

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

RAQUEL DE ARAUJO ROBLE

A LINGUAGEM VISUAL NA TRILOGIA *TROIS COULEURS* DE KIEŚLOWSKI

CURITIBA

2021

RAQUEL DE ARAUJO ROBLE

A LINGUAGEM VISUAL NA TRILOGIA *TROIS COULEURS* DE KIEŚLOWSKI

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

Orientadora: Professora Denize Correa Araujo, PhD.

CURITIBA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

R628 Roble, Raquel de Araújo.

A linguagem visual na trilogia Trois Couleurs de Kieslowski/
Raquel de Araújo Roble; orientadora Prof.^a Dr^a. Denize Correa
Araujo.

107f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, 2021.

1. Kieslowski. 2. Semiótica. 3. Intertextualidade.
4. Linguagem visual. 5. Cinema. I. Dissertação (Mestrado) –
Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Linguagens/
Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

RAQUEL DE ARAÚJO ROBLE

A LINGUAGEM VISUAL NA TRILOGIA *TROIS COULEURS* DE KIEŚŁOWSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, para obtenção do título de mestre.

Curitiba, 29 de Setembro de 2021.

Prof.^a Dr.^a Denize de Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

Profa. Dra. Claudia Lambach
Université Sorbonne – Paris 3

Prof. Dr. Fernando Andacht
Universidade Tuiuti do Paraná – UT

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao meu marido Luiz Renato Roble e aos meus filhos Felipe de Araújo Roble e Fernanda de Araújo Roble, que me apoiaram desde o início com muita paciência e compreensão.

Em especial para a minha orientadora, a Profa. Dra. Denize Araujo, a quem sou imensamente grata por tudo. Sempre presente, proporcionando motivação e orientando de uma forma crítica, sem deixar de me contaminar com seu entusiasmo e atenção, me direcionando a me tornar uma pesquisadora. Conseguimos, juntas, desenvolver este trabalho e torná-lo uma realidade sob o ponto de vista acadêmico.

Agradeço aos membros da banca, à Profa. Dra. Claudia Lambach e em especial ao Prof. Dr. Fernando Andacht, que me inspirou desde sua primeira aula e que, além de ter me dado a honra de aceitar o convite para fazer parte da banca, contribuiu imensamente com este trabalho, com sua experiência no tema e sua atenção para com esta pretensa pesquisadora.

Agradeço aos professores do Programa, que buscaram ajudar, às vezes questionando, às vezes dando sugestões, sempre buscando auxiliar de alguma maneira, bem como aos colegas da turma.

Finalmente aos amigos que ouviram minhas reflexões, estando sempre ao meu lado nesta jornada.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar os filmes que compõem a Trilogia das Cores (*Trois Couleurs*): A Liberdade é Azul (*Trois Couleurs: Bleu em 1993*); A Igualdade é Branca (*Trois Couleurs: Blanc em 1993*); e A Fraternidade é Vermelha (*Trois Couleurs: Rouge em 1994*), do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieślowski, realizados entre 1993 e 1994. A Trilogia tem como tema as cores e os lemas nacionais da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, ideais estes advindos do século XVIII para pensá-los, dentro de uma Europa Unificada. O diretor procura utilizar efeitos visuais, objetos cenográficos, cenários, cores e os personagens para provocar uma reflexão sobre os valores, liberdade, igualdade e fraternidade, de uma forma contemporânea, muitas vezes evidenciando recursos fílmicos, como os espaços que se constroem e suas repercussões, a ação de tempo que se organiza, as repetições dos gestos, das posturas, das partículas musicais, como essas características se compõem se combinam, se conectam, e criam um ritmo fílmico. Kieślowski propõe uma experimentação, fazendo uso de simbologias e referências latentes, onde as trajetórias individuais dos personagens são construídas e seus percursos delineados por meio das suas particularidades e do resultado imagético alcançado que relaciona cinema e linguagem visual. Para essa análise, serão utilizados princípios da semiótica peirceana e o conceito de intertextualidade resultante do dialogismo e da polifonia. A metodologia selecionada é a dialética, que consiste em isolar imagens e analisar o significado dos elementos visuais de determinados momentos da obra em que ganharam destaque com elementos de outras obras e suas interações. O referencial teórico inclui conceitos de Donis Dondis, Charles Peirce, Lucia Santaella, Julia Kristeva.

PALAVRAS-CHAVE: Kieślowski; Semiótica; Intertextualidade; Linguagem Visual; Cinema.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the *Trois couleurs trilogy: Bleu; Trois couleurs: Blanc; and Trois couleurs: Rouge*, by Polish director and screenwriter Krzysztof Kieślowski, produced between 1993 and 1994, whose theme is the national colors and motto of France: Freedom, Equality and Fraternity, ideals that came from the 18th century to think of them, within a Unified Europe. The director seeks to use visual effects, scenographic objects, scenarios, colors and characters to provoke a reflection on values, freedom, equality and fraternity in a contemporary way. Often evidencing filmic resources, such as the spaces that are built and their repercussions, the action of time that is organized, the repetitions of gestures, postures, musical particles, how these characteristics are combined, are connected, and create a rhythm? Kieślowski proposes an experimentation, making use of latent symbols and references, where the individual trajectories of the characters are constructed and their paths delineated through their particularities and the image result achieved that relates cinema and communication. For this analysis, principles of Peircean semiotics and the concept of intertextuality resulting from dialogism and polyphony will be used. The selected methodology is the dialectic, which consists of isolating images and analyzing the meaning of the visual elements of certain moments of the work in which they have gained prominence with elements of other works and their interactions. The theoretical framework includes concepts by Donis Dondis, Charles Peirce, Lucia Santaella, Julia Kristeva.

