

# UM CAMINHO PELAS CORES: INVENÇÃO, ÉTICA E ALTERIDADE NA TRILOGIA DE KIEŚLOWSKI

Bruna Triana \*

## RESUMO

O objetivo deste artigo é caracterizar o estilo e a imagética da obra Trilogia das Cores, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski. Para tanto, segue-se três caminhos analíticos: cruzamentos e comparações estéticas e temáticas entre os filmes, a problematização do efeito de certas escolhas técnicas e o exame de suas implicações cinematográficas, éticas e políticas. O argumento é de que as narrativas construídas nos longas operam a partir de uma dialética entre as convenções clássicas do cinema e a subversão dessas mesmas convenções. O texto, nessa medida, pretende refletir sobre as invenções – ou “estilos inventivos”, segundo Roy Wagner – sugeridas por Kieślowski em relação à dificuldade do encontro com o outro e da construção da alteridade na contemporaneidade, tendo em conta o lema que serve de pano de fundo para a produção dos filmes: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Afinal, como o diretor problematizou a atualidade desses ideais a partir do contexto de unificação europeia de então e como tais ideais atravessam a trajetória das personagens dos longas que compõem a Trilogia?

**Palavras-chave:** Krzysztof Kieślowski. Invenção. Ética. Europa. Análise Fílmica.

## A Journey Through Colors: invention, ethics and alterity in Kieślowski's Trilogy

### ABSTRACT

This article aims to characterize the style and the imagery of the filmic work Three Colors, by Polish director Krzysztof Kieślowski. Therefore, we follow three analytical paths: a broad overview of aesthetic and thematic crossing and comparisons among the films, an analytical framework on the effect of certain technical choices, and the examination of their cinematographic, ethical and political implications. The argument is that the narratives constructed in the films operate in a dialectic relation between cinema's classic conventions and the subversion of those same conventions. The paper, consequently, intends to reflect on the inventions – or “inventive styles” according to Roy Wagner – suggested by Kieślowski regarding the difficulty of the encounter with the other and the construction of alterity in contemporaneity. This inventiveness takes into account the motto that serves as background for the production of the films: “Liberty, Equality and Fraternity”. In this way, how has the director problematized the actuality of these ideals in the context of European unification, and how have such ideals crossed the trajectory of Trilogy characters?

**Keywords:** Krzysztof Kieślowski. Invention. Ethics. Europe. Filmic Analysis.

## Un Camino Por Los Colores: invención, ética y alteridad en la Trilogía de Kieślowski

### RESUMEN

El objetivo del artículo es caracterizar el estilo y la imagen de la obra Trilogía de los Colores, del director polaco Krzysztof Kieślowski. Para ello, se sigue tres caminos analíticos: cruzamientos y comparaciones estéticas y temáticas entre las películas, la problematización del efecto de determinadas decisiones técnicas y el examen de sus implicaciones cinematográficas, éticas y políticas. El argumento es que las narrativas construidas en las películas operan desde una dialéctica entre las convenciones clásicas del cine e la subversión de esas mismas convenciones. El texto, por lo tanto, tiene como objetivo reflexionar sobre las invenciones – o “estilos inventivos”, según Roy Wagner – sugeridas por Kieślowski con relación a la dificultad del encuentro con el otro y de la construcción de la alteridad en la contemporaneidad, teniendo en cuenta el lema que sirve de contexto para la producción de las películas: “Libertad, Igualdad y Fraternidad”. En ese sentido, cómo el director problematizó la actualidad de esos ideales desde el contexto de unificación europea y cómo tales

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP). Este artigo é resultado das reflexões presentes em minha dissertação de mestrado, defendida em 2013, no PPGAS/USP, com bolsa FAPESP (processo 2011/03554-1). Contato: brutriana@gmail.com

ideais cruzan las trayectorias de las personajes de las películas de la Trilogía?

**Palabras clave:** Krzysztof Kieślowski. Invención. Ética. Europa. Análisis de Películas.

## I. INTRODUÇÃO

Ítalo Calvino (1993), em seu ensaio *Por que ler os clássicos*, pontuou o que são e a importância de ler os clássicos da literatura. O escritor italiano elenca diversos fatores determinantes que definem um clássico na história da cultura e defende a leitura dessas obras essenciais. Ora, não haveria também no cinema clássicos imprescindíveis? Uma das definições que Calvino sugere é que os clássicos nunca terminam o que têm a dizer; isto é, sua mensagem, sua forma, seu enredo são questões perenes. O pressuposto deste artigo é de que, depois de mais de vinte anos, os filmes que compõem a *Trilogia das Cores*<sup>1</sup>, de Krzysztof Kieślowski, ainda têm muito a dizer, como pretendo demonstrar adiante.

