 14: imagens de *Rouge*, em que a música pontua a consumação da repetição da vida de Joseph na vida de Auguste: o jovem vê sua namorada traindo-o por um espelho; posteriormente, Joseph liga para o serviço meteorológico telefônico de Karim, que afirma que fará uma viagem de barco pelo Canal da Mancha.

A ambiguidade é uma característica do olhar de Kieślowski. E a música também é responsável por essa sensação. Em *Bleu*, as vozes musicais se multiplicam na autoria do Concerto: Patrice, Van den Budenmayer, Julie, o flautista da rua, Olivier. O modo como o diretor trata a música é semelhante ao modo como trata as imagens: temas e personagens recorrentes cruzam com melodias e compositores que já foram demarcados em vários filmes anteriores⁵; as imagens se multiplicam assim como os temas musicais se desdobram.

A música em *Bleu* ultrapassa as fronteiras da diegese e da função clássica da trilha sonora: não sabemos ao certo de onde vem a música que atormenta Julie (afinal, só ela a escuta?). Numa das erupções da música, Julie está nadando na piscina e, quando está prestes a sair, a música surge; ela, então, mergulha na água novamente e esconde os ouvidos com as mãos: ao mergulhar, o volume da música diminui. Seria, portanto, uma audição subjetiva que se impõe? Outro exemplo interessante: quando Julie pega um papel sobre o piano da casa onde morava com a família, uma câmera subjetiva nos revela o que está no papel: uma frase musical. E o som dessa frase é executado. A narrativa nos informa, visual e auditivamente, o que está no papel que Julie vê. Essa leitura auditiva e visual de partituras é constante no filme. Quando Julie lê a partitura com a copista, somos informados sonoramente do que elas estão lendo, e, ao sair do escritório e jogar a partitura do concerto no caminhão de lixo, a melodia é engolida aos poucos pelo ruído do caminhão – que a está engolindo literalmente.

⁵ A marcha fúnebre que ouvimos no enterro de Patrice é a mesma música, também em um contexto de morte, de *Sem fim*, primeiro filme da parceria Kieślowski, Preisner e Piesiewicz. Outro exemplo são as recorrências do compositor Van den Budenmayer, no *Decálogo*, *A Dupla Vida de Veronique* e na *Trilogia das Cores*.

Figuras 15 e 16: imagens da abertura de *Blanc*, a música em fluxo contínuo da mala para os pés de Karol.

Figuras 17 a 19: imagens de *Bleu*, em que as partituras estão acompanhadas da execução musical do que está escrito. Na figura 18, a escrita acaba, mas a música continua por sobre a leitura da partitura em branco.

Em *Bleu*, o principal objeto que desencadeia relações é a música, portanto. A partitura inacabada do “Concerto para a Unificação da Europa” é um *réquiem* para a morte de Patrice e uma ode à volta de Julie à vida: é por querer participar da composição do concerto que ela se abre para Olivier. De fato, a inquietude e as interrogações são recorrentes no cinema de Kieślowski. São aspectos colocados e problematizados de diversas maneiras. Muitas vezes, é com um som que se torna capaz revelar um estado interior, como a música que invade a tela em *fade* nos momentos em que Julie está pensativa e introspectiva; ou em uma perturbação da linearidade narrativa, abrindo novos espaços para uma mudança na percepção – como quando a câmera cai, seja para assumir o ponto de vista de Weronika morrendo, em *A dupla vida de Veronique*, seja para descrever o movimento imaginário de um livro que caiu, em *Rouge*.

O fato é que Kieślowski buscou diferentes olhares, diversos pontos de vista, tanto nas imagens quanto nos problemas mostrados. Nesse sentido, observamos um cinema de detalhes, que quebra a linearidade em uma tentativa de descobrir linhas de fuga e de continuidade – e que busca ver os acasos e possíveis, os desdobramentos das imagens, da música, da ética. Logo, essa exploração de novos espaços tem a intenção de questionar o cinema e os valores ocidentais novamente, para então, mediante um olhar delicado e preocupado demasiadamente com os detalhes, distanciado e provocador, dialogar com o espectador.

Se os temas se repetem – tanto nos episódios da *Trilogia* como na filmografia do diretor –, essas recorrências estão sempre inseridas em diferentes contextos, descortinando suas possibilidades e problematizações. É possível afirmar que grande parte da filmografia ficcional de Kieślowski versa sobre as mesmas questões: os dilemas existenciais e éticos que figuram na existência humana. Os contextos são diferentes, mas as recorrências de personagens e dramas revelam uma conectividade entre os filmes. Podemos vê-las na dor e na elaboração do luto pelas mulheres em *Sem Fim* e *Bleu*; pelos problemas conjugais devido à impotência sexual masculina em *Decálogo 9* e *Blanc*; nas circularidades e duplos em *A Dupla Vida de Veronique* e *Rouge*. Existem recorrências nas atividades profissionais (médicos, músicos, advogados), nos problemas (impotência sexual, problemas cardíacos, desencontros), repetição de atores, papéis, temas, que corroboram essa impressão de que os mesmos temas estão sendo enfrentados, com olhares diferentes em cada filme⁶.

Mais do que ilustrar, então, o cineasta polonês procurou dialogar com seus espectadores, segundo ele mesmo afirmou em entrevista: “Depois do filme pronto, certas coisas começam a existir que, até então, não tinha premeditado [...]. Por isto, faço cinema.

⁶ Os trabalhos de França (1996) e Miranda (1998) também apontam para essas recorrências.

Quando me perguntam por que faço filmes, respondo: porque quero conversar. Conversar sobre essas coisas que, mesmo eu, não tinha em mente” (Kieślowski *apud* França, 1996, p.23).

Nessa medida, podemos afirmar que o intuito do diretor polonês era, ao fazer um filme, convidar o espectador a refletir acerca de um tema. Para tanto, faz-se necessário explorar a imagem e o som de modo a produzir formas e sensações que propiciem uma ressignificação por parte do interlocutor e mesmo uma interação entre filme e espectador. A ambiguidade é, portanto, uma das marcas características do olhar de Kieślowski para produzir essa abertura ao público.

Os filmes do cineasta apresentam, assim, imagens éticas e ambíguas. Éticas porque permitem a reflexão sobre o tema, cultivando outras possibilidades narrativas que não apenas as contidas nos moldes clássicos: seus filmes versam sobre um tema ao mesmo tempo em que o questiona, de modo a mostrar as escolhas que se abrem para as personagens, na tentativa de fazer com que o próprio espectador sinta e reflita sobre o assunto e sobre sua própria experiência do filme. E são imagens ambíguas, por fim, porque deixam lacunas e espaços vagos na história, o que permite e, mesmo, exige interpretações pessoais do público, possibilitando uma experiência sensorial do próprio filme.

V. LIMIARES DO OLHAR: INTENSIDADE, MIMESIS E EXPERIÊNCIA

Câmera alta, plano de conjunto, música – contínua em toda essa sequência. Julie ao centro, sentada em frente a uma mesa coberta por partituras. Ela enrola as partituras, e a câmera, em *zoom out*, abre o campo de visão: Julie se levanta, pontos azuis surgem sobre a imagem e multiplicam-se com o recuo contínuo, cobrindo Julie, que sai do apartamento. A câmera se move para a direita, os pontos azuis saem devagar pela esquerda do quadro, e a tela vai entrando na escuridão. A música atinge um ápice. Devagar, pela direita, as imagens começam a surgir, e aos poucos é possível distinguir: uma orelha, uma mão, o rosto suado em *close* de Julie contra um vidro. A câmera recua, revela Olivier atrás dela, na sombra. A câmera recua mais, deixando-os nítidos e continua seu movimento para a direita e para cima. O *fade out* entra devagar, como se a câmera entrasse na terra e o preto toma toda a tela. O *fade in* é lento, um ambiente azulado começa a surgir na tela: uma cômoda, um despertador toca, é desligado por uma mão. A câmera abaixa levemente. Antoine senta na cama, toca o crucifixo na corrente, olhar compenetrado. O giro segue para a direita, as paredes do quarto de Antoine vão ficando para trás enquanto a cor preta cobre devagar o quadro. Completo o *fade out*, um recinto desfocado vem pela direita: a mãe de Julie, de perfil, em primeiro plano, iluminada pelas luzes da televisão. Ela fecha os olhos, ao fundo uma enfermeira se aproxima. O *fade out* lento vem pela direita. *Fade in* direto no ambiente vermelho e escuro da casa noturna onde Lucille trabalha. Duas meninas dançam ao fundo; em um recuo, Lucille aparece à esquerda, em primeiro plano, seu rosto metade iluminado metade na sombra. O movimento da câmera segue à direita, entrando no *fade out*. Pela borda superior do quadro surge um lençol, a câmera sobe devagar por ele, revela Sandrine, fazendo um ultrassom. Indo para a direita, Sandrine de perfil, olhando para o monitor mais ao fundo, a câmera focaliza com um *zoom* apenas o monitor onde aparecem as sombras do bebê. A câmera recua, voltando a focalizar Sandrine, que sorri, e então continua para a direita, entrando na escuridão novamente. Das sombras, o movimento para a direita devagar deixa vislumbrar alguns reflexos, aos poucos o olho de Julie em *close* entra em foco: uma luz reflete em sua pupila, pisca. *Fade out*. *Fade in* lento surgindo pela direita Julie em primeiro plano; as mãos cobrem sua boca, uma lágrima cai. Uma luz azul reflete no vidro à frente dela, deixando-a envolta em uma neblina azulada. *Fade out* preto e, então, azul. Créditos finais. (*Bleu*)

Plano geral, ao amanhecer, da esquina do salão/casa de Karol e Jurek. Por uma porta lateral, Jurek aparece, olha para os lados, desconfiado, e assovia. Karol passa por ele, e sai caminhando pela rua, em direção à câmera, que gira fixa quando ele a ultrapassa para acompanhá-lo. O giro entra em outro plano geral, da rua em frente ao salão, casas dos dois lados da rua deserta, molhada e lamacenta. Um cão late, um trem passa ao fundo, Karol caminha pela rua, de costas para a câmera. Som diegético. Corte. Karol caminha ao longo de um muro cinza e alto, a câmera o acompanha, mantendo o enquadramento. Ele para em frente a um portão de ferro, pintado com listras em preto e branco. Toca a campainha, abre-se uma janelinha no portão, alguém olha, fecha a janela, e abre, no imenso portão listrado, uma passagem menor para pedestres. Karol entra, o portão se fecha com um baque. Corte. Plano de conjunto, só se vê um grande portão de ferro cinza, esse portão se abre e Karol passa por ele, o portão listrado ao fundo, ao passar o portão se fecha com força. O polonês caminha até a câmera, ficando em primeiro plano. Corte. Plano geral do pátio interno da penitenciária: ambiente escuro, dois prédios altos, com pequenas e quadradas janelas, um à direita e um ao fundo; som de um portão de ferro se fechando. Karol entra no quadro, caminhando até pisar na borda inferior do quadro, olha para cima, para o prédio ao fundo. A música começa e segue contínua até o fim da sequência. Corte. Primeiro plano de Karol, no centro do quadro, nenhuma profundidade de campo, seu rosto na luz, ele olha para cima e coloca um binóculo. Corte. Plano de duas janelas quadradas, a sombra de Dominique, sobre uma cortina, na janela à direita. Corte. Primeiro plano de Karol, com binóculo. Corte. Plano só sobre a janela de Dominique - entre ela e a câmera ficam as grades. Ela ao centro, luz amarelada ao fundo, sem profundidade de campo. Um *zoom* embaça as grades, deixando o rosto de Dominique mais nítido. Ela olha mais abaixo, faz uma mímica: junta os braços paralelamente na vertical; separa-os; faz um caminhar com dois dedos de uma mão; faz o sinal de negativo balançando o indicador; aponta para si mesma; aponta para o chão; aponta para fora, na direção de Karol; desenha um círculo no ar com o indicador; aponta para Karol novamente; levanta o dedo anelar esquerdo; com a mão direita cobre o dedo anelar. Abaixa as mãos. Sorri. Corte. Primeiro plano de Karol, ele abaixa o binóculo, uma lágrima cai. A câmera se movimenta levemente para enquadrá-lo melhor, mais ao centro, e aproxima-se um pouco de seu rosto. Ele chora, fecha os olhos, olha novamente para cima, sorri. *Fade out* preto. Créditos finais. (*Blanc*)