KEYWORDS: Kieślowski; Semiotics; Intertextuality; Visual Language; Cinema

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 001 – LUSTRE	32
FIGURA 002 – PISCINA.....	34
FIGURA 003 – CARRO.....	38
FIGURA 004 – ACIDENTE.....	39
FIGURA 005 – IDOSA.....	39
FIGURA 006 – JULIE.....	40
FIGURA 007 – RAREFAÇÃO.....	41
FIGURA 008 – BRANCO.....	42
FIGURA 009 – FLORES.....	42
FIGURA 010 – VERMELHO E BRANCO.....	43
FIGURA 011 – TRICOTOMIAS.....	45
FIGURA 012 – TRICOTOMIA SIGNO.....	47
FIGURA 013 – KAROL CAMINHANDO.....	49
FIGURA 013A – KAROL CORPO INTEIRO.....	50
FIGURA 014 – TRICOTOMIA INTERPRETANTE.....	51
FIGURA 015 – LEMBRANÇA.....	53
FIGURA 016 – A NOIVA FLASHBACK.....	54
FIGURA 017 – KAROL MARCADO.....	55

FIGURA 018 – TRIBUNAL.....	59
FIGURA 019 – METRÔ.....	60
FIGURA 020 – O TIRO PARTE 1.....	62
FIGURA 020 – O TIRO PARTE 2.....	63
FIGURA 021 – CORRIDA NA NEVE	64
FIGURA 022 – DOMINIQUE.....	65
FIGURA 023 – CAIXA BLANCO.....	67
FIGURA 024 – MOEDA GUICHÊ.....	68
FIGURA 025 – MOEDA LADRÕES.....	69
FIGURA 026 – MOEDA PONTE.....	69
FIGURA 027 – MOEDA MESA.....	70
FIGURA 028 – MOEDA CAIXÃO.....	71
FIGURA 029 – JULIE.....	73
FIGURA 030 – COLETOR DE LIXO.....	74
FIGURA 031 – AS POMBAS	75
FIGURA 032 – VESTIDO DE NOIVA.....	76
FIGURA 033 – NEVE.....	77
FIGURA 034 – NOITE DE KAROL COM DOMINIQUE.....	77
FIGURA 035 – CAMPANHA.....	80
FIGURA 036 – JUIZ APOSENTADO.....	84
FIGURA 037 – JUIZ APOSENTADO ESCURO.....	85
FIGURA 038 – JUIZ APOSENTADO CLARO.....	86
FIGURA 039 – JOVEM JUIZ.....	88

FIGURA 040 – AUGUSTE.....	89
FIGURA 041 – PAINEL PUBLICITÁRIO.....	89
FIGURA 042 – QUADRO DE PEIRCE.....	91
FIGURA 043 – TEATRO.....	93
FIGURA 044 – IDOSA BLEU.....	95
FIGURA 045 – IDOSO ROUGE.....	95
FIGURA 046 – TEMPESTADE.....	97
FIGURA 047 – NOTICIÁRIO.....	47
FIGURA 048 – VALENTINE E AUGUSTE.....	100

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO.....	12
1.1 KIEŚLOWSKI.....	19
1.2 REVOLUÇÃO FRANCESA.....	23
CAPÍTULO 2 - BLEU	26
2.1 INTRODUÇÃO.....	23
2.2 AS CORES DE <i>BLEU</i>	29
2.3 UM SIGNO ICÔNICO.....	32
2.4 SIMBOLISMO DA PISCINA.....	33
2.5 BLEU E SUAS CONEXÕES	36
CAPÍTULO 3 - BLANC	45
3.1 INTRODUÇÃO.....	45
3.2 ANÁLISE SEMIÓTICA.....	46
3.3 INDICIALIDADE NO CAMINHAR	48
3.4 ICONICIDADE DA LEMBRANÇA.....	52
3.5 SIMBOLISMO DA DESIGUALDADE.....	55
3.6 SIGNOS DO TRIBUNAL.....	58
3.7 SÍMBOLOS DA MÚSICA.....	59
3.8 SIGNOS DO MORTO.....	60

3.9 ICONICIDADE DA EUFORIA.....	63
3.10 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE, TRANSTEXTUALIDADE E POLIFOLIA.....	66
CAPÍTULO 4 - ROUGE	78
4.1 INTRODUÇÃO.....	78
4.2 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CORES	78
4.3 CAMPANHA PUBLICITÁRIA.....	80
4.4 AS CORES DO JUIZ APOSENTADO.....	86
4.5 AS CORES DO JUIZ JOVEM.....	87
4.6 INTERTEXTUALIDADE.....	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

“As coisas muito raramente são ditas explicitamente em meus filmes.”

(Krzysztof Kieślowski)

O objetivo desta pesquisa é analisar os filmes que compõem a Trilogia das Cores (*Trois Couleurs*): A Liberdade é Azul (*Trois Couleurs: Bleu em 1993*); A Igualdade é Branca (*Trois Couleurs: Blanc em 1993*); e A Fraternidade é Vermelha (*Trois Couleurs: Rouge em 1994*)¹ do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996). Os filmes foram realizados entre 1993 e 1994 e enfatizar o resultado imagético alcançado relacionando o cinema e a comunicação por meio dos signos e da linguagem visual.

A Trilogia tem como tema as cores e os lemas nacionais da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, ideais estes advindos do século XVIII para pensá-los, dentro de uma Europa Unificada. O diretor procura utilizar efeitos visuais, objetos cenográficos, cenários, cores e os personagens para provocar uma reflexão sobre os valores, liberdade, igualdade e fraternidade, de uma forma contemporânea. Foram evidenciando recursos fílmicos, como os espaços que se constroem e suas repercussões, a ação de tempo que se organiza, as repetições dos gestos, das posturas, das partículas musicais, como essas características se compõem, se combinam, se conectam e criam um ritmo fílmico.

Kieślowski propõe uma experimentação, fazendo uso de signos e referências latentes, onde as trajetórias individuais dos personagens são construídas e seus percursos delineados por meio das suas particularidades e do resultado imagético alcançado. A construção das linguagens do cinema e da linguagem visual tem os mesmos princípios já propostos pela pintura e mais tarde pela fotografia, por serem a representação de algum tema aplicada em um espaço plástico, que é a superfície da imagem, seja usando a representação

¹ As referências aos filmes serão feitas, no decorrer da dissertação, pelos nomes *BLEU*, *BLANC* e *ROUGE*, de maneira a fluência da leitura e guardar uma relação com os títulos no original.

manual, no caso da pintura, ou a representação tecnológica, no caso da fotografia. Nas duas linguagens, que aparentemente parecem distintas, o espectador está diante de uma superfície plana, onde existe a composição estética e a relação geométrica de seus componentes, luminosidade, contraste, elementos gráficos entre outros. Donis A. Dondis, em seu livro, *Sintaxe da Linguagem Visual*, menciona que:

Os elementos visuais, revelados por meio da luz, são secundários em relação à presença ou ausência da luz, que revela e oferece a possibilidade de reconhecer e identificar no meio ambiente, as linhas, cores, formas, texturas, escala, direção, dimensão e movimento. (DONDIS, 2000, p. 20)