Kieślowski, além de trabalhar temas importantes (política, ética, alteridade, por exemplo), também problematizou essas ideias de maneira cinematograficamente inventiva. Os mundos criados pelo diretor polonês situam-se entre uma narração subjetiva e objetiva, e a linha entre essas duas formas é tênue. Ao analisar os filmes, estamos expostos à linguagem cinematográfica, a seus equívocos, a sua opacidade, mas também às suas possibilidades e estilos inventivos (WAGNER, 2010, p. 107). Dessa maneira, na *Trilogia*, os equívocos são muitos, e a transparência e a opacidade estão em constante relação dialética, repletas, portanto, de novas possibilidades narrativas. O que se vê é uma problematização das grandes questões da existência humana ocidental, a partir de referências a situações históricas e políticas do contexto de produção e filmagem, que são colocadas em imagens mediante uma narrativa fragmentada e aberta.

Walter Benjamin (1994) afirmava, na primeira metade do século XX, que o universo do homem moderno tem muito menos magia do que o do homem primevo. Para o filósofo,

perdeu-se a capacidade de reconhecer a presença mimética para além da aparência. Essa perda está relacionada com outra: a da capacidade de narrar. Porém, ao atentar para o esfacelamento da narração, os perigos da racionalidade e as perdas na habilidade de reconhecer semelhanças não-sensíveis, o intelectual alemão buscava desvelar como o mito e a magia ainda atuavam no pensamento racional e na vida moderna. Dessas reflexões, pode-se conjecturar que essa ambivalência está presente também no cinema: magia e técnica, mimesis e razão.

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 (BARBOSA & CUNHA, 2006; HIKIJI, 2012; SHOHAT & STAM, 2006). A proposta que transparece à obra de Kieślowski é interrogar os valores “universais” da Revolução Francesa, presentes na Declaração Universal dos Direitos Humanos, ratificada pela ONU em 1948<sup>2</sup>, sobretudo por intermédio dos acontecimentos que sucediam no momento de produção da obra – eventos que marcariam, inclusive, a história do continente europeu dali em diante – e das interferências, ruídos e problemas que essa situação trazia à vida das personagens. As relações, cruzamentos e análises dos filmes têm o objetivo de detectar de que modo cada um torna sensível as diferentes maneiras de fazer cinema e os novos modos de pensar os limites e as ambivalências do suposto código ético ocidental.

## II. O OLHAR-SUBVERSÃO DE KIEŚŁOWSKI: O CINEMA ENTRE TÉCNICA E POÉTICA

*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 velozes. Ambiente azulado*

1 A Trilogia das Cores é composta por *Bleu, Blanc e Rouge*, e foi produzida entre 1992 e 1994 na França, Suíça e Polônia, e ambientados em Paris, Varsóvia e Genebra. No Brasil, os longas foram traduzidos como: *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*, respectivamente.

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 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”.

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 tão logo o túnel chega ao fim. 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 outro túnel, pontos de luz 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 da menina. As portas se fecham e o carro parte. Close de perfil em uma mão que joga bilboquê. Atrás, muita neblina, e 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, bem como 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 nos 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, em primeiro plano – a câmera segue, então, 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,

ao fundo, pela música tema do filme. Os pés e a música param. A câmera sobe pelo corpo desse 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 passa 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 do homem; apenas o som da cidade em movimento. Ele para enquanto sobe a escadaria e, então, ouve-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. Nesse 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, que olha para um 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, no centro, olha mais uma vez para os lados; sai, então, do quadro pela direita. (Blanc)

Som de chuva. Em uma mesa, papeis 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 acelera. A câmera adentra, junto com o cabo, a parede. Fluxo vertiginoso de fios e linhas vermelhos; ruídos, interferências, vozes, o sinal da chamada recém-realizada. A câmera segue 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, emerge 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, mas já o retira e recomeça a discar.* (Rouge)

As sequências descritas acima são as partes iniciais de cada um dos filmes da *Trilogia*. Elas revelam que os três longas se empenham em dialogar – e também subverter – com as convenções do cinema tido como clássico<sup>3</sup>. Revela, ainda, 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 que perpassam as três películas.

Entre os pontos em comum, nota-se 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, seja pelos enquadramentos, seja 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, e o som da chuva vem de fora do quarto, que nem sequer vemos. A câmera, então, se posiciona e adentra lugares que o olho 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. O espectador, por sua vez, 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, seu protagonista), o contexto do filme, tampouco o que virá a ser trabalhado como tema. No entanto, já nesses primeiros minutos, observa-se que a vagueza na imagem – que mostra muito pouco, que revela só o necessário e, que,

portanto, deixa um grande espaço aberto para o espectador – será característica dos filmes. A indeterminação e a ambiguidade (dos finais, dos sentimentos e motivações das personagens, do olhar e de quem conta a história), a forte presença do som e 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 importantes da filmografia de Kieślowski, do seu estilo de olhar o mundo e filmá-lo (Cf. FRANÇA, 1996; SAVERNINI, 2004; TRIANA, 2013, 2014).