Entrada para o *ferry*, Valentine caminha em direção à câmera e sobe pelo corredor à direita, Auguste vem logo atrás dela, levando no colo seu cachorro, e segue pelo corredor à frente. Plano geral do mar, o *ferry* se distancia, um portão sobe lentamente, cobrindo a visão da câmera. O *outdoor* de Valentine desce devagar, segurado por cordas, até o chão, uma forte chuva começa, os funcionários correm para recolher o painel. Plano geral, montanhas ao fundo, o céu escuro, carregado de nuvens; chove torrencialmente, um raio corta o céu. Canto da mesa de bilhar na casa de Joseph, um copo com licor pela metade na borda da mesa, uma porta ao fundo abre violentamente com o vento e o copo cai. Plano geral sobre a cidade, chuva, raios e trovões. Dentro de um caixote, os filhotes de Rita. Um deles, em primeiro plano na imagem, olha para frente. Joseph, fora de campo, faz sons com a boca chamando-o. Com alguma dificuldade, o filhote pula e consegue sair da caixa, caindo no chão. Joseph, em plano americano, sentado em uma poltrona, pega o filhote no colo, acaricia-o, e coloca uma coleira nele. Amanhecer na casa de Joseph: o chão do quintal molhado, gotas caem das árvores, o sol fraco ilumina a atmosfera. O juiz aposentado, então, sai da casa e vem em direção à câmera; esta também se movimenta para a direita e ambos chegam juntos à caixa de correios, a câmera baixa deixa Joseph em primeiro plano. Ele se vira para voltar à casa, mas para no caminho. Um primeiro plano dele deixa notar um ar tenso em seu semblante. Uma subjetiva revela a manchete de jornal que ele olhava: “Tragédia no Canal da Mancha: sete passageiros sobrevivem”. Plano de conjunto da sala de Joseph, ele em pé, curvado e encarando a TV à sua frente, com ar apreensivo. A tela da TV toma o quadro: imagens do *ferry* tombado, neblina forte, a narração em *off* diz: “O péssimo tempo no Canal da Mancha dificultou o resgate. Vários pesqueiros desapareceram e um iate com duas pessoas a bordo. A causa do acidente é desconhecida. Pela lista de passageiros havia 1435 pessoas a bordo”. Plano americano de Joseph, curvado para a TV, sério. Volta para a tela: imagens mostram bombeiros resgatando corpos à noite, a narração continua: “O resgate ainda não terminou. Centenas de corpos foram resgatados, mas ainda há muitos desaparecidos. Um barco da polícia que atendeu ao SOS socorreu sete pessoas que passam bem”. As imagens da TV passam para um barco atracado, muitos repórteres iluminam a cena com suas câmeras. Ao fundo, o céu com um azul penetrante. Envoltos em um cobertor e amparados por bombeiros, Julie aparece, o locutor diz: “A viúva do compositor francês, Julie Vignon”, ao terminar a frase, a imagem congela em um primeiro plano de Julie. Joseph, em primeiro plano, olha para a tela apreensivo, a voz do narrador continua fora de campo: “Steven Killian, inglês, barman da balsa”. Volta para a tela da TV, bombeiros empurram uma maca, “Um empresário polonês, Karol Karol”, a imagem para no rosto de Karol,

deitado e confuso. O movimento volta e Dominique desce: “Dominique Vidal, cidadã francesa”, a imagem congela em um primeiro plano dela ainda saindo do barco. Atrás vem Olivier: “O francês Olivier Benoît”, a imagem para e se fixa nele, em primeiro plano. O movimento recomeça, policiais tentam conter os repórteres que tentam chegar aos sobreviventes. Primeiro plano de Joseph, ele olha para o chão, um *zoom* aproxima-se de seu rosto, a TV, fora de campo, diz: “Entre os sobreviventes há dois suíços”, Joseph levanta o olhar, tenso. Na tela da TV, Auguste desce do barco, seguido por Valentine, eles param próximos um do outro, seus olhares se cruzam, a imagem congela bem aí: “Auguste Bruner, juiz”. A câmera muda o ângulo, atrás do barco de resgate; os dois olham para os lados, a câmera da TV dá um *zoom*, deixando só os dois na tela: “E a modelo e aluna da Universidade de Genebra, Valentine Dussant”. A imagem para, fixa no *zoom* de Valentine e Auguste: Auguste de perfil, olhando para Valentine, ela, também de perfil, olhando para o outro lado. Primeiríssimo de Joseph, ele quase sorri. Volta para a imagem congelada da tela da TV, o *zoom* recomeça e deixa apenas Valentine na tela; a semelhança com o *outdoor* é gritante: o fundo vermelho, ela de perfil, a boca semiaberta, o olhar atordoado. A qualidade da imagem na tela é ruim, deixando-a levemente desfocada. Primeiro plano de Joseph, em uma janela com o vidro quebrado, seu rosto é calmo, uma lágrima cai. Volta para a imagem fixa de Valentine na tela da TV. *Fade out* preto. Créditos finais. (*Rouge*)

Os três longas-metragens da *Trilogia das Cores* tratam de pessoas separadas daqueles que amavam e, eventualmente, do próprio mundo. Todos os três mobilizam questões sobre comunicação e trocas, mas também invocam a lei de diversas e diferentes maneiras: princípios éticos, pressupostos morais, direitos civis. Com efeito, algumas recorrências temáticas são observadas mais rapidamente que outras na *Trilogia*, como vimos na seção anterior. O motivo tricolor do título pode levar o espectador a pensar que verá uma obra de filmes históricos ou mesmo uma epopeia em três partes, sobretudo ao identificar o lema tripartite da Revolução Francesa como tema-chave da *Trilogia*. No entanto, não há nenhuma razão *a priori* para supor que tais temas e seus respectivos significados nas tramas sejam mais importantes que quaisquer outros. De fato, é possível encontrar variados motes comuns aos três longas: a incomunicabilidade, a presença musical, a busca/crença no amor, a mediação do dinheiro, a unificação europeia, os sentidos.

Mas, além das recorrências temáticas, podemos ainda notar recorrências imagéticas: *closes* em pés e mãos, gestos, silêncios, cores. Um exemplo marcante dessas repetições é que nos três episódios uma senhora idosa tenta jogar uma garrafa em um coletor de lixo.

Valentine, que podemos compreender como a personificação da *caritas*, fecha o círculo ajudando-a. A circularidade e as recorrências não param por aí: a amargura e o isolamento voluntário de Julie e Joseph; a frieza comunicacional com os outros de Dominique e Michel; o *voyerismo* de Joseph, Karol e Auguste – os dois últimos ainda acompanham suas ex-mulher e ex-namorada, respectivamente, tendo relações sexuais com outros; o uso de manipulações para fazer a pessoa desejada voltar-se para o manipulador, como o fazem Olivier, Karol e Joseph; a compaixão despertada pelos animais, sentimento vivido por Julie e Valentine. Notamos, portanto, a possibilidade de enxergar diversas estruturas, elementos e dimensões que se fazem presentes nos três filmes. A *Trilogia das Cores*, nessa medida, estimula tal diversidade de leituras e de pontos de contato entre os filmes, porque opera mais pela descontinuidade *entre* e *dentro* das próprias narrativas do que pela unidade propriamente fechada em si mesma, que o substantivo “trilogia” pode sugerir em primeira instância.

Em vista disso, podemos aproximar o cineasta polonês de Eric Rohmer, cineasta francês, importante nome da *Nouvelle Vague* e que, como Kieślowski, também organizava seus filmes em ciclos ou séries. Os *Contos Morais*, de Rohmer, bem como o *Decálogo* e a *Trilogia das Cores*, de Kieślowski, abordam encontros e desencontros, dilemas e ambiguidades, personagens hesitantes; apesar do fundo moral – presente, especialmente, em Rohmer – e da exploração da ética na atualidade – questão essencial para Kieślowski –, não cremos que os cineastas procurassem afirmar e fixar julgamentos, mas antes e fundamentalmente examinar o ser humano em suas fragilidades, perscrutando por suas paixões, desejos e inseguranças. Em Rohmer, vemos uma consonância entre palavra e imagem, sobretudo por seus diálogos e imagens austeras. Já em Kieślowski, essa harmonia se encontra principalmente na articulação entre as imagens e a trilha sonora, que habilmente se faz presença sensível e envolve as personagens e os espectadores.

Com efeito, as sequências finais dos longas-metragens também possuem aproximações imagéticas, repetições gestuais, digressões narrativas. Esses finais ratificam o sentido de que a *Trilogia* percorre rastros de temas ocidentais da condição humana moderna: amor, culpa, solidão, amizade, tristeza, medo, imprecisões éticas. O material da *Trilogia* são os relacionamentos no mundo moderno e, assim, a fratura entre a experiência privada e a experiência pública. Walter Benjamin (1994f), em seu texto sobre *O Narrador*, de 1936, já alertava para essa ruptura: a substituição de uma história comum por histórias particulares dá à vida individual uma preciosidade inebriante, mas pobre e solitária. Na passagem do domínio

da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*) a separação entre público e privado foi crescendo paulatinamente⁷.

A problemática da narração é fundamental em Benjamin, pois condensa um dos paradoxos da modernidade: a impossibilidade da narração e a exigência de se ouvir histórias. Podemos assumir essa problemática na análise da *Trilogia*: como narrar sem sufocar os silêncios, as hesitações, as lacunas e as ambiguidades? Ao examinarmos os filmes e, em especial, as sequências finais acima descritas, observamos temporalidades cruzadas, o inacabamento do que passou e sua interferência no presente fílmico, a abertura a diversos e possíveis futuros. Trata-se, em Kieślowski, de olhar com atenção para os detalhes, fragmentos, gestos; ou, como sintetizou Dawsey (1999, p.44) em relação às obras de Brecht e Benjamin, e que expandimos aqui para a *Trilogia*, trata-se de um olhar que procura o que o modelo estabelecido tende a ocultar, “sua ‘estranheza’, seu ‘desbotamento’ e suas ‘elipses’ e ‘incoerências’, ‘emendas suspeitas’ e ‘comentários tendenciosos’”. De fato, a *Trilogia* privilegia as angústias, as perturbações, os momentos de tensão, as contradições e as tentativas das personagens se colocarem e se relacionarem no mundo. Esses finais admitem diferentes desenvolvimentos e várias conclusões que o espectador pode escolher e mesmo inventar, e, assim, afirmam o inacabamento como parte fundamental de suas narrativas.

Nesse sentido, a *Trilogia* guarda em si essa materialidade sensível de imagem que se desdobra; basta nos lembrarmos da música que surge, de repente e diversas vezes, no filme *Bleu*, como elemento metafórico-sinestésico da subjetividade de Julie; da incomunicabilidade e incompreensão que cadenciam as motivações de Karol, em *Blanc*; ou do paralelismo das histórias e os desencontros de *Rouge*. As sequências finais também se desdobram: o giro em *Bleu*, o encontro das personagens em *Rouge*, a conversa muda em *Blanc*: são imagens que exprimem uma profusão de sentidos igualmente capturáveis. Entendemos, portanto, que a *Trilogia* constrói sua narrativa a partir de elementos tanto no aspecto formal quanto narrativo, para sugerir e convidar a participação do espectador (a narrativa rarefeita e fragmentada, os sentidos deixados em aberto na imagem), engendrando um diálogo com ele e transformando a experiência cinematográfica em experiência de participação afetiva e reflexiva.

Benjamin alertou e analisou o desaparecimento gradual da narração e da figura do narrador nos tempos modernos, percebendo, com isso, a desvalorização da experiência.

⁷ No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1989, p.108) coloca a oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis* no que tange à composição da *mémoire involontaire*. Em uma nota, Leandro Konder (*apud* Benjamin, 1989, p.146), comenta essa oposição: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”.

Todavia, desse declínio, algo sobrevém e – atentos às particularidades de cada situação –, assim, percebemos que novas formas surgem no horizonte sombrio que Benjamin profetizava:

[...] cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado. Cabe somente a nós compreendermos onde e como “esse movimento [...] ao mesmo tempo, tornou sensível uma nova beleza naquilo que desaparecia (*eine neue Schönheit*)”. [...] Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os “espetáculos” comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos “pobres em experiência”? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência (Didi-Huberman, 2011, p.126-127).

Nesse sentido, Miriam Hansen (1987, p.180), em seu artigo *Benjamin, Cinema and Experience*, busca situar o famoso ensaio do filósofo alemão sobre a reprodutibilidade técnica, no qual ela percebe uma forte influência de Brecht, com a teoria da experiência que aparece em outros escritos benjaminianos. Essa articulação entre cinema e experiência utiliza-se de alguns conceitos fundamentais, a saber: narração, mimesis, tempo e memorização. Ora, o cinema é uma experiência do olhar e, assim, uma experiência de formação e reflexão. O cinema é, sobretudo, uma experiência que propõe a participação afetiva e uma ponderação reflexiva sobre o mundo e sobre os homens. Portanto, “if film were to have a critical, cognitive function, it had to disrupt that chain and assume the task of all politicized art, as Buck-Morss paraphrases the argument of the Artwork Essay: ‘not to duplicate the illusion as real, but to interpret reality as itself illusion’” (Hansen, 1987, p.204). Pensando, então, nas digressões técnicas e estruturais presentes na obra de Kieślowski, acreditamos que é possível entrever momentos de choque e perturbação presentes nos longas, que abordam e atualizam os perigos existenciais do homem contemporâneo na nova configuração europeia.

A onipresença das imagens (cinematográficas, televisivas, fotográficas etc.) no nosso cotidiano faz com que acreditemos, apoiados em Taussig (1993a, p.35-36), que o cinema pode ser entendido como o narrador moderno. Assistir a um filme é uma experiência cotidiana para muitas pessoas – seja no cinema ou em casa. Com base nisso, Taussig explora a potência narrativa e provocativa dos filmes desenvolvendo a hipótese do cinema como o contador de histórias do nosso mundo. O antropólogo (1993a, p.36), ciente da perda do papel do contador de histórias, do declínio da comunicação artesanal ligado à figura do narrador tradicional, atenta que o cinema coloca-se como narrador atual; e as histórias que ele narra são poderosas.

For if the role of the gesturing hand as story is less today than in times gone by, and along with it a whole artisanry of experiential communication bound to the storyteller, there is nevertheless this new, this modern, “storyteller”, the film. This preserves – indeed reinvigorates – the gesticulating hand in the form of the tactile eye, in that the new constellation of hand, soul, and eye, provided by the opening of the optical unconscious (Taussig, 1993a, p.36).

A abertura do inconsciente ótico, propiciada pelo cinema, inova a arte narrativa, atualiza a relação artesanal entre “a alma, o olho e a mão [...] inscritos no mesmo campo” (Benjamin, 1994f, p.220). Ou seja, o cinema atualiza a narração propriamente dita; como gênero comunicativo, ele inova sobre as narrativas tradicionais⁸ e as transforma; as histórias que o cinema nos narra contam-nos sobre experiências, as mais distantes e exóticas, sem qualquer preocupação em ser plausível ou verificável. Nesse sentido, compreendemos que o cinema logra provocar um impacto sensorial, um conhecimento sensível que tomamos aqui como campo. A inovação sobre as técnicas cinematográficas, o uso conceitual da montagem e a mimesis suscitam, nessa medida, o despertar dessa sensibilidade para ver, nas imagens já cotidianas, o impenetrável, o longínquo, o insondável.