Comunicação é uma palavra derivada do latim que significa, entre outras coisas, tornar algo comum, e é por meio da comunicação que os seres humanos partilham esse algo comum. O processo de transmitir, receber e interpretar ocorre por meio de um sistema de códigos definidos. Gestos, sons ou elementos visuais são códigos que possuem significados, portanto a comunicação ocorre por meio de uma linguagem que pode ser verbal ou não verbal. A comunicação visual por meio do design, utilizando a estética que tem por função estudar ideais que guiam os sentimentos para o qual a sensibilidade do belo se dirige, deve transmitir formalmente a informação ao público, que dependendo de sua percepção irá compreender a informação dada pela imagem. Para Dondis:

A chave da percepção encontra-se no fato de que todo o processo criativo parece inverter-se para o receptor das mensagens visuais. Inicialmente, ele vê os fatos visuais, sejam eles informações extraídas do meio ambiente, que podem ser reconhecidas, ou símbolos passíveis de definição. No segundo nível de percepção, o sujeito vê o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas. É um processo inconsciente, mas é através dele que se dá a experiência cumulativa de imbuí informativo. Se as intenções compositivas originais do criador da mensagem visual forem bem-sucedidas, ou seja, se para elas foi encontrada uma boa solução, o resultado será coerente e claro, um todo que funciona. (DONDIS, 1997, p.66)

Para esta análise, serão utilizados princípios da linguagem visual, da semiótica peirceana e do conceito de intertextualidade, este, resultante do dialogismo e da polifonia. A metodologia selecionada para esta análise é a

dialética, que consiste em isolar imagens e analisar o significado dos elementos visuais de determinados momentos da obra em que ganharam destaque com elementos de outras obras e suas interações. Segundo Maria Helena Michel, em seu livro *Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Gerais*: “O método dialético é um método utilizado nas pesquisas sociais e possui como características principais o uso da discussão, da argumentação dialogada e da provocação.” (MICHEL, 2015, p.40)

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva, ao analisar a obra de Mikhail Bakhtin (1814-1876), que havia cunhado os conceitos de dialogismo/monologismo e polifonia, em suas análises sobre dois autores russos, Dostoiévski (1821-1881) e Tolstói (1828-1910). A obra do primeiro foi considerada dialógica, considerando que o autor criava personagens autônomos, que tinham suas vozes independentes das de seu autor, ao contrário da obra do segundo, onde os personagens eram comandados pelo autor, criando um monologismo de vozes dependentes de seu criador. De acordo com Denize Araújo:

[...] a proposta de Bakhtin foi dar às vozes as mesmas oportunidades de serem ouvidas e de interagirem, enquanto que a de Kristeva é mais específica [...]. Enquanto Bakhtin analisa a multiplicidade de vozes com o propósito de eliminar hierarquias, a preocupação de Kristeva é assegurar que o novo texto contenha vozes previamente habitadas. (ARAÚJO, 2007, p.37)

Kristeva (1974), idealizou características do discurso com interações entre diferentes textos, como filmes que remetem a outros filmes, quadros que remetem a livros e textos que conversam com outros textos, criando intertextos polifônicos e por vezes cenários diferenciados das obras originais.

A semiótica peirceana é uma arquitetura do pensamento para compreensão do mundo, que tem por objetivo de investigação da ação sígnica. Essa ciência foi desenvolvida pelo cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). São três os ramos da semiótica: a gramática especulativa, a lógica crítica e a retórica especulativa. A gramática especulativa, que é o estudo de todos os tipos de signos e as formas de pensamento que eles possibilitam, é o conceito utilizado para a análise proposta

neste artigo. Segundo Santaella, a semiótica de Peirce se estabelece por meio de uma cooperação triádica entre o signo ou representâmen, seu objeto (dinâmico) e seu interpretante, sendo o signo a unidade da representação do objeto.

Dizer “linguagem” e “representação visual” significa remeter às formas visuais que são produzidas pelo ser humano e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem. Trata-se de signos que se propõem representar algo do mundo visível ou, em caso limite, apresentarem-se a si mesmos como signos. Assim, as modalidades do visual se referem às formas de representação visuais, a grande maioria delas de natureza imagética. (SANTAELLA, 2015, p. 1)

Apesar da grande massa de informações visuais presente no cotidiano, muitas vezes de modo desordenado e caótico, o sucesso da comunicação depende da exatidão, da objetividade dos sinais, da ausência de ruídos ou supressão deles e, principalmente, do foco no espectador. O simples fato de exibir uma imagem, entretanto, não significa que haja uma boa comunicação na mensagem. Para controlar o poder da imagem, tanto na fotografia quanto no cinema, se faz necessário prever os efeitos de sentido estético e significação geral nas composições visuais.

Se considerarmos um filme como a somatória de elementos narrativos, sonoros e visuais, com roteiro que descreve a ideia em sua complexidade e sua totalidade poética, as imagens do filme, ao serem projetadas na tela, completam um processo que antes era puramente mental. A imagem cinematográfica é composta pelo design fílmico por meio de sua temporalidade, ou seja, todo quadro deve ser composto a todo instante e de forma completa, e a cenografia considera constantemente o movimento de câmera, a evolução de tempo e espaço. Outra característica é a mudança de planos que, de acordo com as necessidades plásticas, se reorganizam conforme novos enquadramentos. “O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, pode ser usado para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística” (DONDIS, 1997, p. 4).

Os elementos que constituem as formas fundamentais da estética,

pontos, linhas e planos, funcionam como uma gramática visual, formando, como na linguagem verbal, um alfabeto visual. Este alfabeto visual pode compor e expressar mensagens em diversos níveis, desde funcionais e cotidianas até expressões artísticas que transmitem pensamentos estéticos complexos. O alfabeto visual, somado ao alfabeto verbal, quando devidamente organizados, têm o poder de expressar mais do que com os mesmos elementos isolados, funcionando assim como uma forma de expressão conhecida como linguagem visual.

A linguagem visual pode ter significados diferenciados em culturas e em circunstâncias diferentes. Tanto a objetividade quanto a subjetividade são importantes para as artes de modo geral e uma se sobreporá à outra dependendo das circunstâncias. Cada indivíduo, dependendo de suas vivências, terá um repertório de imagens mentais, conscientes ou inconscientes, associadas às suas experiências de vida, que vêm acompanhadas de emoções. Se as referências forem mais comuns e rotineiras, será possível saber que as imagens, formas e cores serão adequadas a um público mais abrangente; ao contrário, se as referências forem herméticas, mais restrito será o público.