As três aberturas utilizam e subvertem técnicas do cinema clássico. Ademais, os três longas tratam dos valores éticos impetrados pela Revolução Francesa e, especialmente, pelo Iluminismo, que ecoam e se presentificam nas cartas e acordos relativos aos direitos humanos. Entretanto, ao trabalhar com esses grandes valores considerados universais no mundo ocidental, e a partir de um olhar subversivo das técnicas narrativas, a *Trilogia* privilegia indivíduos tomados pela incerteza quanto à eficácia ou concreticidade desses valores, pela dificuldade de sustentá-los na contemporaneidade em que vivem – mundo esse, aliás, onde as diferenças e os limites entre verdade e mentira, certo e errado, estão cada vez mais turvos e diluídos.

Nesse contexto, Kieślowski nos apresenta indivíduos confrontados com as pressões, perigos e experiências de vida nas metrópoles ocidentais, onde o encontro com o *outro*, promovido ou não pelo acaso, abala e afeta as vidas e as subjetividades das personagens. 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 e explorar questões sobre a vida e a morte, o amor e a rejeição, a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

Voltemos, então, à abertura dos filmes. Todos os três começam com sequências em continuidade. Em *Bleu*, a sequência é montada para dar a impressão de uma continuidade espaço-temporal, transmitindo a sensação de uma longa viagem – a escolha das imagens é

<sup>3</sup> Refiro-me ao cinema clássico tal como definido por Ismail Xavier (2003, 2008). Esse cinema possui determinadas técnicas, convenções e procedimentos que, quando considerados em conjunto, procuram dissimular a presença da instância narrativa. Ele 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.

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. Não sabemos bem qual a ligação entre essas duas ações, mas o espectador entende que há uma conexão entre elas e 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, que escondem rupturas na imagem e dão ideia de prosseguimento, isto é, de que a câmera está andando junto com o sinal da chamada telefônica.

Se essas sequências utilizam técnicas e convenções narrativas do que denominamos aqui de um cinema clássico, elas, ao mesmo tempo, subvertem-nas, abrindo espaços para alterações, deixando pontos obscuros, lacunas. A organização da imagem e do som não se mantém sob controle rigoroso em nenhum dos filmes. O *fade out*, por exemplo, 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, porém de maneira débil. Se ela está presente na montagem, nas posições da câmera, nos planos, está de forma sempre oscilante. Os filmes não estabelecem uma linha direta de comunicação com o espectador, à maneira clássica; em vez disso, provoca o público ao subverter convenções, inventar técnicas, manipular recursos.

De fato, a questão da comunicação com o espectador é intensificada pela inclusão de imagens que demandam a atenção e o olhar do observador, que participa da obra (ECO, 1971). 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 em um busto de gesso, um telefone, ou mesmo nas mãos e olhos. Os objetos que aparecem na *Trilogia* são importantes nas vidas das personagens (o móvel azul de Julie, em *Bleu*; o busto de gesso de Karol, em *Blanc*; a caneta tinteiro de Joseph, em *Rouge*). Esses objetos tornam visíveis sensibilidades, pensamentos,

relações; mais que objetos materiais que cumprem ou atendem a uma determinada função ou necessidade, eles são dotados de significados, conexões, memórias e desejos.

Nessa medida, observa-se 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 móvel – ambos em *closes* –, em *Bleu*. 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 técnico-narrativo, ainda que bem utilizado, não é o único que dá conta da subjetividade das personagens. Estas são enigmáticas em suas motivações, raramente explicitando intenções ou pensamentos. Seus dramas pessoais, suas dúvidas, medos, transparecem em seus olhares enquadrados em *closes*, em mãos que tremem, pés indecisos; mas também em objetos, no móvel, no busto, no telefone, que recordam memórias e desejos, que desencadeiam uma entrada em si mesmo por *fades* (*Bleu*), lembranças e desejos, por *flashbacks* e *flashforwards* (*Blanc*), medos e repetições, por montagem paralela (*Rouge*). Ainda que a estrutura narrativa induza a certas leituras, o que transparece é a vagueza, a indeterminação, os espaços abertos e obscuros, enfim, a ambiguidade.