Voltando às descrições finais dos filmes, se as analisarmos atentamente, notaremos que essas sequências estão trabalhadas com temporalidades emaranhadas (especialmente *Bleu e Rouge*). Em *Bleu*, um giro completo por sobre as personagens constrói uma ligação entre elas; *Blanc*, na comunicação silenciosa e distante entre Karol e Dominique, exhibe os retornos, hesitações, tentativas e arrependimentos; *Rouge*, por fim, sobretudo em sua tragédia marítima, revela as incongruências e manipulações, as possibilidades e incompletudes. São sequências repletas de detalhes, que não apresentam conclusões definitivas e, mesmo em *Rouge*, colocam em xeque as conclusões anteriores que o espectador pode ter criado. O que se pode afirmar é que Kieślowski lança um olhar sobre o mundo desde um profundo sentido de paradoxo e com uma capacidade intensa de observar, sob ângulos diferentes, questões e problemas considerados ordinários.

A sutileza do giro, em *Bleu*, que para por instantes sobre cada personagem, conjugada com a força e beleza da música, faz dessa umas das mais atrativas sequências do filme, principalmente pela sua suspensão do espaço-tempo. Em *Blanc*, o retorno de Karol e Dominique exacerba as diferenças e, ao mesmo tempo, propicia a correlação de forças necessária para a relação: Dominique se mostra resignada com a prisão, e ela é forte para encarar sua sentença; Karol chora ao visitá-la e ao compreender a mímica que ela lhe dirige. *Rouge*, por sua vez, é ousado em sua sequência final, e delineia um espaço quase imaterial ao

⁸ As narrativas tradicionais, ligadas à oralidade e às outras formas transmissoras de experiências, de acordo com Benjamin (1994f), caracterizavam-se por seu “não-acabamento”, por sua abertura a diversas possibilidades. Assim, como dissemos anteriormente, para o filósofo alemão, a arte narrativa está em evitar explicações, permitindo ao leitor liberdade de interpretar a história. Também no cinema, existe um espaço para a participação e interpretação do espectador, afinal, é o receptor quem conecta as imagens e cenas, quem dá continuidade e inteligibilidade aos cortes e elipses. Conforme a equação de Eisenstein (1990, p.28), “todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência, [...] cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor”.

unir tempos, espaços e vidas num mesmo lugar – as personagens dos filmes anteriores aparecem como sobreviventes do desastre, é importante frisar.

Ao manipular a narrativa para unir as personagens, Kieślowski abre ainda outras possibilidades futuras, para além daquelas já esboçadas pelos outros filmes em seus próprios finais. O congelamento das imagens da TV sobre cada personagem, destacando cada um deles, parece se equivaler a um giro por sobre toda a *Trilogia*, como o giro final de *Bleu* sobre si próprio. A rememoração cumpre papel fundamental nessa sequência final: é preciso rememorar os outros filmes, rememorar suas personagens e seus finais, e rememorar a própria trama que vinha sendo construída ao longo do filme. O encontro entre Valentine e Auguste e as lágrimas de Joseph nos remete a outras partes do longa, como a afirmação de Joseph para Valentine: “Talvez você seja a mulher que eu nunca conheci”. E também para a resposta da modelo ao juiz: “Sinto que alguma coisa importante está acontecendo em volta de mim”. Enfim, as possibilidades interpretativas dessas frases e imagens são diversas – mobilizando ou não um sentido metafísico.

Nessa medida, é possível tomar a *Trilogia* de Kieślowski como “obra aberta”, tal qual a equação elaborada por Umberto Eco (1971), que define uma obra baseada, sobretudo, na sugestão de possibilidades, em que o leitor é o centro ativo que relaciona essas possibilidades conforme seu universo pessoal, suas memórias e experiências. Sendo assim, a obra aberta no cinema realiza-se com a participação do espectador, que completa de sentidos as imagens lacunares da tela, que dá suas contribuições emotivas e imaginativas à obra. Por isso, é uma obra que não se esgota, uma vez que é possível voltar a ela mesmo após um longo período.

Voltando à peça muito tempo depois, redescobrimo-nos novamente espontâneos e maravilhados diante de suas sugestões [...]; a maioria das vezes, paralelamente, também nossa inteligência amadureceu, nossa memória foi enriquecida, nossa cultura aprofundou-se; isso é suficiente para que a forma originária possa despertar zonas da inteligência ou da sensibilidade que antes não existiam e que agora se reconhecem no estímulo de base pelo qual são suscitadas (Eco, 1971, p.87).

Essa assertiva de Eco e sua teoria da “obra aberta”, conforme nos aponta Gagnebin (1994, p.12), está presente já em Benjamin, sobretudo em seu ensaio “O Narrador”. Para o filósofo, a arte da narrativa está justamente em evitar explicações, pois o leitor “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”, de tal modo que a narrativa “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1994f, p.203-204).

Com uma narrativa que apresenta eixo frágil e que se concentra em uma personagem – ainda que acompanhe outras –, a *Trilogia das Cores* divulga uma estrutura estética bem

peculiar, que se utiliza das convenções narrativas consolidadas ao mesmo tempo em que denuncia seu dispositivo, quer dizer, sua presença enquanto discurso fílmico, enquanto câmera que captura uma encenação. Segundo Savernini (2004), no cinema de Kieślowski, a ambiguidade é uma estrutura e não apenas um ponto de ruptura, sendo que essa digressão subverte a convenção da linguagem ao mesmo tempo em que mantém a sutileza no emprego do código. Nesse sentido, quanto mais particulares e concretas as situações e imagens,

[...] mais tende-se para a ambigüidade. Esse autor-modelo [Kieślowski] pressupõe a iconicidade da imagem cinematográfica e a utiliza como estratégia narrativa própria. Os quadros parados, os enquadramentos em que as personagens não agem ou agem corriqueiramente, comuns na filmografia de Kieślowski, adquirem um significado pela sua simples inclusão na narrativa (Savernini, 2004, p.144).

Por exemplo, as imagens das personagens encarando objetos, olhando-os ou tocando-os (o lustre, o busto, o telefone), imersas em pequenas coisas (uma colher de café, um pente), estão presentes nos filmes em cenas lentas, contidas. Os objetos de Kieślowski são peças fundamentais para a rememoração, para intensificar desejos, ou seja, são significativos pelas relações que mantêm com as personagens, sendo que dessa interação, entre objetos e personagens, surgem interferências na própria estrutura narrativa (música, *flashbacks*). São sinais e singularidades, rastros passageiros e potencializadores de sentidos, angústias, sensações e desejos, tanto para personagens como para espectadores.

Ao pensarmos na história que os filmes contam, observamos que eles possuem fatos e ideias de roteiros aparentemente comuns, isto é, de temáticas usuais e bem conhecidas do cinema corrente: morte, traição, *voyerismo*. Ou seja, assemelha-se ao material tradicional de romances e dramas cinematográficos – e mesmo literários. Contudo, analisando os filmes mais detidamente, poderemos notar o escopo do diretor em desvelar nesses temas supostamente comuns, e a partir deles, espaços mais sensíveis e desviantes – impressões essas que podemos perceber nas imagens de Julie nadando no azul da piscina ou nas conversas telefônicas em *Rouge*, em que as personagens se comunicam e se distanciam, sentem-se e se temem. Esse material temático é retratado por olhares, silêncios, gestos e detalhes, formando uma geografia emocional pouco frequentada no cinema, mas familiar e reconhecível.

O campo cinematográfico envolve diferentes posturas estético-ideológicas, teórica e praticamente falando. Xavier (2008) discute essencialmente duas dessas posições em suas relações com a imagem e com o “real”: a opacidade e a transparência. Cada uma dessas posturas apresenta uma maneira de organizar a imagem e o som, sendo que essa organização busca alcançar um determinado objetivo sociocultural. Tais objetivos vão desde o registro fiel da realidade à construção de uma imagem crítica ou perturbadora da mesma. Nessa medida, o

discurso da transparência busca ocultar-se enquanto instância narrativa, de tal modo que constrói uma continuidade espaço-temporal, ações encadeadas, motivos claros; logo, a transparência se configura como o cinema clássico, que alcançou hegemonia mundial ao ocultar os jogos de encenação, narração e montagem. Já a opacidade se constrói como discurso que busca, justamente, opor-se à transparência e, dessa forma, mostrar os espaços, as regras de produção e montagem; isto é, assume-se a instância narrativa (que não se oculta), joga-se com as técnicas convencionais, opta-se por revelar o dispositivo, pela descontinuidade e pela ambiguidade.

O que nos interessa nesse momento da discussão é pensar a questão da “imitação do real” presente no cinema, de modo a tomá-lo como forma e força expressiva e analisá-lo a partir do conceito de *mimesis*, isto é, como meio mimético que imagina, que reestrutura o que copia (o mundo vivido, o exterior). O conceito de *mimesis* que mobilizamos segue os termos trazidos por Taussig (1993a), que retoma a discussão iniciada por Benjamin (1994b), compreendendo a *mimesis* para além da mera imitação; ou seja, como algo que, ao imitar, deseja e desloca. Com efeito, a *mimesis*, ao “copiar”, desloca para outro plano, desvela sentidos, incorpora significações, proporciona conhecimentos agora estranhados e provoca experiências sensíveis diversas.

Vale elucidar, neste momento da discussão, que entendemos que o cinema é controlado por uma ideia de realidade exterior, e a partir daí inventa suas histórias. Ou seja, é dessa realidade que o cinema retira os materiais para escrever e contar suas fábulas. No sombrio *Bleu*, uma mulher busca a liberdade do mundo após a morte de seu marido e sua filha, mas é chamada de volta a ele pelo contato com outras pessoas e pelos ecos incessantes da música que seu falecido marido estava compondo. Em *Blanc*, um cabeleireiro polonês, divorciado de sua esposa francesa, volta a sua terra natal e vinga-se dela tornando-se um rico homem de negócios, ficando, assim, como uma ilustração cínica da igualdade. A história da fraternidade de *Rouge* diz respeito, mormente, ao encontro casual de uma jovem modelo com um juiz amargurado; e, em uma inversão de *Bleu*, a jovem reintegra o juiz para a sociedade de que ele havia se distanciado, adotando a posição de um deus cínico, observador e onisciente – aliás, a fraternidade aqui parece ser a interligação humana que é possibilitada pelos acasos e pela compaixão e solidariedade.

Destaca-se na forma e no conteúdo da *Trilogia das Cores* um modo próprio de dar visibilidade aos problemas dispostos pelas histórias contadas. Essa visibilidade se distingue a partir da heterogeneidade e, ao mesmo tempo, da proximidade na constituição das imagens dos três longas: todos guardam alguma semelhança formal entre si e, mesmo, entrelaçam-se;

mas também cada um detém sua singularidade, seja na técnica (*fades*, em *Bleu*; *flashbacks*, em *Blanc*, e montagem paralela, em *Rouge*) ou na temática. As características estilísticas de Kieślowski (a ambiguidade e a vagueza, os movimentos lentos das câmeras e das personagens, as elipses, a forte presença da música), as especificidades de cada obra, tudo isso concorre para caracterizar e dar a ver um exemplo, uma leitura dos temas colocados. Dessa forma, os filmes apresentam uma leitura possível e uma construção transformada do mundo⁹.

A mimesis permite compreender o cinema, e especificamente a *Trilogia das Cores*, como meio de inventar formas de ver e viver, que provoca e propõe novas maneiras de olhar e entender o mundo social. Dessa forma, o material de roteiro é complexificado pela linguagem cinematográfica, transformando essas histórias aparentemente simples em “iluminações profanas”. Se pensarmos que Kieślowski trabalha com os valores brandidos pela Revolução Francesa, podemos conjecturar que ele os constrói e inventa, mudando o ângulo com que vemos esses valores. Trazendo-os para o plano individual, ele desloca também nosso olhar sobre esses grandes ideais e, assim, nossa forma de compreendê-los na contemporaneidade.

Em sua dissertação acerca da comunicação da violência no cinema, Hikiji (2012) sintetiza a discussão da mimesis em dois autores fundamentais para essa pesquisa, Benjamin e Taussig. Conforme aponta a antropóloga (2012, p.28), as máquinas de reprodução imagética – a fotografia e o cinema, sobretudo – são chamadas pelo antropólogo australiano Michael Taussig (1993a) de “máquinas miméticas”, pois excitam as coisas banais e cotidianas – o “encanto da imagem”, certificado por Morin (1970) – e exercitam nossa faculdade de desejar “tornar-se e comportar-se como outrem” (Benjamin, 1999, p.720). Sendo assim, os conceitos de experiência, montagem e mimesis, expostos por Benjamin (1994b; 1994d; 1994e) e retomados por Taussig (1993a), permitem a consideração do cinema como forma privilegiada de narrativa contemporânea. Ademais, o cinema possibilita, por sua mimesis, a transmissão e a vivência de experiências: ele se utiliza de elementos formais (linguagem técnica, trilha sonora, fotografia) e temáticos para provocar uma experiência específica, que envolve reflexão, apreensão mimética e, assim, abarca, em alguma medida, uma potência de *alteração*.