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional. (DONDIS, 1997, p. 08)

Muitas vezes a interpretação das imagens varia de um espectador a outro, pois seus repertórios, suas vivências e hábitos culturais podem determinar suas interpretações. Dependendo de onde e como a imagem está inserida, ela atuará de forma diferente conforme o contexto, alterando seu significado. A subjetividade da compreensão pode incentivar leituras diversas sobre um mesmo tema.

Kieślowski tem a capacidade de contar, por meio de histórias simples, questões difíceis, fundamentais e universais sobre sentimentos humanos complexos. Em toda sua obra é possível sentir um questionamento sobre: como o homem deve viver? Em entrevista, Kieślowski disse: “Todos querem mudar o

mundo sempre que se esforçam para fazer algo. Acho que nunca acreditei que o mundo pudesse ser mudado no sentido literal da frase.”²

Inicialmente em seus documentários, Kieślowski procurava mostrar a realidade por meio de um olhar presente na vida cotidiana sob uma esfera de sentimentos, intuições, sonhos e superstições que constituem a vida interior de cada ser humano. Os movimentos lentos da câmera conduzem o observador de um objeto a outro, em tomadas detalhadas e minuciosas, calculadas para chamar a atenção do significado simbólico dos elementos cênicos.

A experiência com documentários moldou a sua identidade artística, onde a presença de atores não profissionais, lugares reais e protagonistas representando a si próprios, foram características do seu estilo documental que passaram a influenciar, mais tarde, seus filmes.

A partir do momento que começou a dirigir longas-metragens, o estilo documentário, até então característica de seu trabalho, é somado a um estilo onde há uma quantidade mínima de diálogos, uma densidade aumentada de imagens e de cores. A crítica Maria Kornatowska observa: “Com *A Dupla Vida de Verônica*, Kieślowski começou a prestar muita atenção à estética visual, selecionando cuidadosamente os matizes dominantes de suas imagens, filmando suas heroínas de forma diferente, destacando e aumentando sua beleza por meio da fotografia que era semelhante à característica de propaganda.”³

Essas medidas acabaram sendo a fonte do novo estilo de seus filmes e como foi dito, foram tiradas de sua experiência como cineasta documentarista. Os detalhes, que aparecem com tanta frequência nos seus filmes, desempenham um papel importante na transmissão de informações fílmicas, construindo uma linguagem visual.

Os evidentes méritos estéticos e narrativos de Kieślowski, a articulação

² KIESLOWISKI, Krzysztof. A lição do cinema de Kieślowski . In: A LIBERDADE É AZUL. Direção: Krzysztof de Kieślowski . Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versatil, 2006^a. 1 DVD. Trois Couleurs: Bleu.

³ KORNATOWSKA, M. (1997) Podwójne życie Kieślowskiego (La doble vida de Krzysztof Kieślowski), Cracovia: Universitas

entre os filmes ficcionais, do mais antigo ao mais recente, os imensos close-ups, o trabalho difuso com as cores e o domínio soberano sobre a arte de contar histórias, são características da linguagem visual própria, apresentada no estilo do cineasta.

Dois momentos marcantes da história política e social aconteceram nos anos 90: o Bicentenário da Revolução Francesa e a criação da União Européia. Para celebrar esses acontecimentos, França, Polônia e Suíça, se uniram para coproduzir um grande projeto cinematográfico. O filme, *A Trilogia das Cores (Trois Couleurs)* é uma série, *Bleu, Blanc e Rouge* que tem como tema as cores, azul, branco e vermelho e os lemas nacionais da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, onde Kieślowski provoca reflexões sobre estes valores de uma forma contemporânea.

Em *Bleu* (1993), o primeiro filme da *Trilogia*, é narrada a história Julie (Juliette Binoche), na França, início dos anos 90, às vésperas da Unificação Européia, que perde a filha e o marido, um famoso compositor, em um trágico acidente de carro. Traumatizada, ela procura se liberar de tudo que lhe lembre o passado e, aos poucos, tenta reencontrar a vontade de viver.

Em *Blanc* (1994), o polonês Karol (Zbigniew Zamachowski) casa-se com a francesa Dominique (Julie Delpy) e muda-se para Paris. O casamento não dá certo e ela pede o divórcio. Karol, que passa a viver como um mendigo na capital francesa, volta à Varsóvia, onde consegue enriquecer. Embora ainda apaixonado, arquiteta uma vingança contra a ex-esposa.

Em *Rouge* (1994), Valentine (Irène Jacob) é uma modelo que vive em Genebra. Certo dia atropela uma cachorra e preocupada, sai em busca do dono. Dessa forma conhece o juiz aposentado (Jean-Louis Trintignant), que irá mudar sua vida. É uma história de redenção e compaixão.

As questões abordadas por Kieślowski na *Trilogia* são inquietações do ser humano, seja pela multiplicidade dos temas desenvolvidos em suas narrativas, ou pelo olhar cuidadoso em filmar a partir deste foco. O cineasta apresenta as palavras liberdade, igualdade e fraternidade, partindo de um sentido amplo, quando trata da conjuntura histórica, e focando em um sentido intimista, quando trata das relações pessoais.

1.1 KIEŚLOWSKI

Krzysztof Kieślowski, cineasta polonês, escolhido para criar e dirigir este projeto, uma homenagem às três cores da bandeira francesa, nasceu em 1941, em Varsóvia, na Polônia, um país dominado pela extinta União Soviética, sob o regime comunista.

Durante sua infância e a adolescência mudou-se várias vezes de cidade para acompanhar os diversos tratamentos do pai, que era tuberculoso. Inicialmente, fez a escola preparatória para bombeiros, mas acabou desistindo. Depois, foi para uma escola de artes, onde estudou para ser ator com a ideia de se tornar diretor de teatro. Tentou três vezes ser admitido na Escola de Cinema de Łódź até que finalmente conseguiu. Formou-se em 1968 na Escola de Cinema de Łódź, onde passaram também, cineastas poloneses de renome, como Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski, Roman Polanski e Krzysztof Zanussi.

No ano da sua formatura, fez o documentário *Da cidade de Łódź (Z Miasta Łodzi*, de 1968), um trabalho de graduação sobre a cidade, e também seu primeiro filme profissional. Com o documentário *Eu era um soldado (Byłem Żołnierzem*, de 1970), o diretor traz a questão da Segunda Guerra Mundial, por meio de conversas e entrevistas com homens que foram soldados e perderam a visão.