Ademais, 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 nos ângulos da câmera, quanto em diálogos, encontros, relacionamentos estabelecidos com o estranho, com o diferente, com a alteridade. Atentamos para isso na própria 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, no decorrer 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 – os planos gerais são reservados à Polônia. Além do mais, a câmera segue os movimentos de Karol nas suas tentativas de arrecadar dinheiro e colocar

seu plano de vingança em prática, o que exige que ele (e a câmera) se coloque em movimento e em contato com o diferente 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. Tem-se, por isso, mais planos abertos, sendo importante também o fato de que a perspectiva do filme é relacional, de modo a focar-se nos encontros e na amizade 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 quase sempre se ocultar (XAVIER, 2007). Nesse cinema, determinadas regras, técnicas e procedimentos buscam dissimular a presença de uma instância narrativa e garantir um princípio de continuidade. Em Kieślowski, a mediação da câmera se desloca, não mantendo uma referência fixa. Com isso, o olhar da câmera se oculta em certos momentos, mas se revela em outros. Na instância narrativa da *Trilogia*, tem-se, de um lado, o olhar da câmera que adere a objetos e personagens, quase tocando-os em seu desejo de chegar o mais perto possível; de outro, o olhar que introduz instabilidade, estranhamento, porquanto afeta seu ponto de vista e faz oscilar sua própria perspectiva. Nesse sentido, como interpretar o olhar que, focado no rosto de Julie dormindo, quando ela está no hospital, a faz acordar assustada e, então, se afasta e, logo depois, se reaproxima de seu rosto? E mais: 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, enfim, o olhar da câmera que, durante o diálogo no teatro em que o juiz conta a Valentine o incidente da queda dos livros, inesperadamente, despenca até o chão?

É por meio de artifícios como esses que o cineasta polonês utiliza variadas técnicas e convenções consolidadas no repertório imagético do espectador, para, então, problematizar tanto técnicas normatizadas – mostrando suas

diferentes formas de utilização –, quanto o próprio espectador – em 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, na medida em que, ao nos confundir com *fades*, *flashbacks* e câmeras subjetivas, passamos a compreender que o repertório imagético do espectador foi aproveitado e subvertido pelo diretor. De tal modo, percebe-se que espaços são criados, espaços vazios, novos; as pequenas e sensíveis rupturas com a decupagem clássica colocam o espectador dentro da poética do filme, de modo a demandar atenção e participação do público. Sendo assim, se as convenções do cinema clássico conformam um “modo” de entendimento e uma estrutura de sentimentos, as rupturas e o diálogo de Kieślowski são um estilo inventivo de compreender o mundo, uma reflexão sobre o cinema e a vida social, criações possíveis para as ideias de Europa, ética e alteridade.

### III. A INVENÇÃO DA EUROPA: METÁFORAS E ÍNDICES DE POSSIBILIDADES

*Uma mão abre e liga uma pequena TV portátil sobre a 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 novamente, seus olhos estão marejados – ouvimos, na TV, o senhor continuando seu discurso. Foco na imagem da TV, quando 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 por ladrões que pegaram a mala que o trazia de volta a Polônia, Karol se*

levanta, olha ao redor e exclama: “Meu Deus, finalmente em casa!”. Um plano geral mostra a vista de Karol: um campo coberto de neve, poucas poças de lama espalhadas na imensidão branca e 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 de uma casa. Bate, e um homem aparece na 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 e alcança Karol; este se joga nos braços do irmão, exausto. Jurek, em primeiro plano, 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?”. Jurek diz: “Ora, estamos na Europa!”. (Blanc)

A União Europeia se instituiu oficialmente em 7 de fevereiro de 1992, com a assinatura do “Tratado da União Européia”, em Maastricht, Holanda, consolidando várias ações anteriores que caminhavam no sentido de formar um bloco econômico, que incluía a integração territorial – livre circulação de mercadorias e pessoas –, das culturas e tradições, com uma cidadania europeia, uma política monetária, jurídica, externa e de segurança entre países que estivessem dentro do acordo<sup>4</sup>. A U.E. consolidou-se aos poucos, durante décadas, e hoje pode-se dizer que essa ideia desmorona, também aos poucos<sup>5</sup>.

Na primeira cena acima descrita, de *Bleu*, Julie vê o enterro de sua família por uma televisão. É por intermédio dessa imagem que

ela se despede deles. 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. 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. Ademais, o discurso em homenagem a Patrice, seu marido, é realizado por um membro do Conselho Europeu, que 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.

O contexto histórico em que estão inseridos os longas da *Trilogia* nos permite empreender a releitura dos filmes sob a perspectiva da conjuntura histórico-política de então: o desmoronamento da URSS e a queda do muro de Berlim. Concomitantemente ao fim da Guerra Fria, acompanhava-se mais uma crise do capitalismo e a ascensão da chamada “fortaleza Europa” (LUCAS, 1996). As questões acerca da U.E. na *Trilogia* são levantadas, aqui, na medida em que a U.E. atravessa as vidas das personagens e, ainda, como metáforas, sugestões e índices de possibilidade de construir um espaço supranacional nos moldes quistos pelo “Tratado de Maastricht”.