Podemos pensar, com Benjamin (1994d, p.179), que ainda é no cinema que massas inteiras de cidadãos vão distrair-se após um dia ou semana de trabalho, entregando-se e desejando as vidas encantadas das telas, onde assistem “à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua

⁹ Conforme discussão presente na primeira parte, entendemos que os filmes apresentam leituras e interpretações da alteridade, amizade e da própria U.E., no momento em construção.

humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo”. Conforme salientou o crítico Jacques Aumont (2007), a impressão de realidade, a semelhança com o mundo vivido, no cinema, deve-se ao realismo tanto dos materiais de expressão (as imagens e os sons) quanto ao realismo do tema dos filmes. O “encanto da imagem” e o reconhecimento do semelhante são aspectos presentes na imagem cinematográfica, de tal modo que a

[...] reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações [...] permanece, ainda hoje, atual, na medida em que [...] permite desmontar a idéia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade (Aumont, 2007, p.152).

Note-se que, apesar do “encanto da imagem”, dos processos de “projeção-identificação” (Morin, 1970), a realidade não é refletida na tela, e também não é entendida com tal pelo público – consciente que está diante de uma dramatização. Os filmes apresentam uma leitura *possível* do mundo, uma construção *transformada* de um problema específico da realidade. Quando afirmamos que as imagens fílmicas despertam o desejo de “tornar-se *outro*” e que abrem espaços de alteração, estamos pensando na conjunção entre a forma e o conteúdo que as imagens fílmicas apresentam, isto é, nos problemas colocados e nas formas cinematográficas mobilizadas por Kieślowski para enfrentá-los. A força mimética que encontramos no cinema se deve a seu impacto sensorial: provocador de uma experiência sensível e uma reflexão ética.

Em *Bleu*, Julie, devastada por sua perda, parece não conseguir sentir (ou, ao menos, expressar seus sentimentos), pois não consegue chorar. Ao encontrar a antiga empregada da família, Marie, escondida na despensa, chorando, Julie pergunta por que ela está chorando, e Marie responde: “Porque a senhora não chora”. Julie não se interessa pelas fotos e lembranças materiais tampouco pelos bens de sua falecida família. Destarte, a narrativa se foca em Julie e na maneira pela qual ela enfrenta essa perda e sua conseqüente dor; a câmera investe a sua (e a nossa) atenção nos movimentos e nas proximidades de Julie. Ao deixar a antiga casa, Julie caminha e fricciona sua mão por uma parede, machucando-se. A câmera segue no mesmo nível esse movimento, colocando a mão de Julie passando pelo muro em primeiro plano.

Já em *Rouge*, a abertura do filme é tão vibrante e rápida, colocando-nos em um espaço de cruzamento de vozes e temporalidades tão fortes, que o espectador pode, inclusive, não perceber que ali já está sendo estabelecido o tema do filme. Alguém disca um número no teclado de um telefone, o código eletrônico corre ao longo do cabo pela parede e entra no sistema de fibras óticas. Agora estamos juntos com esse código eletrônico imaterial, que percorre os fios em diversos espaços; os cabos correm sob o fundo do mar e, ao emergir,

entram em túneis subterrâneos até chegarmos à central e ouvimos o sinal de ocupado. Os indícios estão todos colocados ali, pontuados pela cor vermelha dos fios, dos códigos, do sinal: tentativas e falhas de comunicação, encontros e desencontros, acaso e destino, má sorte e maus ajustamentos.

Esses exemplos apontam para a diversidade dos usos da linguagem cinematográfica e destaca a questão da conjunção específica de forma e conteúdo em cada filme da obra. Para o espectador, há na *Trilogia* um apelo à contemplação visual; Kieślowski nos permite conhecer coisas ou detalhes que as personagens não sabem, dando-nos a ilusão de uma distância privilegiada. No início de *Bleu*, um *close* sob o carro revela um vazamento, avisando-nos de que ele poderá se acidentar a qualquer momento. No entanto, mesmo quando a narrativa nos encoraja a manter um distanciamento, a câmera raramente nos permite permanecer fora das coisas; de tal modo, o resultado da primazia visual, da forte atenção e sinalização dos filmes para o mundo externo, é fazer-nos ansiosos com o que pode estar faltando, com o significado de um objeto, de uma presença e com a ambivalência desses elementos. Esse tipo de tratamento nos faz olhar para um móvel ou para um busto procurando por suas possibilidades de sentido e de ação, sobretudo por sua capacidade de intensificar um momento ou alterar as personagens. No entanto, em contraposição a esse excesso de significados, encontramos também imagens transparentes, como, por exemplo: em *Bleu*, a transmissão de TV mostra o salto de um *bunger-jumper*, uma figura ao mesmo tempo em queda livre e presa, como a própria suspensão em que se encontra Julie; a sinalização de Karol, em *Blanc*, para o apartamento de Dominique e o cartaz iluminado do filme *Le Mepris* ao lado.

Ao afirmar que Kieślowski, nessa obra, aponta para os desvios de trajetória, para as interrupções da rotina, estamos atentando que ele procura fazer as personagens e os espectadores olharem para o espantoso no cotidiano. A mimesis é entendida aqui como a capacidade de explorar a diferença, o desejo de “tornar-se outro”, como uma “imagem dialética”, capaz de provocar no espectador “iluminações profanas”. Isto é, como um meio de revelar desvios, perturbar o real, fazer analogias inconsistentes, abrir espaços e tempos, e mesmo colocar o espectador em contato com diferentes lugares e temporalidades. O filme coloca o espectador em espaços extraordinários, de forma a configurar novas sensibilidades, ritmos, experiências. A narrativa, tal como discutida por Benjamin (1994e, 1994f, 1994j), tem a capacidade de fazer o ouvinte esquecer-se de si mesmo. E o mesmo ocorre no cinema, em que o espectador esquece-se de si para entrar na história que lhe está sendo contada. É uma experiência que ocupa um espaço, um tempo, uma memória. A mimesis opera, desse modo, como força tátil do olhar e do corpo, que coloca em relação tempos, espaços e materialidades

diferentes; não é simples réplica ou imitação, mas uma rua de mão dupla: “a mimesis não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. [...] Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento de que, sem ela, não seria possível de obter” (Lima, 2000, p.328).

Para Benjamin (1994b, p.108), “é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças”, sendo a faculdade mimética uma de nossas “funções superiores”. Segundo Jeanne-Marie Gagnebin (1993, p.80), a originalidade da teoria mimética de Benjamin está em problematizar uma história da capacidade de mimesis, já que o filósofo alemão nota que na modernidade essa faculdade não se extinguiu, mas se transformou – seu principal *locus* de aplicação, nesses tempos, seria a linguagem. O filósofo observa, então, que o domínio da existência regido pela mimesis era, outrora, muito maior, e que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que a dos povos antigos ou primitivos” (Benjamin, 1994b, p.109).

Nessa medida, Taussig (1993a, p.XIII), retomando os trabalhos do autor alemão, concebe a capacidade mimética como “the nature that culture uses to create second nature”, isto é, a faculdade de copiar, desenhar, imitar, fazer modelos. Ao notar nessa capacidade um modelo de restauração, Taussig (1993a) vai para além dela, mostrando como essa capacidade, mais que copiar, explora a cópia em sentidos e detalhes, o que implica notar e compreender as diferenças entre, por exemplo, o que se faz e o que se copia. Nessa medida, ele propõe que a noção de mimesis implica a capacidade de explorar a diferença e, com efeito, conclui que a habilidade mimética envolve ao mesmo tempo a capacidade de “tornar-se *outro*”:

[...] a mimesis aponta para a possibilidade, cuja base se situa justamente na fraqueza orgânica primeva do homem, de ultrapassar os limites rígidos da autoconservação individual em direção a uma radical abertura à alteridade do mundo, notadamente ao sofrimento do outro. Em outros termos, a mimesis bem entendida condensa tanto a fragilidade corpórea e material do homem quanto a possibilidade de sua emancipação. Ora, se a aprendizagem mimética encontra seu ápice nas práticas artísticas, então cabe à arte e à estética, como doutrina da percepção e como reflexão sobre as artes, uma tarefa essencial: a de educar a sensibilidade humana contra o embotamento dos sentidos e contra a indiferença em relação à alteridade (Gagnebin, 2008, p.152).

Se a capacidade mimética se transforma historicamente, com as novas condições técnicas, ela ressurgue nas novas tecnologias de reprodução imagética, como a câmera fotográfica e cinematográfica. Nessa perspectiva, a questão colocada por Carrière (1995, p.217) reverbera: “até que ponto o cinema mudou nossa forma interior e, em consequência, nossas relações com o mundo?” A reflexão de Benjamin (1994d, p.169) vem a calhar nesse sentido, porque aponta para o caráter histórico no campo da visibilidade:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Carrière (1995, p.197) nota a importância desse aperfeiçoamento da percepção do mundo e de nós mesmos, e ressalta que “o cinema fez sua aparição no movimentado apogeu da era industrial, no exato momento em que a padronização na manufatura dos objetos do dia-a-dia ganhava importância”.

Há em Kieślowski um cinema composto de dissonâncias e descontinuidades muito significativas. A partir do *Decálogo*, e suas extensões *Não Matarás* e *Não Amarás*, Kieślowski (1993, p.182) busca comunicar, em suas palavras, “deeply instead of widely”. Suas histórias focam-se em indivíduos com seus problemas éticos, morais e existenciais. Depois de *A Dupla Vida de Veronique*, o diretor continuou sua trajetória pelas emoções com a *Trilogia das Cores*. Uma das dimensões mais fortes nessa exploração cinematográfica das emoções e hesitações humanas é o modo como o tempo é trabalhado em Kieślowski; o diretor possui a habilidade de dar peso ao tempo, e, nessa medida, vale tecer alguns comentários acerca da forma pela qual o tempo pessoal e tempo do mundo aparecem na *Trilogia*.

Em *Bleu*, Kieślowski busca desvelar por imagens e sons a experiência dolorosa de Julie. As referências ao passado são mínimas, pois a história trata justamente da tentativa de Julie esquecer o acidente que lhe tirou o marido e a filha, bem como de toda sua vida passada. No entanto, a presença pesada e invisível do passado é sentida todo o tempo, durante todo o filme. O passado é um buraco negro que paira sobre o momento presente. Atentemos a seguir para uma cena emblemática, frágil e sutil, sobre a presença desse passado-presente na temporalidade fílmica.

Julie vai visitar sua mãe, que mora em uma casa de repouso para idosos, após descobrir o ninho de ratos em seu apartamento. A câmera está dentro do quarto da mãe, há uma mesa com algumas fotografias de família. A imagem da mãe, fora da tela, está refletida em uma das fotografias, assim como a moldura da janela, logo atrás dela. Através desse mesmo reflexo, percebemos alguém se aproximando: Julie aparece atrás da janela e olha para o quarto. A cena mostra vários níveis e gerações temporais, lado a lado, visíveis e sobrepostos. As molduras das fotografias e da janela formam delimitações adicionais dentro do quadro, criando uma montagem dentro mesmo do plano.

Essa temporalidade emaranhada e cruzada é recorrente não só aqui, mas nos três longas-metragens. O passado das personagens não é revelado, mas ele está sempre presente. Esse passado-presente nos remete novamente a Benjamin: as memórias, voluntárias ou não,

estão sempre presentes e participam das percepções e decisões atuais. Os filmes do diretor polonês transmitem essa sensação de que o passado é presente: o passado afeta as ações presentes dos personagens; nessa medida, os eventos passados se tornam significantes para a história através da experiência pessoal e do tempo subjetivo. As imagens congeladas, de fotografias, como em *Bleu*, ou propositais, como ao final de *Rouge*, são imagens que apontam para diferentes temporalidades, para além do tempo do presente fílmico, e também apontam para o problema da presença e da ausência. Desse modo, o desdobramento temporal das narrativas afeta tanto os personagens dos filmes quanto a percepção do próprio espectador.

Sendo uma obra que possibilita tantas interpretações e estudos, como explicitamos até aqui, a *Trilogia* permite “entradas múltiplas”, dentre as quais escolhemos algumas: ética, amizade, U.E., cores e sentidos. Isso, no entanto, não impede que possamos perceber outras portas que podem ser exploradas, como a música, a temporalidade e o corpo. Nesse ponto, a intenção é explorar a *Trilogia das Cores* pela experimentação que ela própria propõe. O que queremos dizer ao afirmar que esses filmes transmitem e provocam experiências, é que estes são longas-metragens que possuem características marcantes e articuladas com a forma narrativa benjaminiana, atualizada por Taussig: o inacabamento formal constitutivo, o aspecto político, o valor coletivo, a transmissão de uma reflexão, entre outras.

Nas palavras de Gilles Deleuze (1992, p.74), “num grande filme, como em toda obra de arte, há sempre algo aberto”. Os filmes de Kieślowski exigem uma maior atenção do espectador, pois as elipses, descontinuidades e rupturas buscam desestabilizar forma e conteúdo. São filmes densos, tensos, ambíguos. Eles não rompem radicalmente com a tradição do cinema clássico, é certo, mas usam essa forma narrativa mais tradicional para criar espaços novos e interessantes, desestabilizando as técnicas convencionais e alargando a linguagem clássica a partir dela mesma. Tal construção resulta em narrativas carregadas e enigmáticas, já que diversos detalhes e problemas são deixados em suspenso, sem explicação.

Outra característica da narração é sua dimensão política. Aqui, voltamos a mobilizar o aparato conceitual de Hannah Arendt e seu entendimento sobre o que é política. Benjamin criticava a forma romance por seu isolamento e individualismo, no entanto, percebemos diversas obras, cinematográficas e literárias, em que “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (Deleuze; Guatarri, 1977, p.26). Ora, as histórias da *Trilogia das Cores* são pequenos fatos, densamente entrelaçados e, dessa maneira, colocam os grandes ideais da Revolução Francesa em situações particulares, em uma inquietação de olhar para a vivência desses valores individualmente, segundo circunstâncias singulares de cada existência. Na

Trilogia, percorremos trajetórias plausíveis e acompanhamos personagens comuns; suas vidas monótonas e até mesmo ordinárias ditam o ritmo da narrativa fílmica.