Para Kieślowski, tudo que pudesse ser descrito por meio de uma lente documentária era de seu interesse e transmitia sua vontade de descrever o mundo. “Tentávamos descrever o mundo, e era fascinante descrever algo que ainda não tinha sido escrito. Uma sensação de trazer alguma coisa para a vida.” (KIESLOWSKI in DANUSIA STOK, 1993, p. 51)

A narrativa dos documentários, como foi dito anteriormente, passou a influenciar os primeiros filmes de ficção do diretor. O primeiro filme não documental foi *Personel (Personel*, de 1975), feito para a televisão polonesa e vencedor do prêmio do Mannheim Film Festival. Esse longa-metragem, juntamente com o seguinte, *A Cicatriz (Blizna*, 1976), traz características de seu trabalho documentarista, como o neorealismo, o trabalho com atores não

profissionais e a tentativa de retratar a vida cotidiana em meio a um sistema opressivo.

A partir de 1976, Kieślowski começou a produzir mais consistentemente longas-metragens de ficção.

A filmografia de Kieślowski, que teve início na Polônia em fins da década de 1960 contempla a produção de curtas e longas metragens. Marcada pela realização de documentários, a fase inicial aborda temas como o cotidiano das cidades polonesas, burocracia governamental, funerais, soldados que ficaram cegos na Segunda Guerra Mundial, condições de trabalho, greves doenças, gravidez indesejada e corrupção. Ao tratar de eventos cotidianos o diretor privilegia questões que ultrapassam fronteiras culturais, estando essa marca também presente em sua produção de longas de ficção (ALVES; NEVES, 2014, p. 139).

Seu primeiro filme a obter reconhecimento de crítica foi *Amador (Amator*, de 1979), trata da história de um operário que registra, com uma câmera, o nascimento da filha e se vê mobilizado a filmar tudo que se passa em torno dele. O filme ganhou o grande prêmio do Festival Internacional de Moscou e o lançou discretamente na cena cinematográfica internacional.

Em seu filme seguinte, *Sorte Cega (Przypadek*, de 1981), começa a filmar o tema que estará presente em sua obra ficcional, a ética diante das escolhas que se colocam para o indivíduo. As características estilísticas do diretor aparecem de forma mais clara a partir deste filme, que apresenta um cuidado estético com sequências lentas, onde as palavras são substituídas por uma poesia imagética. A composição de cada cena é cuidadosamente elaborada com a forte presença da música e uma ênfase na observação dos detalhes. Seu filme *Sem Fim (Bez Konca*, de 1984) discute a situação política e ética da Polônia. Durante o período de estado de sítio, Kieślowski conhece seus dois grandes colaboradores e amigos, o compositor Zbigniew Preisner e o roteirista Krzysztof Piesiewicz.

Enquanto pesquisava os julgamentos políticos no tribunal em Varsóvia, o diretor conheceu o co-roteirista Piesiewicz, que era advogado de defesa. Os dois passaram a escrever os roteiros de todos os filmes juntos, desde *Sem fim* até a *Trilogia das Cores*. Assim também ocorreu com o compositor Preisner, que escreveu todas as trilhas sonoras da filmografia do diretor a partir de então.

As peças musicais de Preisner são citadas em diversos filmes como sendo composições de um fictício compositor holandês chamado Van den Budenmayer, que aparece, na série *Decálogo* (*Dekalog*, de 1988), no filme *A Dupla Vida de Veronique* (*La Double Vie de Véronique*, de 1991) e no primeiro e no terceiro filme da *Trilogia das Cores* (*Trois Couleurs*, de 1992-1994).

Para a televisão polonesa, realizou uma série de dez curtas-metragens baseados nos Dez Mandamentos, *O Decálogo* (*Dekalog*, de 1988), com dez episódios com aproximadamente 60 minutos de duração cada, com dez diferentes diretores de fotografia, escolha que Kieślowski utilizou também na *Trilogia das Cores*.

Dois episódios da série foram produzidos em longa-metragem, *Não Amarás* (*Krótki Film o Milosci*, de 1988) e *Não Matarás* (*Krótki Film o Zabijaniu*, de 1988), uma contundente declaração contra a pena de morte, 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 e detalhadas.

Com estrutura dramática e construção dilacerante e, ao mesmo tempo, delicada, a série retrata dilemas éticos, por meio de personagens que tentam viver no mundo contemporâneo de acordo com ideais morais preestabelecidos. A série, que tinha como tema principal, questões e conflitos morais, fez com que Kieślowski modificasse a forma de como conduzir seus filmes, passando a usar uma quantidade mínima de diálogos, concentrando-se no poder da imagem e das cores.

Essa maneira de dirigir tornou-se sua marca registrada como diretor cinematográfico. A cinematografia ficcional de Kieślowski, conhecida como fase polonesa, se encerra com *O Decálogo* (*Dekalog*, de 1988), obra que consolida Kieślowski como diretor de prestígio internacional.

Com a queda do comunismo no leste europeu e a transição da Polônia para uma sociedade capitalista, o diretor começou a fazer coproduções internacionais com países do ocidente, especialmente com a França, iniciando a fase francesa do seu cinema, inclusive mudando-se para a França.

Esse período de produções possui os filmes mais conhecidos e reconhecidos de Kieślowski no ocidente, *A Dupla Vida de Veronique* (1991) e a

Trilogia das Cores Bleu de 1993, *Blanc*, de 1994 e *Rouge* de 1994.

Grande parte de *A Dupla Vida de Veronique* ocorre na França, acompanhando as vidas paralelas de duas jovens, uma polonesa chamada Weronika e uma francesa, chamada Véronique, ambas interpretadas pela atriz Irène Jacob. O filme, um brilhante poema com tons e arranjos cuidadosos, é o mais abstrato e poético filme da carreira do diretor, que busca espelhar a integração da Europa, distorcendo-a, semeando dúvidas quanto a real igualdade e a integração entre o Oeste e o Leste Europeu. Os significados, entretanto, dependem também das convicções do espectador do que qualquer conteúdo explícito por parte de Kieślowski.