A segunda cena, de *Blanc*, termina com uma exclamação de Jurek: “Ora, estamos na Europa!”. Essa interjeição revela as aspirações que circulavam com a possibilidade de uma Europa unificada, integrada, igualitária, livre, 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, as restrições

4 A união dos países-membros em uma “supranacionalidade” teve a preocupação de harmonizar interesses da dicotomia que se colocava entre o bloco e os Estados-nação, procurando instituir políticas comuns e salvaguardando a soberania dos países dentro de seus territórios. Os tratados tentaram conciliar e integrar os países baseando-se em um suposto “fundo cultural comum”, uma herança histórica, cultural e social que formaria a chamada “identidade europeia”. Atualmente, essa ideia de identidade/cidadania europeia é contestada a partir de dentro com mais veemência – pois protestos contra a unificação existiram desde o início do projeto. Essa disputa se dá por diversos fatores, entre eles a falência do estado de bem-estar social e de seguridade, discursos de ódio aos migrantes e refugiados e, ainda, “melancolia pós-colonial” (GILROY, 2005). Sobre a constituição da U.E., cf.: Stelzer (2004). Sobre o Tratado de Maastricht, cf.: Benhabib (2002, p.157-161).

5 Refiro-me a fenômenos como a saída do Reino Unido do bloco (Brexit) e a ascensão cada vez mais evidente, em muitos países, de uma extrema direita com discursos nacionalistas, racistas e xenófobos. Cf. Holmes (2000); Stein (2016); Modest e Koning (2016).

e censuras, a grave recessão econômica, as desigualdades sociais, tudo isso faz parecer que os ideais capitalistas, ocidentais, modernos, abririam um novo mundo, com outras possibilidades.

É interessante lembrar que o lema da Revolução Francesa é eminentemente burguês, construído como um universal no período do Iluminismo, e que foi consolidado e mantido por ideais como igualdade jurídico-política, liberdade de expressão e consumo, valores republicanos. Então, como esses ideais são vistos por quem viveu o outro lado da Guerra Fria? Em *Blanc*, os ideais aparecem parcialmente falidos: a igualdade jurídico-política foi negada à Karol em território ocidental; logo, ele almeja que também seja negada para Dominique – 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 cínicos.

A questão da U.E., em *Rouge*, é 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-boat* no qual viajavam os protagonistas dos três filmes naufraga, num desastre em que apenas os seis protagonistas (e um inglês) se salvam. Em uma chave alegórica, Kieślowski parece ver o naufrágio da ideia de Europa como vinha sendo implementada<sup>6</sup>. Mas alguma coisa se salva do naufrágio: franceses, suíços, um inglês e um polonês (Karol, agora um rico empresário).

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. feita por Kieślowski nos longas, podemos decodificar essa cena como uma rejeição à unificação tal como estava sendo construída. Mas, apesar de ter

jogado fora a música, ela continua presente em sua solitária vida, como um estado de espírito, um acesso a um mundo interior fechado e, ainda, como uma sombra que a liga ao mundo exterior do qual Julie quer fugir – posto que, a partir de agora, busca uma liberdade total, sem vínculos externos e afetivos.

A *Trilogia* – como todo ato comunicativo – elabora uma leitura parcial e inventiva do mundo, da realidade e da condição humana. Isso porque o cinema, trabalhando com convenções técnicas e sociais, cria histórias e significados, inventa novas associações, recarregando e potencializando os significados da cultura que se propõe 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. Logo, o conceito de invenção implica, nessa medida, uma “dialética sem síntese”<sup>7</sup>, afirma o antropólogo, entre convenção e invenção, sendo esta última um aspecto inerente a todo ato humano.

Segundo Wagner (2010), as invenções orientam-se por uma imagem de realidade; nessa medida, uma etnografia, uma pintura ou um filme não descrevem meramente objetos ou aquilo que figuram, mas, com suas ideias, transformam e desenvolvem modos de pensar, novas estruturas de pensamento. 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 metáforas, incorporando articulações 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, modos de ser e de estar no

6 Em 2011, a chegada de milhares de refugiados do norte da África e Oriente Médio, devido a conturbações políticas que se alastraram sobre o mundo islâmico, fez com que países como França, Itália e Espanha fechassem suas fronteiras, infligindo rígidos controles às migrações. Em 2015, uma nova crise de refugiados, dessa vez vindos da Síria, tomou conta de discursos políticos e perspectivas econômicas na tentativa de recrudescer a vigilância. Cf.: Stein (2016), Stewart (2012), Albahari (2015), Fassin (2005, 2011).

7 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”.

mundo em que cria. Essa invenção – que mobiliza certa arrogância epistemológica – busca explorar novos caminhos e possibilidades, de modo a arriscar previsões e provocar – o público, em alguns casos, ou o Estado ou a Igreja, em outros.