Em *Rouge*, a intromissão do juiz Joseph na vida de Valentine e de seus vizinhos causa na modelo asco e aversão. Aos poucos, entretanto, Valentine se rende aos desafios do juiz, ao fascínio de seus argumentos e de sua aparente sapiência. Ao mesmo tempo, o juiz se envolve com a inocência e idealismo da modelo, deixando-se invadir novamente pela vida e pela esperança. Esse envolvimento cria um elo entre eles, uma relação de cumplicidade e solidariedade. Essa dimensão de solidariedade e compaixão permeia todos os três filmes, e é o que mobiliza e transforma as personagens.

Já em seus primeiros trabalhos, documentais e ficcionais, o diretor polonês se concentrou na figura humana. Em *Sem Fim* e *Decálogo*, para citar dois exemplos, o olhar de Kieślowski busca explorar as emoções e sentimentos mais recônditos, aferrando-se – o que pode parecer paradoxal – aos aspectos mais físicos e concretos da realidade. E é precisamente esse sentido do paradoxal que marca em profundidade seu cinema, pois estamos beirando o metafísico. Como em *Rouge*, no paralelismo da história de vida do juiz aposentado, Joseph, espelhada pelo jovem juiz Auguste. Esse aspecto pode ser interpretado como uma manipulação narrativa arbitrária por parte do diretor: em vez de encenar um *flashback* para a juventude de Joseph, Kieślowski faz o passado acontecer para outro personagem, mediante um “*flashback* contemporâneo”. Mas podemos enfrentar essa questão analisando esse paralelismo a partir da figura do duplo, já explorada por Kieślowski em *A dupla vida de Veronique*: Auguste repete os passos de seu duplo mais velho (Joseph); no entanto, seu desfecho pode ser diferente, afinal, ele encontra Valentine (do mesmo modo que o final da francesa Veronique é diferente do de seu duplo, a polonesa Weronika).

O uso de técnicas cinematográficas para dar conta do mundo interior de Julie, a aparente sapiência de Joseph sobre coisas diversas (sobre a vida e os sentimentos de Valentine e Auguste, por exemplo), são sinais lançados que possibilitam uma leitura metafísica da obra. Todavia, a inferência para essa ordem transcendente fica a cargo do espectador. E esse trabalho de abertura narrativa e acuidade visual é o que faz com que seja tão difícil materializar em palavras o que as imagens sabem transmitir com tanta eloquência. O diretor Stanley Kubrick chegou a afirmar, sobre o trabalho de Kieślowski, o seguinte: “Como explicar com palavras um cinema de sensações, de emoções, de delicadeza, um cinema que procura capturar exatamente aquilo que as palavras não dão conta?”¹⁰. Se nós podemos

¹⁰ Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0078.html>. Acessado: em 23/07/2011.

asseverar, então, que Kieślowski utiliza métodos e materiais convencionais, é mais do que evidente que seu trabalho se dirige a partes inusuais e a alguns sentidos habitualmente secundários no cinema. Não é casualidade que a estética seja, por sua vez, um elemento chamativo e absolutamente importante de seus filmes, como resultado de um primoroso trabalho de elaboração e fotografia.

Por isso, podemos inserir o cinema de Kieślowski dentro de um contexto de cinema reflexivo, voltado, sobretudo, para a valorização do espectador e, com efeito, da alteridade – tomando o espectador como um *outro* possível do filme. Ao tomar a indeterminação e a ambiguidade de seus filmes como característica fundamental de seu estilo de olhar o mundo e filmá-lo, notamos que o cinema de Kieślowski dá margem para diversos prismas analíticos. Nesse sentido, encontramos diversas leituras, como a de Julio Cabrera sobre o *Decálogo 5*, em uma aproximação entre o diretor polonês e o filósofo britânico David Hume:

O mundo de Kieślowski é também humeano, mas de uma forma radicalizada, no sentido de mostrar um âmbito de contingências que não consegue ser dominado por nenhum Universal (por exemplo, pelos dez mandamentos, aos quais Kieślowski dedicou seu *O Decálogo*). As ligações entre eventos são completamente insuspeitas e parece que são os homens, *a posteriori*, que lhe atribuem algum sentido, moral ou lógico. Toda a regularidade é arbitrária, como a brutalmente introduzida pela jurisprudência, que escandaliza o hipersensível Peter Balicki. *Por que* Jack matou brutalmente o taxista Waldemar? Qual é a causa? A causa, como percebe Peter, é insondável e totalmente desconhecida, já que o próprio Jack a desconhece. Possivelmente, matou porque estava sem esperanças, porque precisava entrar de novo em um mundo do qual o haviam expulsado de forma brutal. Jack entra no mundo apenas para ser condenado e morto por ele, mas a solidão e a marginalização já lhe eram completamente insuportáveis (Cabrera, 2006, p.178-179).

Filmado pela lente de Kieślowski, o assassinato do taxista por Jack mostra o absurdo e a contingência da vida humana: “o brutal assassinato de Waldemar é perfeitamente absurdo, na medida em que se pode dar a ele qualquer sentido, o que se preferir” (Cabrera, 2006, p.179). A presença da ambiguidade e a participação ativa do espectador são colocadas como peças fundamentais e constitutivas das imagens do diretor, pois somente o espectador pode tentar dar algum sentido ao assassinato absurdo, isto é, tentar justificar esse crime.

Atmosfera azulada, uma varanda, uma janela à esquerda, Julie sentada em uma cadeira de balanço, à direita. Primeiro plano do rosto de Julie, de olhos fechados, aparentemente dormindo. Surgem pontos de luz azuis sobre seu rosto. Uma música irrompe e os pontos azuis e a atmosfera tornam-se mais fortes. Julie abre os olhos assustada. O feixe de luz azul acompanha, pela tonalidade, o ritmo da música. Assim também faz a câmera: acompanha o ritmo da música deslocando-se no espaço – aproximando-se e distanciando-se do rosto de Julie. Esta, por sua

vez, encara esse movimento, essa música, essa cor. Uma voz, fora de campo, lhe diz: “Bom dia”. *Fade out* preto, a música continua. *Fade in*: primeiro plano de Julie, ela se vira em direção à voz. (*Bleu*)

Primeiro plano de Karol, ele olha para a moeda colada na palma de sua mão, com a respiração ofegante. Vira a palma da mão para baixo, a moeda não cai, ele sorri, fecha a mão, a música da trilha começa e ele encara a cidade no horizonte. *Fade out* preto, a música cresce. Na escuridão, uma porta se abre, deixando um feixe de luz entrar. A música continua majestosa. Dominique cruza a porta, apenas seu contorno em sombra é discernível. Ela se encosta à parede, olhando para o chão, aparentemente abatida. Empurra a porta lentamente. *Fade out* preto, continuidade na trilha musical. *Fade in*, a música segue: no salão de cabeleireiro de Karol e Jurek, ele penteia uma mulher. (*Blanc*)

Primeiro plano de Valentine, seu rosto iluminado pela luz da janela lateral; seus olhos brilham, um pouco marejados, refletindo a luz. Ela se inclina para frente, aponta para a janela e diz: “A filha desse homem... ela também sabe”. Silêncio. Joseph responde: “Fique aí um pouco mais”. Valentine volta a encostar-se à estante e pergunta: “Por quê?”. Joseph diz: “Há uma bela luz”. O primeiro plano de Joseph, estendido em sua cadeira, revela seu rosto na sombra, uma escuridão atrás de si. A luz da janela lateral, então, gradualmente se abre, invadindo e iluminando o ambiente, Joseph e as estantes ao fundo. Corte para um plano bem nas costas de Joseph e, em um *zoom out*, a câmera se afasta, ficando mais acima deles, na porta do cômodo, agora revelado por inteiro. Uma janela ao fundo, atrás de Valentine, deixa entrar muita luz que se reflete no chão, ao lado de Valentine, deixando-a recoberta por essa luminosidade e fazendo com que, entre os dois, haja uma atmosfera esbranquiçada. Eles se encaram. A música tema do filme começa em um movimento lento. No aparelho de escuta, sobrepondo-se à música, Karin atende um cliente. Joseph se levanta, passa por Valentine e caminha até a janela atrás dela. Ele para e a luz gradualmente se enfraquece. Câmera baixa, fora da casa, voltada para uma quina do telhado, encara o sol forte que, então, começa a esconder-se até desaparecer totalmente atrás do telhado. (*Rouge*)

Nessas cenas, é possível notar determinados traços que demonstram a abertura narrativa da obra para a subjetividade das personagens; são, portanto, convites à aproximação, porque propiciam a participação e o diálogo em torno do filme. Na cena de *Bleu*, notamos a câmera como um olhar que se deixa afetar pela subjetividade de Julie, incorporando cores,

sons e movimentos que estão ligados ao estado interior (azul como a cor da tristeza) e às lembranças de Julie (a música que seu marido vinha compondo).

Em *Blanc*, a cena joga com o presente de Karol e *flashforwards* de Dominique, na busca de intensificar a comunicação com o espectador – nota-se, também, a presença marcada e marcante da música tema. Karol, retomando sua vida na Polônia, tenta livrar-se da moeda de dois francos, um dos objetos que o ligam à França, mas não consegue, pois a moeda prende-se em sua mão. Talvez seja aqui, ao sorrir, que Karol vislumbra e decide armar seu plano de vingança – a trilha sonora, nesse momento, intensifica a sensação de que se trata de um instante-chave. O *fade* leva para uma Dominique cabisbaixa, *flashforward* de quando o plano de vingança já está em seus momentos finais de execução: ela, na Polônia, acreditando que Karol está morto. Outro *fade out*, a música segue ligando as cenas e Karol dá, então, início a seu plano – volta a trabalhar no salão e entra para um grupo de estelionatários. Esse índice (bem como outros, presentes em *Blanc*, mormente na forma de *flashes*), apresentando um momento futuro no presente da narrativa, tem seu papel esclarecido posteriormente, o que faz necessário que esses momentos sejam rememorados e atualizados pelo espectador, que, por sua vez, vai progressivamente construindo a trama.

Já em *Rouge*, a relação entre Valentine e Joseph é ambígua no começo, sendo construída ao longo do filme. No primeiro encontro entre os dois, Joseph é grosseiro e rechaça Valentine. Nessa segunda conversa, a modelo admite que sente asco pelo jogo de espionagem que o juiz aposentado exerce clandestinamente, mas conta a ele sobre o problema com seu irmão; é apenas nas conversas posteriores que a relação entre ambos já se firma em uma amizade. Nessa cena descrita, temos a impressão de que Joseph influencia a câmera de maneira direta: ele fala da luz e, então, a luz cresce no ambiente. Não é uma afetação da câmera pela subjetividade da personagem, como em *Bleu*, mas uma condescendência da câmera para com as vontades expressas nas palavras de Joseph, sendo esse um dos momentos em que a câmera segue as instruções de Joseph. A escuta interrompe o silêncio e a luz com conversa de Karim com um cliente sobrepondo-se à música da trilha, Joseph se levanta, indo até a janela atrás de Valentine, principal fonte da luminosidade da cena. Ao parar na janela, a luz diminui, um corte leva a uma câmera fora da casa que revela o sol escondendo-se no telhado. Tendo sido interrompido em sua contemplação, Joseph se levanta e interrompe a cena que pediu para ver (uma bela luz sobre Valentine); a luz, então, se esvai.

Temos na *Trilogia* diversos momentos em que se revela a indeterminação da imagem, como, por exemplo, a utilização do *fade in* e do *fade out* em *Bleu*, ou os *flashbacks* e *flashforwards* de *Blanc*. Ou seja, é produzido um efeito impactante no espectador, que deve

buscar compreender, a partir de então, a utilização daquele recurso e interpretar seu significado na narrativa. Em última instância, “a narrativa estimula também a subjetividade do espectador que procura atualizar tanto os dados que lhe foram narrados quanto seu inventário imagético-cinematográfico e seu repertório cultural” (Savernini, 2004, p.117). Por conseguinte, a *Trilogia das Cores* causa certo incômodo, já que exige um engajamento maior do espectador.

Em *Bleu* e em *Blanc*, isso fica evidente com a presença do lustre azul, no primeiro, e o busto de uma mulher, no segundo. O lustre azul não evoca apenas lembranças do passado em Julie, assim como o busto branco de Karol não serve apenas de recordação. Ou seja, não se trata, tão e somente, de relacionar esses objetos com uma imagem particular de um passado destruído ou de um presente ainda em (re)construção. São, antes, objetos que pressionam as personagens, que descrevem estados de espírito, desejos e afetos.

Ora, as imagens dos três filmes são sempre escassas, lacunares, sempre mostram menos do que poderiam. As personagens falam sempre menos do que precisamos saber, deixando um grande espaço a ser preenchido. Na *Trilogia* como um todo, temos imagens incompletas, que se transformam a partir de interpretações e identificações pessoais do próprio espectador. Essa indeterminação e ambiguidade da imagem constituem o próprio método de narrar e filmar de Kieślowski, opção que entendemos como forma de evidenciar aquilo que podemos entender como uma das mensagens da obra: a incerteza de como proceder no encontro com a alteridade no mundo que se configurava. O que se nota na descrição das cenas é que o cinema de Kieślowski faz uso subversivo, e até mesmo vago, das técnicas convencionais da linguagem cinematográfica por conta do interesse na subjetividade das personagens, que interferem formalmente na narrativa: a dor contida e as lembranças de Julie emergem na tela pela música e pelos *fades*; os desejos e afetos introduzem *flashes* em *Blanc*. É perceptível que a centralização nas personagens desestabiliza a narrativa clássica, permitindo que seus estados emocionais perturbem a imagem.