Kieślowski tornou-se membro honorário do British Film Institute, em 1990, por suas contribuições notáveis para a cultura da imagem em movimento e, em 1993, recebeu a Ordem de Literatura e Arte do Ministro da Cultura da França. Em 1994, Kieślowski recebeu o prêmio dinamarquês CJ Soning por sua contribuição para o desenvolvimento da arte cinematográfica e da cultura europeia e, no mesmo ano, foi indicado ao Oscar por sua direção de *Trois Couleurs: Rouge*. Em 1995, ele se tornou membro da Academia Americana de Artes e Ciências Cinematográficas.

Depois de seus últimos filmes, que formam *A Trilogia das Cores*, que é o foco desta análise, o diretor anunciou a sua aposentadoria, devido ao fato de estar cansado de fazer cinema. Porém, pouco depois, começou a escrever o roteiro de uma outra trilogia, *Paraíso, Purgatório e Inferno*, baseada no livro de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. No entanto, não concluiu esse trabalho em função de sua morte em 1996, aos 54 anos. Em 2002, o diretor, produtor, roteirista e compositor alemão, Tom Tywker, filmou o roteiro de *Paraíso*, idealizado pelo diretor polonês.

Na tentativa de apresentar, nessa pesquisa, o contexto e a complexidade das questões que envolvem a União Européia, sendo a Europa, um continente fragmentado em diversas culturas, buscou-se conhecer o impacto dos principais eventos que se sucederam desde a Primeira Guerra Mundial até a Unificação. Fez-se, portanto, necessário um levantamento de informações para a apresentação das mesmas, visando melhor compreender os sentimentos e

emoções, ou seja, a subjetividade dentro da narrativa, estruturada com os temas clássicos do Iluminismo: liberdade, igualdade e fraternidade em cada episódio e que relevância de cada um pode ser detectada em cada filme.

1.2 REVOLUÇÃO FRANCESA

A Revolução Francesa, ocorrida em 1789, teve como base a desigualdade social, a má gestão econômica e política e o fracasso agrícola devido a fatores ambientais, que levaram a uma dívida nacional incontável e também, ao Iluminismo, com suas novas ideias políticas emergentes.

Este período de intensa agitação política e social na França, teve impacto duradouro não só na história do país, como de todo continente europeu. Devido à incompetência do rei Luís XVI e ao desinteresse da aristocracia, em decadência, no país, o povo francês estava cada vez mais atraído pelos ideais iluministas.

Grupos políticos radicais lideraram as ruas, fazendo com que antigos ideais da tradição e da monarquia, aristocracia e da Igreja Católica fossem derrubados e novos princípios de *Liberté, Egalité e Fraternité*, em português, Liberdade, Igualdade, Fraternidade, instaurados.

A Tomada da Bastilha foi o símbolo da revolução e ícone da República Francesa juntamente com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, documento histórico que simboliza a universalização de direitos sociais, políticos, culturais e econômicos. Os anos seguintes foram marcados por lutas, e em setembro de 1792, foi proclamada a Primeira República Francesa, sendo o rei Luís XVI executado no ano seguinte.

O Bicentenário da Revolução Francesa e da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão foi planejado para ser uma comemoração marcante, com grandes preparativos, exaltando a Revolução, que resultou na França moderna e marcou o mundo contemporâneo.

Seu lema, *Liberté, Egalité, Fraternité*, mencionado inicialmente em 1549, pelo humanista Étienne de La Boétie, no seu discurso intitulado: *Discours de la servitude volontaire* (Discurso sobre a servidão voluntária), tornou-se o slogan

da democracia constitucional. Étienne de La Boétie afirma no Discurso (1549, p.7):“ Liberdade e a igualdade de todos os homens na dimensão política.” Evidenciando, pela primeira vez na história, a força da opinião pública. A ideia de sociedade igualitária, que compunha as palavras de ordem dos revolucionários: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, foi adotada durante o Iluminismo, para idealizar uma realidade em que não houvesse distinção jurídica entre nobreza, burguesia, clero e o povo.

Liberdade, do latim *libertas*, é a condição daquele que é livre, no âmbito filosófico, a liberdade é relacionada ao livre arbítrio, o que significa que, o ser humano é dotado de capacidade de escolha. Segundo José Afonso da Silva em *A liberdade do Mundo Contemporâneo*: “Se ele possui ou não dessa liberdade é uma questão da realidade política e social” (SILVA, 2016, p.102)

Igualdade, do latim *aequalitas*, descreve a ausência de diferenças de direitos e deveres entre os membros de uma sociedade. Juridicamente, a igualdade é uma norma que impõe tratar todos da mesma maneira.

Fraternidade, do latim *fraternitas*, estabelece que o homem, ao escolher conscientemente pela vida em sociedade, tornou-se semelhante em uma relação de igualdade, onde não há hierarquia que o diferencie dos outros, sendo como irmãos, configurando a cidadania entre os homens, onde, por princípio, todos são iguais.

Há uma dependência entre as três ordens, a fraternidade, a liberdade e a igualdade, pois para que cada uma efetivamente se manifeste é preciso que as demais existam. Na Declaração Universal dos Direitos do Homem, todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e de consciência e devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade. Segundo Andrea França, em seu livro, *Cinema Azul, Branco e Vermelho*:

Com a trilogia *Bleu, Blanc e Rouge*, Kieślowski põe em relevo os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, advindos do séc. XVIII para pensá-lo hoje, dentro de uma Europa “sem fronteiras”. (FRANÇA, 1996, p.16)

No final da década de 1980 e começo da de 1990, foi comemorado a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, respectivamente. Naquele contexto histórico, com o fim da separação física das duas Alemanhas, o fim da

Guerra Fria e a comemoração do Bicentenário da Revolução Francesa, para muitos, parecia que a Unificação de um continente, que estivera por dois séculos separado, soava como ideal. Sob a ótica de Kieślowski, entretanto, que viveu sob o regime comunista, essa ideia parecia promessas utópicas.

A idéia inicial da criação da Trilogia aconteceu, segundo Miguel Forlin (2017): “Em meados da década de 1980, quando o cineasta se aproximou profissionalmente do célebre produtor Marin Karmitz e lhe propôs a produção de uma trilogia cinematográfica sobre os três motes iluministas anunciados pela Revolução Francesa.”⁴

A intenção do diretor era analisar a aplicabilidade que esses ideais de conduta tinham em situações concretas da contemporaneidade. Embevecido com a ideia e a oportunidade de trabalhar ao lado de Kieślowski, Karmitz aceitou a proposta, os filmes foram realizados e, ao serem lançados em 1993 e 1994, homenagearam o Bicentenário da Revolução, evento histórico que modificaria o Ocidente para sempre, comemorado em 1989, com a Unificação Européia.