Na obra de Kiesłowski, vemos leituras, suposições e invenções parciais sobre as situações e fatos sociais. Ao ser convidado a trabalhar o bicentenário da Revolução Francesa, o diretor insere, temática e formalmente, a ambiguidade e a abertura na narrativa. A hipótese deste texto é de que a *Trilogia das Cores* buscou refletir e inventar sobre as potencialidades de novas maneiras de pensar o limite entre o *eu* e o *outro* em um contexto de emergência de uma Europa ainda em construção. Para tanto, os longos confrontaram uma imagem narrativa convencional, apresentando uma forma narrativa mais lenta e aberta – que propunha alternativas narrativas, indagando os acontecimentos políticos e os desafios da nova Europa de então.

No segundo filme, *Blanc*, a U.E. aparece mais problematizada, na medida em que 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 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 do que na vida de Julie e Valentine. A Polônia, nesse princípio de U.E., assim como nos diversos países do Leste que saíam do regime comunista, ainda não fazia parte do bloco<sup>8</sup>. Nesse ínterim, a construção do bloco buscava lidar com a massa de migrantes que viriam para a parte ocidental em busca do “sonho capitalista”<sup>9</sup>.

Durante o julgamento de anulação de seu casamento com Dominique, Karol se levanta e grita, em polonês: “Onde está a igualdade?”. Ora, não há igualdade para ele, imigrante, estrangeiro, *outro*, que não compreende as peculiaridades

linguísticas e culturais francesas (e, pode-se dizer, “europeias”). Derrotado no tribunal francês, sem ter ou saber para onde ir, procurado pela polícia, Karol termina sua estadia na França, no metrô, pedindo esmolas. 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. Afinal, 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).

A construção da U.E. buscava a integração e unificação de países os mais diversos sob a retórica de um “fundo cultural comum”. Como sintetizou Verena Stolke (1993), em texto contemporâneo aos filmes e ainda muito atual, no núcleo da retórica da exclusão, que caracteriza o processo de unificação europeia, está a ideia de que a uniformidade cultural é pré-requisito para acessar a cidadania e a igualdade política formal, nesse sentido, pressupõe identidade cultural. É essa a identidade que Karol Karol não tem acesso.

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 [...] 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

8 A Polônia, bem como outros países do leste, como República Checa, Estônia, Eslováquia, Eslovênia, Letônia e Lituânia, entraram para a U.E. somente em 2004.

9 A hostilidade com os outros é quase sempre justificada como resistência às “ameaças à identidade cultural coletiva” (HOBBSAWM, 2007, p. 91). É necessário salientar, nesse sentido, que a preocupação com a migração sempre esteve presente no projeto europeu; se no início dos anos 1990 eram os imigrantes do Leste, nas décadas seguintes a preocupação tomava a face de latinos, ciganos, norte-africanos e, sobretudo, árabes.

nacional e a singularidade cultural (STOLKE, 1993, s/p).

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 – e 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 três longas, interrogando esse projeto unificador e os valores iluministas em pequenos e singulares eventos e encontros para, a partir deles, inventar novas formas de tratar a Europa, a alteridade, a ética e o próprio cinema.

#### IV. A TRILOGIA COMO SÉRIE NARRATIVA: ENCONTRO, ALTERIDADE E ÉTICA

*Dia. Plano médio numa praça, com uma grade a separá-la da calçada à frente. Uma senhora idosa, tão 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 idosa. 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 focar 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 estando 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 depositar; 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 se abaixa e recolhe a 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 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 Karol. Apenas as luzes dos postes iluminam a rua; o ambiente é escuro. Uma velhinha de preto para em frente ao coletor. Sua mão treme, tenta empurrar uma garrafa de vidro para dentro do coletor, que é muito alto, fora de seu 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 a ajuda de uma bengala e carrega uma bolsa. De novo, primeiro plano de Karol. Ele tenta aquecer as mãos esfregando uma à outra, soprando ar nelas. Desiste e enfia as mãos nos bolsos. Som de chaves. Tira a mão direita, que segura um molho. Para, encara as chaves e 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 sapatos 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, 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 e 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 que, encarando a senhora de volta, termina de empurrar a garrafa, que se quebra dentro do coletor. (Rouge)

Como os princípios éticos podem orientar a vidas e as escolhas nesse mundo transnacional? Os filmes seguem essa interrogação, buscando reformular, rever, recriar e reinventar, a cada um dos longas, o tema da alteridade e da ética, de maneira a anunciar diferentes complexidades no encontro e na própria imagem do *outro*. Observa-se que a *Trilogia* coloca principalmente três questões acerca da alteridade: o fechamento do *eu* e a negação do contato, em *Bleu*; o estrangeiro e o migrante, em *Blanc*; o contato com o *outro* na metrópole e nas relações interpessoais, em *Rouge*. Em relação à ética, nota-se, 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 egoísmo 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 a alteridade 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 descritas, observa-se a repetição de um evento em diferentes ambientes e com diferentes reações de seus protagonistas. Essa é a cena de repetição mais marcada nos filmes; isto é, existem outros elementos repetidos na obra: *fades* em *Bleu e Blanc*; câmara 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 que aparecem em outros; e, ainda, os três filmes terminam com uma personagem chorando. Contudo, especificamente essa cena joga com a repetição de maneira contundente, assinalando as recorrências e similaridades. É também uma cena que só se completa ao final da obra, em *Rouge*.