Para Taussig (1993b, p.139), a magia da mimesis se encontra justamente “na transformação pela qual a realidade passa quando se descreve sua imagem”. Nos filmes, a vida se revela no banal, pois há uma evocação do cotidiano prosaico e excitante, desvelando nesse cotidiano pequenas epifanias. É nesse dia a dia ordinário e, ao mesmo tempo e talvez por isso mesmo, maravilhoso que os filmes transbordam e estendem sua força e sensibilidade. Os sentimentos velados transpiram afetos nas palavras e silêncios, nas imagens que mostram e não mostram. Os filmes são perpassados pelos encantos do cotidiano, em uma narrativa que flui; e a poesia que vemos nas imagens é uma poesia à superfície do chão, de olhar atento e

sensível para as miudezas do mundo diário: um *close* revela uma minúscula pena, em *Bleu* (de fato, este filme leva a miniaturização poética a extremos); o perfil assombrado de Valentine no *outdoor* gigantesco e, à sua frente, o semáforo com a luz vermelha acesa, como que pedindo atenção à imagem que se vê ali. A *Trilogia das Cores*, no limite, possui uma unidade no não dito, nas miudezas das imagens, que transbordam e transpiram sentidos. É nesse lugar que os filmes se encontram: na presença, às vezes leve, às vezes bruta, da vida em seu maravilhoso cotidiano.

Em contraste com a gravidade narrativa dos filmes de Kieślowski, as histórias são banais, e em vez de formarem o aspecto mais importante do filme, são apenas uma dimensão entre muitas outras. Sua narração, reduzida ao essencial, ancora-se na história apenas parcialmente. O interesse do diretor está na textura cinematográfica, para a qual também a atenção do espectador é dirigida. É uma textura onde inúmeras associações estão à procura de significados, tornando a narrativa ambígua. É uma tonalidade polifônica, que causa choque e estranhamento justamente pela coexistência de diferentes aspectos da linguagem cinematográfica. O cinema, conforme resume Benjamin (1994d, p.189), explodiu nossa prisão cotidiana “com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureiras entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta”. É nesse espaço fragmentado e efêmero que uma nova percepção surge, posto que o cinema revela

[...] mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variante totalmente histórica (BENJAMIN, 1994h, p.94-95).

Figuras de 20 a 25: imagens de *Bleu*, *Blanc* e *Rouge*, respectivamente; duas imagens de cada filme mostrando os *closes* e detalhes registrados em planos delicados e sutis.

É preciso considerar que um dos elementos mais importantes da mimesis, presente nas tecnologias do cinema e da fotografia, é o inconsciente ótico, conceito fundamental de Benjamin (1994h) para a compreensão das mudanças na percepção operadas pelas modernas tecnologias de reprodução. Para o filósofo, uma das principais propriedades das “máquinas miméticas” é que elas restauram o sentido esquecido do contato, e isso ocorre devido à descoberta do inconsciente ótico que abre novas possibilidades de explorar o mundo: as imagens atingem, então, o espectador como um tiro, pela agressão mesmo, o que recupera a qualidade tátil da recepção.

As imagens da *Trilogia* carregam contradições e tensões – na narrativa, nas personagens, nas sonoridades e texturas. Há, nos filmes, interstícios, clarões fugazes, como a luz dos vaga-lumes, que abrem possibilidades de interpretação. Como trata-se de uma narrativa fragmentada e aberta, em seus meandros revelam-se brechas, instantâneos, nos quais afloram algumas tensões e questões não resolvidas e não explicitadas, aparecendo também como alegorias que carregam múltiplas possibilidades. Por um lado, o conceito benjaminiano de alegoria

aponta para a falta de sentido das coisas, fragmentação, descontextualização e arbitrariedade do significado ou de qualquer empreendimento hermenêutico. Por outro lado, mas pelas mesmas razões, aponta para a polissemia e abertura para os múltiplos significados [...] (Dawsey, 1999, p.49).

A “desarrumação” e “abertura”, o arbitrário e a polissemia são imanentes no conceito de alegoria, o qual indica a capacidade de criação e associação da alegoria. As leituras acerca da presença da U.E., na *Trilogia*, são em sua maioria, alegorias, que despontam nas imagens¹¹. Essa leitura alegórica dos filmes acompanha a noção benjaminiana do conceito; são fragmentos esparsos, que não permitem uma análise da totalidade, mas que esboçam outros sentidos e significações. Conforme notou Dawsey (1999), a associação entre os conceitos de mimesis e alegoria, do filósofo alemão, permitem entrever a concepção benjaminiana de tetro, que, com as devidas precauções e restrições, podemos estender ao cinema. Nesse sentido, trata-se de

[...] um modo de conhecimento corporal do mundo ao redor, sensível a uma realidade em constante transformação, receptivo à estranheza, e capaz de provocar, através dessa capacidade verdadeiramente lúdica de ser “outro”, um efeito brechtiano: o efeito de distanciamento dos atores sociais em relação a papéis a eles atribuídos. Não se trata de “empatia” ou “identificação” com o “outro”, mas de uma abertura a estados alterados da percepção capazes de produzir o estranhamento, ou o abalo da “logosfera” a qual Barthes (1984: 194) se refere (Dawsey, 1999, p.54).

¹¹ Sobre a análise da U.E. na obra *Trilogia das Cores* ver capítulo 2, da primeira parte.

Pensando na *Trilogia*, sua narrativa é repleta de microestruturas, de tensões e fissuras que, no início da história, não são claras e nem mesmo aparentam ser importantes para seu desenvolvimento. Os detalhes “minimais” (um cubo de açúcar imergindo no café, um copo quebrado) implicam algo que não está claro, e talvez mesmo nem seja esclarecido. Sua função é mais significar que explicar. As microestruturas, temáticas e imagéticas, trabalham simultaneamente em vários níveis, em geral associadas às dificuldades de comunicação, aos complicados relacionamentos humanos. Essa rede de detalhes e fendas só fica mais nítida quando olhamos retrospectivamente para os filmes. As conexões emergem lentamente, por intermédio das repetições. São pequenos indícios de inquietação, acentuados pela música e pelos ângulos da câmera. Durante uma cena em que Valentine está com seus amigos no boliche, a câmera de repente deixa-a e segue pela esquerda, até encontrar um copo quebrado e um maço de cigarros amassado sobre uma mesa. Mais tarde, somos informados de que Auguste estava lá com sua namorada. Será o copo quebrado um presságio para a dissolução do relacionamento logo depois? Existem outras antecipações semelhantes, quase imperceptíveis. No início, o filme mostra um *outdoor* vazio. Depois, ele é preenchido pelo rosto de Valentine. Na parede de Auguste vemos um quadro de uma bailarina, depois vemos Valentine praticando balé. Notamos o nome “Chez Joseph” escrito no toldo vermelho do café, acima do qual Valentine vive – e que ela visita sempre. Mais tarde, ficamos sabendo que o nome do juiz é Joseph Kern. Esses exemplos, pequenos e quase imperceptíveis tomados de *Rouge*, convergem no sentido de afirmar como o cinema revela além das miudezas cotidianas, os caminhos do acaso e do destino.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (Benjamin, 1994d, p.189).

Conforme notamos pela citação acima, Benjamin, conquanto crítico da modernidade pela perda da experiência (*Erfahrung*) e da própria arte de narrar, característicos desses tempos, avistava possibilidades de resistência, experimentação e aprendizado nas tecnologias do cinema e da fotografia. O pensador desvela os potenciais contidos nessas novas formas de arte e observa como essas inovações técnicas transformaram a percepção do homem contemporâneo e sua forma de olhar. Portanto, diante da pergunta de qual a capacidade da imagem de dar a conhecer alguma coisa, é possível chegar à leitura de que o cinema permite que se perceba o que se passa entre a mão e o objeto tocado, que se veja o que ocorre no

momento em que um homem caminha; ou seja, ele possibilita maior apreensão da realidade, porque, sobretudo em função do inconsciente ótico, abre-nos um mundo.

O que queremos explicitar é que esse jogo de restauração do contato, que o inconsciente ótico e a montagem colocam em prática, transforma o que Benjamin chama de *aura*¹², pois da recepção contemplativa, própria às obras de arte “tradicionais”, com o cinema passa a dominar a recepção tátil. Como se sabe, Benjamin (1994d, p.170) relaciona o declínio da *aura* com o impacto crescente das tecnologias do cinema e da fotografia e a necessidade de aproximar-se dos objetos que essas tecnologias possibilitam. Trata-se de fazer as coisas “ficarem mais próximas”, que é uma preocupação tão apaixonada das massas mais modernas “como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”.

O caráter reprodutível de nossa era tem como característica, portanto, uma percepção que consegue captar o “semelhante no mundo” em tudo e de diversas maneiras; isto é, nenhum objeto sagrado ou obra de arte está mais imune à reprodução, o que tem como consequência a destruição da *aura* desses objetos. Logo, a percepção na era da reprodutibilidade técnica depende dessa captação e posse visual, equaciona Benjamin (1994d, p.170). Com efeito, a montagem¹³, como técnica cinematográfica propriamente dita, é essencial para essa reestruturação da percepção e da recepção.

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo (Benjamin, 1994d, p.192, *grifos do autor*).

¹² A noção de *aura* em Benjamin é um conceito fugidio. Suas conceituações remetem a sensações e experiências mais que a princípios dogmáticos propriamente ditos. A *aura* aparece, em seus ensaios, como “uma trama singular do espaço e do tempo: a única aparição duma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 1994h, p.101). Ela se encontra, portanto, no “aqui e agora do original [que] constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Benjamin, 1994d, p.167). A *aura* dos objetos estéticos, ligada à ideia de autenticidade, tem como principal causa de seu declínio a produção em massa e a reprodutibilidade técnica. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1989, p.139) afirma, “se considerarmos que as imagens emergentes da *mémoire involontaire* se distinguem pela *aura* que possuem, então a fotografia [e o cinema] tem um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da *aura*’”.

¹³ A montagem, entendida aqui como justaposição de fragmentos, tem uma especificidade, como revela Eisenstein (1990, p.14, *grifos do autor*): “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. E, continua o diretor um pouco mais adiante dizendo que: “em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente” (Eisenstein, 1990, p.16, *grifos do autor*). A montagem, nessa medida, é o princípio formal necessário e mais característico do cinema.

A noção de *choque* como percepção descontínua é fundamental na constituição da modernidade para Walter Benjamin, pois a efemeridade descontínua é característica dos tempos modernos e também das imagens cinematográficas – eminentemente modernas. Logo, a interrupção perceptiva está no centro das experiências comuns à modernidade (por exemplo, a divisão do trabalho, a circulação nas metrópoles), e é constitutiva da experiência do cinema, na qual a descontinuidade da percepção condiciona a recepção e estabelece-se como princípio formal. Porém, vale salientar o aviso de Xavier (2003, p.37): Benjamin escreveu no “momento da promessa”, quando os dados e imagens do cinema eram novos e exigiam dos teóricos um exercício de compreensão; e esse momento não podemos recuperar, visto que a promessa de revolução hoje é elemento banal do cotidiano.

As personagens de Kieślowski são pessoas tentando descobrir quem são e o que querem. Suas histórias falam sobre pessoas que estão procurando seu próprio lugar no mundo. O cinema europeu moderno conhece muitos desses protagonistas. Eles podem ser encontrados, em/de diferentes formas em filmes, por exemplo, de Bergman, Antonioni, Rohmer, Bresson, Tarkovsky, cineastas que também se concentram em questões existenciais e morais. Essas personagens, um pouco perdidas, encontram-se em paisagens marcadas por temporalidades narrativas fragmentadas e estruturas abertas. O uso de elementos estilísticos produz um duplo efeito: por um lado, nos aproxima do mundo interior dos personagens, por outro, cria a distância. E o saldo estilístico do filme varia constantemente entre os dois polos. Conforme observado anteriormente, Kieślowski não procura explorar a reflexividade cinematográfica, tal como Godard por exemplo. O diretor polonês está realmente preocupado em contar histórias, pois é a partir da narração que ele pode transmitir ideias.

Como Döblin, em *Alexanderplatz*, analisado por Benjamin (1994a, p.57), também Kieślowski “acompanha seus personagens, sem correr o risco de fazê-los falar. Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há longo tempo”. Para Benjamin (1994a), a citação é a técnica literária que corresponde à montagem cinematográfica – entendida como práxis que intervém ativamente na percepção da imagem. Assim, a função da montagem se encaixa na concepção benjaminiana de construir uma experiência com o passado e comunicá-la no presente. Se a citação textual deve “interromper seu contexto”, então a montagem no cinema deve impactar o espectador e interromper sua visão.

Nesse sentido, Kieślowski explora a estranheza do modelo filmico, de modo a revelar suas inconsistências (por meio da revelação da câmera, por exemplo), estilizando sentidos e técnicas convencionais. Dessa maneira, o diretor arranca o filme de seu contexto e propõe

novas significações. Ao procurar “escovar a história [e o modelo filmico] a contrapelo”, como sugeriu Benjamin (1994j, p.225) em outro contexto, Kieślowski subverte sentidos, interrompe a leitura e busca liberar a “enorme energia da história que se encontra confinada no ‘era uma vez’ da narrativa histórica [e cinematográfica] clássica” (Taussig, 1993b, p.15).

Nos longas-metragens da *Trilogia*, é possível notar uma preocupação com os detalhes. Sua ênfase nas personagens, sua ambiguidade e inacabamento, fazem crer que existe uma preocupação em fazer do espectador parte constitutiva do filme. Nesse sentido, compreendemos que a *Trilogia das Cores* provoca um impacto sensorial, um conhecimento sensível que tomamos como campo, como experiência. A *Trilogia das Cores* nos mostra que não existem Liberdade, Igualdade ou Fraternidade como verdades absolutas e universais. Sua questão mais essencial é descobrir de que maneira é plausível, nos conturbados dias de hoje, viver esses ideais integralmente, ou melhor, de que modo suscitar pequenos acontecimentos e situações que “forcem a vivência destes valores não como entidades absolutas, mas como pequenas sementes de experimentação que se modificam para cada nova situação, para cada novo encontro” (França, 1996, p.16).