Kieślowski, contudo, usou a *Trilogia* para alertar sobre o perigo que estaria por vir nos anos seguintes. Dessa maneira, Kieślowski se apropriou dos seus personagens para fazer com que, além de viverem os seus dramas individuais, eles também se transformassem em conceitos históricos. Ele nos coloca diante de uma Europa incerta sobre a solidificação da união geográfica, interrogando a igualdade do cidadão europeu, o problema do imigrante ilegal e o posicionamento dos países marginais nessa nova composição, demonstrando, por fim, a fragilidade desse projeto unificador. Os filmes que compõem a Trilogia das Cores: *Bleu* de 1993, *Blanc*, de 1994 e *Rouge* de 1994. Nos três filmes os personagens enfrentam situações moralmente complexas, as quais colocam em xeque questões éticas.

⁴ Jornal Estadão, Caderno Estado da Arte, Artigo: A Europa sob a ótica de Krzysztof Kieślowski. por Miguel Forlim. <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-europa-sob-a-otica-de-krzysztof-kieslowski/>

CAPÍTULO 2 - BLEU

“A intertextualidade cria um “mosaico” de intertextos que não se refere tanto à coexistência interna de vozes, mas à inclusão de textos externos e anteriores que interagem e se mesclam ao novo texto.”

(Denize Araujo)

O objetivo do presente capítulo é refletir sobre e analisar a comunicação por meio dos elementos visuais e seus significados no filme *Trois Couleurs: Bleu*, do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieślowski, e o resultado imagético alcançado relacionando o cinema e a linguagem visual. Este é o primeiro filme da *Trilogia Trois Couleurs*.

2.1 INTRODUÇÃO

A análise demonstra que os dois pontos de vista utilizados, o da intertextualidade e o da semiótica peirceana, conduzem a resultados diversos. O azul, que na bandeira francesa, e também na trilogia dos filmes é o símbolo, um signo já legitimado, que passou pelo percurso metodológico, nasceu ícone, manifesta-se indicialmente e é reconhecido simbolicamente como liberdade. Segundo Santaella (1996, p.39): “Na relação do signo consigo mesmo, no seu modo de ser, aspecto ou aparência, o signo pode ser uma mera qualidade, uma existência ou uma lei.” Dependendo da propriedade do signo que está sendo considerada na sua relação com o objeto, o signo será um ícone, um índice ou um símbolo. O aspecto simbólico de um signo, tendo sua base no legi-signo, são quase sempre convenções culturais, costumes e valores coletivos, assim como padrões estéticos. Segundo Santaella:

O símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um geral. Assim são as palavras. Isto é: signos de lei e gerais. A palavra mulher, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é esta mulher, aquela mulher, ou a mulher do meu vizinho, mas toda e qualquer mulher. O objeto representado pelo símbolo é tão genético quanto o próprio símbolo. (SANTAELLA, 1983, p.41)

A bandeira da França é composta de três faixas verticais do mesmo tamanho e nas seguintes cores: azul, branco e vermelho. Existem diferentes interpretações atribuídas ao significado das cores da bandeira francesa. Uma das mais conhecidas está diretamente relacionada ao lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, invocado pela primeira vez durante a Revolução Francesa. Muitas vezes questionado, o lema acaba se impondo na terceira República, está inscrito na constituição de 1958 e hoje faz parte do patrimônio nacional.⁵

Segundo Santaella (2005, pg.36): “Quando exploramos o aspecto icônico de um signo, devemos estar atentos ao poder sugestivo e evocativo dos qualisignos, pois é deste poder que depende a possível referencialidade dos ícones.” Assim, o azul analisado pela semiótica peirceana se torna um ícone para a protagonista de *Bleu*, por estar presente em alguns momentos do filme como: na piscina, no lustre, no acidente e nos diversos tons da cor azul do filme.

Os intertextos polifônicos, ou seja, os conceitos de intertextualidade de Kristeva (1976) e de polifonia de Bakhtin (1979), se analisados pela perspectiva da semiótica peirceana, segundo Fernando Andacht: “Não são apenas nem principalmente índices, mas ícones simbólicos: exibem uma analogia, permitem compreender a alusão a outra obra, e trazem algo ou muito do seu significado para o filme que cita esses textos fílmicos alheios”.⁶

Kristeva complementou os conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin ao contemplar a possibilidade de novos textos de dialogarem com outros pré-existentes, criando assim uma intertextualidade que pudesse integrar antigos significados com novas conotações, enriquecendo cenários que pudessem ser lidos criativamente, lembrando as obras originais em novos contextos expandidos. A representatividade da cor nos filmes *Bleu*, *Blanc e Rouge* não resulta simplesmente na aceitação de uma convenção social, como é o caso simbólico, mas de uma identificação afetiva dentro dos filmes, que evidencia uma

⁵ Fonte: www.elysee.fr

⁶ Comentário do Professor Dr. Fernando Andacht, membro da Banca desta Dissertação.

representação icónica onde por analogia, a cor vermelha está representando o filme *Rouge* quando aparece dentro do filme *Bleu*. A piscina, presente em diversas cenas, para a protagonista, é um símbolo de purificação e do alívio da dor causada pelas mortes de seus entes queridos, porém pode ser considerada também um ícone de purificação, como por exemplo, nos rituais religiosos de batismo.