Em cada um dos filmes, as três personagens principais estão em um espaço público (praça ou rua) quando a senhora aparece. A repetição da cena traz certas idiosincrasias: a presença de um aspecto formal distintivo do filme (*fade* em *Bleu*, câmara subjetiva em *Rouge*); a velhinha sempre colocando a garrafa pela metade; o plano médio ou de conjunto para enquadrar a senhora; os planos próximos para enquadrar as personagens. Ademais, a idosa, nas três cenas, é pequena, de passos lentos, sempre de preto, e enfrenta grande dificuldade para depositar a garrafa. Essas semelhanças sugerem ser a mesma senhora (ainda que cada um dos filmes se passe em uma cidade diferente) executando a mesma tarefa. Chama a atenção as diferentes atitudes das personagens em relação ao evento. Em *Bleu*, Julie está tão centrada em si mesma, fechada a qualquer estímulo externo, que sequer vê a senhora. Em *Blanc*, Karol é um *outro* excluído, rejeitado, está nas ruas de Paris, de noite e com 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 – Karol ri do fracasso da senhora. Somente em *Rouge* vemos Valentine enfim ajudar à senhora.

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. 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 na celebração do bicentenário da Revolução Francesa e da então recente unificação europeia, o que existe nos longas são índices, traços desses valores “universais”, confrontados com situações singulares e também contemporâneas à época:

[...] De que forma estas três palavras – liberdade, igualdade e fraternidade – funcionam nos dias de hoje? Pergunto isso num plano humano, íntimo e pessoal, e não em um plano filosófico ou, então, político e social. O Ocidente implementou esses três conceitos no plano político ou social, mas trata-se de uma questão completamente diferente no plano pessoal. E é por isso que pensamos nesses três filmes (KIEŚŁOWSKI, 1993, p. 212, tradução nossa).

Caberia descobrir, então – e isso nos parece dizer o próprio Kieślowski –, como nos relacionamos uns com os outros dentro desse estreito presente que nos restou.

A fraternidade existe desde que estejamos prontos para escutar o outro. Nesta loucura cotidiana, nesta obsessão por alcançar tudo que nos parece importante, quando encontramos um pequeno momento e um pouco de paciência para escutar o outro, já podemos falar em fraternidade (KIEŚŁOWSKI 1994 *apud* FRANÇA, 1996, p. 38).

É o encontro com a alteridade que força as personagens da *Trilogia das Cores* a saírem 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 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*, 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 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 atropeliei. 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 egoísta de Joseph e confirma a piedade como capacidade mais fundamental do homem, especialmente na vida em sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.

45). Tal 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 ocidental, 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 o 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 ser superior aos animais, à natureza e 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 responsabilidade. 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 comiseração. 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 [...] (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 49-50).

É justamente por essa identificação primitiva que Julie, em *Bleu*, se “reumaniza”. Ao encontrar uma rata com sua ninhada em um armário de seu apartamento, Julie se desespera e joga 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. Ao contar para Lucille porque está chorando,

revela que matou uma mãe e seus filhotes. Com efeito, Julie volta ao mundo ao identificar-se com o mais aviltado dos seres: um rato. É com essa experiência primeva, que a sociedade ocidental ensina a separar e ignorar, que Julie dá início a seu retorno à vida.

São os ratos que possibilitam a aproximação de Lucille e, posteriormente, de Olivier. É por espantar-se com a identificação tão pronta de Valentine com a cachorra que Joseph decide testá-la em seus princípios éticos e se surpreende: Valentine é a afirmação do humanismo rousseauiano, segundo sugere Kiesłowski, pela piedade imediata ao sofrimento do *outro* que cruza seu caminho – um cachorro ferido ou um juiz agressivo e grosseiro.

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.

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, Kiesłowski aponta para a necessidade de atentar-se para o que interrompe as trajetórias diárias, a necessidade de ver o espantoso no cotidiano.

Do mesmo modo, 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.

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 longas, enfrentam 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 filmes se abrem para a presença e interferência maior do *outro* na narrativa, como a própria forma de filmar se transforma.