Kieślowski faz com que, forma e conteúdo da imagem se revelam intrinsecamente vinculados para dar a ver uma experiência da alteridade; a análise de técnicas (como o *fade in/fade out*, a câmera subjetiva, os *flashbacks*) e temas (como a amizade, a rejeição, a imigração, o luto) são elementos que compõem uma visibilidade contemporânea, tanto nos motivos como nos enquadramentos, da experiência com o *outro*. Percebemos que espaços são criados, espaços que demandam a atenção e a participação do público. A narração compreende justamente essa indecisão e subversão dos sentidos imagéticos. Logo, é preciso insistir no diálogo que a obra engendra e que permite entrever que a narração, que podemos identificar nos filmes de Kieślowski, constitui uma experiência *para e com* o espectador.

A modernidade caracterizada pela efemeridade descontínua provoca, para o teórico do materialismo histórico, afirma Benjamin (2006), uma “iluminação momentânea”, mediante uma experiência que é capturada em forma de imagem, uma “imagem dialética”, que tem como atributo a “ambiguidade”. E se o objeto com o qual Benjamin quer instaurar essa experiência é a história, o passado, pontuando suas “estranhezas” e “incoerências”, nosso objeto (os filmes) se utiliza das “elipses” e dos “cortes secos”, a fim de instaurar uma experiência com outra configuração de tempo, utilizando a montagem para interromper o fluxo, introduzir detalhes, construir espaços simultâneos e alheios à narrativa.

Assim, tomando o cinema como recorte e reelaboração de determinada realidade, o diretor opera com uma seleção de temas e de técnicas para, com isso, construir uma leitura de

um problema. O que se fabrica pela mimesis cinematográfica é uma possibilidade de mundo. A mimesis, como conhecimento sensível, uma das primeiras faculdades do homem ressurgem no cinema. E essa faculdade reaparece nele porque as tecnologias modernas de reprodutibilidade permitem ao homem reencontrar uma experiência primeva, de cópia e restauração, de imitação e compreensão das diferenças, experiência mimética que no cinema aparece sob a forma de imagem. Reconhecimento, rememoração e conhecimento estão, assim, interligados e são interdependentes na experiência cinematográfica.

If the mimetic capabilities of film were put to such use, it would not only fulfil a critical function but also a redemptive one, registering sediments of experience that are no longer or not yet claimed by social and economic rationality, making them readable as emblems of a “forgotten future”. In other words, although film as a medium enhances the historical demolition of the aura, its particular form of indexical mediation enables it to lend a physiognomic expression to objects, to make second nature return the look, similar to auratic experience in phenomena of the first. Such film practice, however, would not only have to reject the misguided ambition to adapt and prolong the bourgeois cult of art; it would also have to abandon classical standards of continuity and verisimilitude and, instead, focus its mimetic devices on a non-sensuous similarity, on hidden correspondences in which even the dreamworld of commodities may “encounter us in the structures of frail intersubjectivity” (Hansen, 1987, p.209-210).

A mimesis presente na arte “permite ao indivíduo perder-se na obra para ganhar autonomia: o eu sai de si e vai ao encontro do objeto e se assemelha a ele; o toma como modelo para superá-lo; ao retornar, o ego terá sofrido uma verdadeira experiência e se modificado; o estranho se tornou familiar” (Freitas, 2008, p.367). Nesse sentido, o conceito de mimesis desvela outras maneiras de ser e conviver, ressaltando os aspectos sensíveis, corporais, permitindo-nos vislumbrar outras temporalidades e sensibilidades. Benjamin (1994g, p.25) questiona: “não seria cada êxtase em *um* mundo sobriedade pudica no mundo complementar?”. O cinema, como um mundo complementar de nossa época, tem a liberdade de questionar e provocar nossas sobriedades e certezas, trazendo-nos imagens e histórias alteradas em seus sentidos e significações. As histórias da *Trilogia* procuram, justamente, transformar nosso olhar para o que parecia já sacralizado em nossa tradição ocidental: os valores universais do homem. Com um estilo furiosamente humano, a filmografia de Kieślowski pode ser tomada como um estudo sobre a ambiguidade da natureza humana e, mesmo, do cinema.

Os filmes de Kieślowski têm, portanto, certa qualidade mística, algo que sussurra abaixo da superfície dos longas – e cabe ao espectador ouvir os ecos que estão presentes ali. Ao procurar representar uma realidade particular, Kieślowski penetra no espaço imaginário do cinema, não para retornar às suas convenções ilusionistas clássicas e estabelecidas, mas sim para brincar, como criança, com os resíduos da construção, com os resíduos e materiais de

linguagem do cinema. Com isso, a narratividade ganha em sentidos, sensibilidades, espaços, temporalidades, imagens e provocações.

Granting film dimensions of figurative difference and mimetic experience that Horkheimer and Adorno reserved only for works of high art, Benjamin could envision a cinema that would be more than a medium of illusionist presence, a cinema that would release its archaic dream into a practice of profane illumination (Hansen, 1987, p.223).

As histórias que seu cinema nos conta fazem dele o instrumento do narrador contemporâneo, tendo em vista que, segundo Benjamin, o narrador é aquele que sabe transmitir experiências, continuar uma história. Os filmes, mais do que simples narrativas, expõem experiências coletivas, formas e problematizações de como ser e estar no mundo. Dizendo de outra forma, o cinema produz uma experiência instauradora, um impacto sensorial e, ao mesmo tempo, diz “algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza etc., que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional” (Cabrera, 2006, p.22).

Assim, o poder atrativo do cinema, sua imbricação na memória do público, faz com que ele atravesse e transforme nossas relações com o mundo e com as categorias que organizam a vida social (por exemplo, o tempo, o espaço, os comportamentos e a alteridade), de forma que percebemos que esse poder e influência do cinema é parte mesma de sua íntima relação com a sociedade, afinal, o cinema fala *ao* homem e fala também *desse* homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AS TRAMAS DO OLHAR

“Depois do filme pronto, certas coisas começam a existir que, até então, não tinha premeditado... Por isto faço cinema. Quando me perguntam por que faço filmes, respondo: porque quero conversar. Conversar sobre essas coisas que, mesmo eu, não tinha em mente”.

Kieślowski

L FRAGMENTOS DE TEMPO

Nos meandros desta dissertação, buscamos ressaltar detalhes, iluminar interstícios, olhar miudezas, abrir fendas e, nesse intrincado percurso, enxergar que sentidos transpiram *da e na* obra. O desejo latente do nosso trabalho foi, portanto, desafiar a *Trilogia*, forçar seus limites, potencializar suas qualidades e, dessa maneira, instigar discussões *com e além* dos próprios filmes. É assim que tivemos como objetivo central entrever a forma pela qual os filmes que compõem a *Trilogia das Cores* se apresentam como experiência do sensível, como instrumento transformador, que inventa construções, espaços, sensibilidades e visibilidades para um mundo que se formava na Europa em fins do século XX. Buscamos perceber como esses longas-metragens colocaram em crise os modelos de narrativa, de cinema, de ideais éticos, de Europa e, a partir dessa denegação, estabeleceram uma experiência específica, sobretudo por meio da mimesis e da narração.

Como se viu, os longas da *Trilogia das Cores* têm como contexto o tempo presente, contemporâneo da época de filmagem e produção, mas o passado dos protagonistas é fundamental e está presente, por meio de diálogos e índices (fotografias, *flashbacks*). Referências ao contexto histórico e ao tempo exterior só se fazem presentes quando cruzam com as experiências e o tempo subjetivo das personagens. Dessa maneira, os eventos e a época contextuais surgem apenas se conectados com as personagens, de modo que podemos observar diversos níveis temporais e narrativos nos filmes.

Para Bergson (1990), conceber o passado e o presente em uma relação de sucessão leva a um impasse, pois assim o fazendo o presente só pode constituir-se como entidade estatística que não passa e que é substituída, incessantemente, por outra. Com efeito, Bergson entende que o presente é contemporâneo de seu próprio passado, sobretudo tendo em vista que o passado *é*, ou seja, ele se define em função do presente atual: “o passado não sucede o presente que não é mais, ele coexiste com o presente que ele foi” (Deleuze, 2007, p.106). O passado *é*, então, uma segunda temporalidade duplicando o presente, e ambos formam uma imagem (um cristal) de duas faces distintas e, ao mesmo tempo, indiscerníveis.

A nosso ver, os filmes da *Trilogia* – e, em certa medida, toda a filmografia de Kieślowski – vão ao encontro desse entendimento: o passado *é* presente. Isto é, o passado das personagens fornece a elas um conhecimento que afeta suas ações no próprio presente. Mas, para além desse envolvimento da memória no nível da narrativa, observamos na obra um trabalho com a imagem do tempo: ele revela-se em desdobramentos e duplicações. Esse emaranhado complexo de temporalidades no nível narrativo faz com as imagens fílmicas

também possibilitem o *ver* e o *sentir* o tempo em seu desdobramento, seja ele sonoro (*Bleu*), onírico (*Blanc*) ou afetivo (*Rouge*). O passado se faz presente, nessa medida, enquanto virtualidade: em *Bleu*, por intermédio da música que atormenta Julie; em *Blanc*, pelas indistinções entre memórias e desejos; e, em *Rouge*, mediante relações conflitantes e duplicadas. Ou seja, não é a representação do tempo cronológico que parece interessar a Kieślowski, mas sim problematizar as maneiras pelas quais esse passado coexiste no presente. É justamente nessa cisão/junção que vivem as personagens da *Trilogia*. Um exemplo da busca pela duração e contemplação é a forma pela qual são tratados os objetos: neles, o passado mostra-se como virtualidade – “ainda aqui e já passado”. Isso, porque o que se procura é, por meio deles, descrever e revelar as facetas afetivas que guardam sobre si, as camadas de sentido e de significação que eles, os objetos mesmos, podem conter; e coloca, assim, outra problematização, a saber: o medo do contato face a face, a incomunicabilidade com o *outro*.

O tempo faz-se presente na *Trilogia* na medida em que os ideais universais que serviram de ponto de partida e mote narrativo para a obra são repensados a partir de singularidades. Kieślowski não trabalha, no entanto, com as imagens e formas narrativas já delimitadas para representar os valores de liberdade, igualdade e fraternidade; busca, em vez disso, construir esses valores, inventá-los, fabricá-los para que, assim, tornem-se linhas de fuga. Para tanto, constrói relações que trazem à tona afetos, desestabilizando modelos e papéis que se atribuem às coisas, aos valores universais, aos direitos humanos e ao próprio cinema.

Os três filmes da *Trilogia* terminam com seus protagonistas chorando. Esse plano derradeiro mostra o quanto é doloroso o ato de retomar o contato com os *outros*, voltar a ocupar o espaço público, reestabelecer a comunicabilidade por intermédio do exercício da alteridade. Mas revela, também, o quanto é difícil estabelecer uma distância adequada, por conta do choque e do trauma a que foram expostos. Com efeito, cada longa concentra-se na travessia das personagens de um retraimento radical à aceitação dos *outros*.

Julie, de *A liberdade é azul*, viaja da “noite do mundo” para o *ágape*; Karol, de *A igualdade é branca*, da exclusão social (de um fracasso econômico e sexual) para a reconquista da riqueza e da mulher; o juiz, de *A fraternidade é vermelha*, da observação cínica e fria para a solidariedade com os outros (Žižek, 2009, p.62-63).

Bleu, em sua sequência final, mostra uma epifania de Julie, mas que não envolve realmente o contato com o *outro* – Julie parece alheia ao ato sexual. Em *Blanc*, a aceitação se dá por intermédio de um acerto de contas, digamos assim. A reconciliação de fato ocorre em *Rouge*, na comunicação e amizade que se estabelece entre Valentine e Joseph, nas lágrimas do juiz e no espanto diante da vida de Valentine, já nos planos finais do filme.

O filósofo Slavoj Žižek estabelece, ainda, outra associação das obras, para além dos valores bradados pela Revolução Francesa. Propondo um confronto entre as séries que compõem *O Decálogo* e os filmes da *Trilogia das Cores*, o teórico esloveno vê, na primeira obra, a encenação dos dez mandamentos do Antigo Testamento, e, na segunda, a encenação das virtudes do Novo Testamento: fé, esperança e caridade.

A tríade liberdade-igualdade-fraternidade só pode funcionar de modo autêntico se for sustentada por *outra* tríade: fé-esperança-caridade. A liberdade só é verdadeira se estiver apoiada na caridade, na aceitação afetuosa dos outros (em *A liberdade é azul*, Julie percorre o caminho que vai da liberdade abstrata e fria à liberdade concreta de abraçar afetosamente os outros); a igualdade baseia-se na reciprocidade, que nunca é realizada por completo, mas permanece uma esperança utópica (*A igualdade é branca*, o filme sobre igualdade, termina com o herói olhando para sua amada na prisão – há esperança de que eles voltem a se reunir); a Fraternidade baseia-se na fé – sem fé ela não passa de uma codependência abstrata e fria (em *A fraternidade é vermelha*, o juiz só redescobre a “fraternidade” dos homens por meio de uma atitude fundamental de fé, de confiança, nos outros) (Žižek, 2009, p.57).

L TEXTURAS E TRAVESSIAS

Ora, Kieślowski insere ruídos e lampejos na gramática cinematográfica, o que faz com que sua filmografia seja rica, amplamente estudada e provocativa das mais diversas interpretações. Como um ensaio sobre a condição humana, em sua singularidade e complexidade, os filmes da *Trilogia* intensificam os usos e forçam os limites da linguagem cinematográfica para comunicar uma experiência ao espectador. Nesse sentido, se a experiência desvalorizou-se, como predisse Benjamin, “cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer *essa queda* à dignidade, à ‘nova beleza’ de uma coreografia, de uma invenção de formas” (Didi-Huberman, 2011, p.127). Isso, porque o potencial destrutivo do cinema reforça outras características da recepção e da experiência que devem ser levadas em conta: o choque, a montagem, a recepção tátil, a mimesis, a associação de ideias.

É a partir da perspectiva cinematográfica trazida para o plano micro que o olhar da *Trilogia das Cores* acompanha as experiências das personagens, sendo afetada por seus estados subjetivos, por suas ansiedades e vontades. Os efeitos na câmera da pressão do mundo subjetivo nas personagens são trabalhados de diversas maneiras pela linguagem dos filmes. A linguagem fílmica é, por sua vez, pressionada para tentar dar conta da ambiguidade, da incerteza e da imprevisibilidade que a proximidade com a vida cotidiana traz consigo. A subjetividade das personagens influencia, assim, a construção narrativa, explicitando o que deve ser revelado e o que não deve; vislumbra-se, nesse momento, a possibilidade de diálogo, de comunicabilidade, uma vez que se estimula a subjetividade do próprio espectador. É a

partir dessa experiência, e o que ela potencialmente pode transmitir, que tentamos investigar ao longo deste texto.

Como a criança em *Infância em Berlim*, de Walter Benjamin (1987), que experimenta nos cheiros, texturas, densidades, espessuras, enfim, na experiência do sensível os objetos com os quais se depara e os territórios que percorre, também no cinema o público passa a ser um examinador sensível e distraído, experienciando os filmes e participando de sua tessitura. Envoltos pela narrativa, o espectador passa por uma experiência que desestabiliza a subjetividade, a percepção e o corpo. Pois a narrativa como forma de comunicação da experiência supõe a presença somática daquele que narra e de seus ouvintes. Seu ritmo é o do trabalho manual; não se abrevia o tempo, mas dele se dispõe com intensidade. No trabalho do narrador, a alma, o olho e a mão estão “inscritos no mesmo plano” (Benjamin, 1994f, p.220).

O diretor polonês preocupou-se com a narração – o que não o fez abrir mão da expressividade. A partir disso, podemos dizer que seu cinema possui certas idiossincrasias: a potencialização da linguagem clássica e, simultaneamente, a utilização de certo formalismo; a ênfase na ambiguidade; a presença sensível da técnica e da trilha sonora, entre outras. A partir dessas singularidades, Kieślowski convida o espectador a participar da obra, relativizando a relação entre espectador e filme. Dessa forma, seu cinema e, em especial, a *Trilogia das Cores* produzem choques, propõe reflexões e provoca experiências, sensíveis e éticas.

Kieślowski construiu, ao longo de sua filmografia, um fascinante estudo sobre a ambiguidade humana. Os filmes tratam, justamente, das escolhas que as personagens devem fazer e das conexões e consequências, mediatas e imediatas, que surgem dessas escolhas. O diretor consegue, com isso, desvelar as várias nuances da dor, da rejeição, da compaixão, e desvendar as dimensões afetivas de determinados objetos. Mas o desvelamento não ocorre apenas pelo “fazer ver”, mas, sobretudo, por intermédio de zonas de sombra, de lacunas e aporias, pois nem todos os segredos são revelados, nem todos os dramas são devidamente solucionados.

Assim que a experiência cinematográfica proposta por Kieślowski envolve uma força tátil, pois a mimesis desloca o olhar e o próprio corpo do espectador ao lhe contar sobre diferentes caminhos, orientações e escolhas diante dos acontecimentos narrados. As imagens na tela ganham profundidade, fazem refletir e afetam sensivelmente o espectador. O cinema pode ser considerado, a partir dessa perspectiva, uma configuração da experiência na contemporaneidade, na medida em que, esteticamente, os filmes “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (Rancière, 2005, p.11). A questão política no cinema, para Rancière e mesmo Deleuze (2007), coloca-se na capacidade do

cinema em se configurar, precisamente, como experiência do sensível, de tornar visível o tempo, os afetos, ou seja, tornar perceptível o imaterial.

Portanto, na *Trilogia das Cores*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem; a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano minimalista fazem dessa obra uma prosa poética. Com seus detalhes expressivos, suas duplicidades e espelhamentos de gestos, *closes* e expressões, pela força das personagens e dos objetos em circunstâncias variadas, a *Trilogia* de Kieślowski continua a nos fascinar, pelas conexões e provocações que engendra, e pela travessia que percorremos *pelos* e *com* os filmes.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- AGIER, M. Refugiados diante da nova ordem mundial. *Tempo Social*, São Paulo, v.18-2, 2006.
- ALVES, Claudenir. Sobre a incomunicabilidade humana. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2009.
- ANDERSON, Perry. A Europa diante da hegemonia alemã. *Le Monde Diplomatique*, 04 de dezembro de 2012. Disponível em: www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1315. Acesso em: 20 de janeiro de 2013.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- ARRUDA, José J. *Toda a história: história geral e história do Brasil*. São Paulo: Atica, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 2007.
- _____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BALANDIER, Georges. *O Contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARBOSA, Andréa. “Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos de 1980”. In: CAIUBY-NOVAES [et al.] (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- BENHABIB, S. *The claims of culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- BENJAMIN, W. “A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. “A doutrina das semelhanças”. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994d.
- _____. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994e.

- _____. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994f.
- _____. “O surrealismo”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994g.
- _____. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994h.
- _____. “Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994i.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994j.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Selected Writings, 1926-1934*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____. *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORNHEIM, Gerd. “O sujeito e a norma”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAIUBY NOVAES, S. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, 14(2), p.455-475, 2008.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990a.
- _____. *Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990b.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COSTA, Jurandir Freire. “Prefácio”. In: ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- DAWSEY, J. *De que riem os bóias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese (livre docência). São Paulo: SBD/FFLCH/USP, datilo, 1999.
- _____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, Rio de Janeiro, vol.15, n.2, out./2009.

- DELEUZE, G. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____; GUATARRI, Felix. *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.13, pp.155-161, 2005.
- FRANÇA, A. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FREITAS, Nivaldo A. “Apontamentos sobre mimesis em Adorno e Benjamin”. 2008. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/103081438/Adorno-e-Benjamin-Apontamentos-Sobre-Mimesis>. Acessado em: 30/04/2013.
- GAGNEBIN, J-M. “Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, n.16, 1993.
- _____. Uma filosofia moral negativa? *Kriterion*, Belo Horizonte, n°117, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- _____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GOFFMAN, E. *Estigma*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GOMES, Livia G.; SILVA JR., Nelson. Semânticas da amizade e suas implicações políticas. *Psicologia USP*, São Paulo, 16(3), 2005.
- GUIMARÃES, César. “O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze”. In: LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. “Modernidade - um projeto inacabado”. In: ARANTES, O; ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. *A Constelação Pós-Nacional*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- HANSEN, Mirian. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique*, No. 40, Inverno/1987.

- HIKIJ, Rose. S. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOWES, David. *Sensual relations – engaging the senses in culture and social theory*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- INDSORFF, Annete. *Double lives, second chances: the cinema of Krzysztof Kieślowski*. New York: Miramax books, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JEWSIEWIKI, Bogumil. Atualidade do passado e legitimação do presente: um exercício de antropologia histórica da memória (a propósito do exemplo da revolta operária de junho de 1956, em Poznan, Polônia). *Mana*, Rio de Janeiro, 16(2), 2010.
- KANT, I. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem”. In: *Antropologia Estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- _____. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. “Finale”. In: *O Homem nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- _____. *Entre nós. Ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LUCAS, J. *Puertas que se cierran: Europa como Fortaleza*. Barcelona: Icaria Editorial, 1996.
- LUXEMBURGO, Rosa. *El desarrollo de Polonia y otros escritos sobre el problema nacional*. México: Pasado y Presente, 1979.
- MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- MIRANDA, Suzana R. A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieślowski. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 1998.
- MORELLI, Rita de Cássia. “Palavra (en)cantada, palavra encorpada”. *Revista Proa*, vol.01, nº02, 2010.
- MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: XAVIER, I (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- NOVO, Carmen. O pequeno museu de mim – a vida das coisas. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. Ano 02, vol. 01, n.02, nov/2010. Disponível em: ifch.unicamp.br/proa/GaleriaII/Carmen.html, acesso em 27 de janeiro de 2013.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Para uma política da amizade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- PRADO JR, Bento. “Rousseau: filosofia política e revolução”. In: *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- PEIXOTO, Nelson B. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível : estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RIBEIRO, Magda. Imaginações, memórias e coisas: a arte fotográfica de Carmen Novo. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. Ano 02, vol. 01, n.02, nov/2010. Disponível em: ifch.unicamp.br/proa/GaleriaII/Ribeiro.html, acesso em 27 de janeiro de 2013.
- ROUANET, Sérgio P. “Dilemas da moral iluminista”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os pensadores – Rousseau*. São Paulo : Abril Cultural, 1978.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. “Reflexões sobre a questão judaica”. In: *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- SAVERNINI, E. *Índices de um cinema de poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEIXAS, Jacy. “A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas: um olhar sobre a invisibilidade contemporânea”. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Izabel; BREPOHL, Marion (orgs.). *Figurações do Outro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *O espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STELZER, Joana. *União Européia e supranacionalidade: desafio ou realidade?* Curitiba: Juruá, 2006.
- STOK, Danusia. "Introduction". In: KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- STOLCKE, V. Cultura Européia: uma nova retórica de exclusão? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n°22, p.20-31, 1993.
- TASKER, Yvonne. *Fifty contemporary filmmakers*. Londres: Routledge, 2002.
- TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity*. New York: Routledge, 1993a.
- _____. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993b.
- VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VICENTINO, Claudio. *História Geral*. São Paulo: Scipione, 2011.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- _____. *Habu: the innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Arriscar o impossível: conversas com Žižek*. São Paulo: Martins, 2006.
- _____. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

FILMOGRAFIA

- AMADOR (*Amator*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Jerzy Stuhr. Polônia: 1979. 1 DVD (117 min), son., color.
- ASAS do Desejo (*Der himmel über Berlin*). Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman, Wim Wenders. Roteiro: Peter Handke, Wim Wenders. Alemanha/França: 1987. 1 DVD (127 min), son., p&b/color.
- A CICATRIZ (*Blizna*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski. Música: Stanislaw Radwan. Polônia: 1976. 1 DVD (112 min), son., color.
- A DUPLA vida de Véronique (*La double vie de Véronique*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia: Sideral Productions, 1991. 1 DVD (92 min), son., color.
- A FRATERNIDADE é vermelha (*Trois Couleurs: Rouge*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Productions; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1994. 1 DVD, (99 min), son., color.
- A IGUALDADE é branca (*Trois Couleurs: Blanc*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Production; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1994. 1 DVD (89 min), son., color.
- A LIBERDADE é azul (*Trois Couleurs: Bleu*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. França/Polônia/Suíça: MK2 Production; France 3 Cinéma; “TOR” Production; CAB Production, 1993. 1 DVD (97 min), son., color.
- A AVENTURA (*L'avventura*). Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Amato Pennasilico. Roteiro: Michelangelo Antonioni. Música: Giovanni Fusco. França/Itália: 1960. 1 DVD (143 min), son., p&b.
- CINZAS e diamantes (*Popiół i diament*). Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Jerzy Andrzejewski. Polônia: 1958. 1 DVD (110 min), son., p&b.
- DESERTO Vermelho (*Il deserto rosso*). Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Música: Giovanni Fusco, Vittorio Gelmetti e Carlo Savina. França/Itália: 1964. 1 DVD (117 min), son., color.
- ENCONTROS e Desencontros (*Lost in translation*). Direção: Sofia Coppola. Roteiro: Sofia Coppola. EUA/Japão: 2003. 1 DVD (102 min), son., color.
- GERAÇÃO (*Pokolenie*). Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Bohdan Czesko. Polônia: 1955. 1 DVD (83 min), son., p&b.
- GRITOS e Sussurros (*Viskningar och rop*). Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia: 1979. 1 DVD (106 min), son., color.

- KANAL (*idem*). Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Jerzy Stefan Stawinski. Polônia: 1957. 1 DVD (95 min), son., p&b.
- NÃO AMARÁS (*Krótki film o miłości*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1988. 1 DVD (86 min), son., color.
- NÃO MATARÁS (*Krótki film o zabijaniu*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1988. 1 DVD (84 min), son., color.
- O DECÁLOGO (*Dekalog*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: Telewizja Polska, 1988. 10 DVD (562 min), son., color.
- O DESPREZO (*Le Mépris*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Carlo Ponti. Roteiro: Jean-Luc Godard. França/Itália: 1963. 1 DVD (102 min), son., color.
- O HOMEM de mármore (*Człowiek z marmuru*). Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Aleksander Scibor-Rylski. Polônia: 1976. 1 DVD (165 min), son., color.
- PARIS, Texas (*idem*). Direção: Wim Wenders. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Sam Shepard. Alemanha/França: 1984. 1 DVD (147 min), son., color.
- PERSONEL (*idem*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski. Polônia: 1975. 1 DVD (72 min), son., color.
- SEM FIM (*Ben Konca*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1984. 1 DVD (109 min), son., color.
- SORTE Cega (*Przypadek*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski. Música: Wojciech Kilar. Polônia: 1981. 1 DVD (122 min), son., color.
- STATION (*Dworzec*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski. Polônia: 1980. 1 DVD, son., p&p.
- TERRA Prometida (*Ziemia obiecana*). Direção: Andrzej Wajda. Roteiro: Andrzej Wajda. Polônia: 1975. 1 DVD (179 min), son., color.