## V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kiesłowski não trabalha com imagens e formas narrativas fixas para representar os valores de liberdade, igualdade e fraternidade; busca, em vez disso, construir esses valores, inventá-los, fabricá-los para que, só assim, tornem-se linhas de fuga e índices de possibilidades. Para tanto, constrói relações que trazem à tona afetos, desestabilizando modelos e papéis que se atribuem às coisas, aos valores ditos universais, à ética e ao próprio cinema.

Cada longa concentra-se na travessia dos protagonistas, de um retraimento radical à aceitação dos *outros*. *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, por exemplo. Em *Blanc*, a aceitação se dá por intermédio de um acerto de contas, digamos assim. A reconciliação ocorre somente em *Rouge*, na comunicação fraterna que se estabelece entre Valentine e Joseph, nas lágrimas do juiz e no espanto diante da vida de Valentine, já nos planos finais da trilogia.

É, portanto, na proposta de enfrentamento do *outro*, de desmascaramento do indivíduo ante um *outro*, que Kiesłowski propõe uma reinvenção da Europa e seus motes norteadores, uma experiência *do* e *com* o sujeito, *do* e *com* o tempo. Dessa maneira, é possível apreender dos filmes um estilo inventivo por parte do diretor polonês, proposições, expressões de possibilidades e

tentativas de estabelecer o encontro com o *outro* em situações diversas. Se a *Trilogia* parece construir-se a partir de pequenos encontros casuais (com um vizinho, um conterrâneo no metrô, um senhor aposentado), é para dar a conhecer o *outro* em toda a sua alteridade, uma vez que esses encontros são caminhos estruturadores e desestruturadores. Ou seja, é por meio dos vínculos que se (re)constroem que os modos de existência – de ambos os lados da relação – são reavaliados e reinventados. São nesses momentos perigosos, porque diferenciadores, que os valores de liberdade, igualdade e fraternidade se constituem e deixam de ser apenas “ideais universais”, coletivizantes, para tornarem-se, quando singularizados e circunstanciados, linhas de fuga.

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 e críticas. Como um ensaio sobre a condição humana, em sua singularidade e complexidade, seus filmes parecem intensificar os usos e forçar os limites da linguagem cinematográfica para comunicar uma experiência ao espectador. Na *Trilogia das Cores*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem dialeticamente. Os recursos técnicos, a composição inventiva, a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano minimalista propostos pelo diretor fazem dessa obra uma prosa poética. Com seus detalhes expressivos, suas duplicidades e espelhamentos de gestos, *closes* e expressões, e mais, pelas conexões e provocações que engendra, pela força dos personagens e objetos em circunstâncias variadas, a *Trilogia das Cores* de Kieślowski continua a nos fascinar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBAHARI, Maurizio. Europe's refugee crisis. *Anthropology Today*, v. 31, n. 5, Out./2015.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENHABIB, Seyla. *The claims of culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FASSIN, Didier. Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times. *Annual Review of Anthropology*, v. 40, 2011.

\_\_\_\_\_. Compassion and Repression: The Moral Economy of Immigration Policies in France. *Cultural Anthropology*, v. 20, n. 3, 2005.

FRANÇA, Andrea. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Nova York: Columbia University Press, 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.

HIKIJI, Rose. Satiko. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

HOLMES, Douglas. *Integral Europe: Fast-Capitalism, Multiculturalism, Neofascism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KIEŚŁOWSKI, 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.

LUCAS, Javier de. *Puertas que se cierran: Europa como Fortaleza*. Barcelona: Icaria Editorial, 1996.

- MODEST, Wayne; KONING, Anouk de. Anxious politics in the European city: an introduction. *Patterns of Prejudice*, v. 50, n.2, 2016.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os pensadores – Rousseau*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- STEIN, Felix. Anthropology, Brexit and Xenophobia in Europe. *Association for Political and Legal Anthropology*, June/2016. Disponível em: <https://politicalandlegalanthro.org/2016/06/28/anthropology-brexit-and-xenophobia-in-europe/>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- STELZER, Joana. *União Européia e supranacionalidade: desafio ou realidade?*. Curitiba: Juruá, 2006.
- STEWART, Michael (Ed.). *The Gypsy “Menace”: Populism and the New Anti-Gypsy Politics*. Londres: Hurst Publishers, 2012.
- STOLCKE, Verena. Cultura Européia: uma nova retórica de exclusão?. *RBCS*, São Paulo, n. 22, 1993.
- TRIANA, Bruna. *Ensaio Sobre As Cores. Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kiesłowski*. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2013.
- \_\_\_\_\_. Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kiesłowski. *Devires*, v.11, n.1, Jan./Jun. 2014.
- 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*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Habu: the innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

## FILMOGRAFIA

A FRATERNIDADE é vermelha (Trois Couleurs: Rouge). Direção: Krzysztof Kiesłowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kiesłowski 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 Kiesłowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kiesłowski 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 Kiesłowski. Produção: Marin Karmitz. Roteiro: Krzysztof Kiesłowski 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.