Segundo Santaella (1982): “A semiótica de Peirce se estabelece por meio de uma cooperação triádica entre o signo ou representamen, seu objeto (dinâmico) e seu interpretante, sendo o signo a unidade da representação do objeto”. Peirce explica que a mente opera por dois movimentos de associação de ideias, por contiguidade e por similaridade. Peirce (1998, p.245): “O primeiro é uma conexão devida a um poder externo, enquanto o segundo é uma conexão devida a um poder interno.” Ainda:

[...] pensamos muitas vezes que uma coisa nos é apresentada como uma imagem quando ela é realmente construída pelo entendimento a partir de pequenos dados. [...] Se, portanto, temos uma imagem à nossa frente quando vemos, ela é construída pela mente através da sugestão de sensações prévias. (PEIRCE, 1998, p. 51-52)

Complementando a idéia de Peirce, a proposta de Erwin Panofsky reporta-se aos termos iconografia e iconologia. Enquanto a iconografia trata sobre o tema ou assunto, a iconologia é o estudo do significado do objeto. O autor define iconografia como (Panofsky, 2007, p. 47): “O ramo da história da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de Arte em oposição a sua forma”. Em seguida, prossegue sobre a iconologia, “Uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da Arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar” (Panofsky, 2007, p. 54). Em ambas as definições, precisamos distinguir tema e forma. A forma de uma obra de Arte é o seu aspecto visível, que apresenta cor, linha, dimensão, entre outras qualidades expressivas. Por outro lado, o tema pode ser descrito em três níveis (Panofsky, 2007, p. 50-52): I. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional. “É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor...; pela identificação de suas relações mutuas como acontecimentos; e pela percepção

de algumas qualidades expressivas...” são os motivos artísticos. II. Tema secundário ou convencional “... é apreendido pela percepção de que uma figura masculina como uma faca representa São Bartolomeu, etc.” Ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma. III. Significado intrínseco ou conteúdo: “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”.⁷

2.2 AS CORES DE BLEU

Dentre os elementos que compõem a comunicação visual, a cor, por seu teor expressivo e emocional, é um dos mais significativos e simbólicos. Ao relacionar aspectos da cor, tem-se a intenção de mostrar que o simbolismo desses elementos associados estimula sentimentos e emoções no espectador, por meio da narrativa, do cenário e do figurino.

Segundo Luciano Guimarães (2004, pg.19): “Para que a cor seja um signo é necessário que, após ter a informação cromática, ela seja recebida pela nossa visão, conscientizada da sensação recebida e interpretada na sua materialidade.”

A cor tem seu significado de acordo com a cultura inserida e o contexto de quem a observa. Assim como a cor de um signo é também um elemento que compõem a gama de significados do signo que a tem. Portanto, a cor nunca será vista isoladamente, segundo estudos da percepção, mas sempre associada a objetos que já trazem suas referências sógnicas, muitas vezes constituídas também por referências culturais do espectador.

Perceber as coisas, entre elas as cores, depende de ter sensações, que é basicamente aquilo que é reconhecido por meio dos sentidos ao receber estímulos externos. A percepção, por outro lado, é o julgamento dado pelo observador com base nas informações das sensações, ou seja, um processo de combinação, análise e sintetização da sensação. A percepção depende, do

⁷<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4298/1/Isabel%20Victoria%20Galleguillos%20Jungk.pdf>

estímulo físico, ação da luz, do aparelho fisiológico e da interpretação, que é influenciada por aspectos psicológicos, culturais e sociais. Segundo Dondis:

Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. (DONDIS, 2000, p.69)

Uma mesma sensação, por exemplo, pode gerar percepções distintas em diferentes indivíduos. Isso porque cada um tem suas próprias experiências e a partir delas constrói sua própria percepção.

Conhecida como uma teoria dos signos, a semiótica peirceana, é uma teoria sógnica do conhecimento, pois se dedica ao estudo de todos os signos e dos processos de significação na natureza e na cultura. Para Santaella (2012, pg.75), a Semiótica pode ser entendida como a ciência de todas as linguagens possíveis, pois, diferentemente da Linguística, que se dedica ao estudo do sistema sógnico da linguagem verbal, a Semiótica considera qualquer fenômeno como um sistema sógnico de produção de sentido para entender como se processa a cognição. Sendo a teoria dos signos uma teoria do conhecimento, a percepção é a teoria que liga o mundo da linguagem, da consciência, do cérebro e da mente ao mundo externo. Segundo Santaella:

A percepção está para Peirce no mesmo paradigma da ação e da memória, sob a dominância da secundidade, em princípio a ação é mais ativa e a percepção mais passiva. Na ação, somos nós que agimos sobre as coisas; na percepção, somos "agidos" por elas. (SANTAELLA, 2012, p.77)

Ainda segundo Santaella:

Há três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente. [...]. A primeiridade, que aparece em tudo que estiver relacionado ao acaso. A secundidade está ligado às idéias de dependência e a terceridade diz respeito à generalização. (SANTAELLA, 2005, p.7)

Conforme o estado de espírito da protagonista o azul presente no filme mostra-se diferente. Na piscina, o azul a faz esquecer de sua dor, e no lustre, a faz lembrar de sua vida anterior à tragédia.

Segundo Israel Pedrosa, em seu livro, O universo da cor, Leonardo da Vinci demonstrou a interferência da cor do ar no processo de percepção do mundo visual. Para ele, “a superfície de todo corpo iluminado participa da cor da luz que o ilumina, também a cor do ar que se interpõe entre o olho e este corpo”. (PEDROSA, 2003, p. 77). Ou seja, a superfície do objeto sofre interferência da luz que o ilumina, como também sofre interferência do ar existente entre a superfície e o observador.

Pare efeito de aeração Pedrosa esclarece:

As coisas mais escuras que a área em que se destacam parecerão menos escuras a proporção que se distanciam; e as mais claras que a área que se destaca parecerá menos clara à medida que se distancia do olho. (PEDROSA, 2003, p.74)

Portanto as coisas mais escuras e mais claras que a área em que se projetam, à longa distância trocam de cor. A clara fica mais escura e a escura torna-se mais clara. Para a análise em questão, esta observação faz sentido, considerando os diversos tons de azul no filme *Bleu*, em situações que serão apresentadas mais adiante.

Segundo Pedrosa (2002, pg.73) , Leonardo define perspectiva aérea: “Há uma perspectiva que se denomina aérea (nome derivado da quantidade de ar que se interpõe entre o olho e o objeto visto) e que por degradação dos matizes no ar, torna sensível a distância dos objetos.” Garantindo a sensação de distância e realismo, especialmente para a cor azul. Esta perspectiva pode explicar as diversas presenças do azul no filme em análise.

A piscina, apresentada em distância e depois em profundidade, reflete o azul em escala ora menos intensa, ora mais acentuada. O lustre, contudo, está muito próximo à protagonista, assim, enquanto o azul da piscina é refrescante, o azul do lustre emociona e provoca a sensação de perda. Ambas as imagens são fortes e profundas.

2.3 UM SIGNO ICÔNICO

No momento em que Julie (Juliette Binoche), no hospital, assiste pela televisão ao funeral das duas pessoas que mais amava, perde qualquer interesse pelo mundo externo por meio de um isolamento total. Desfaz-se de todos os bens, das partituras, das anotações, dos brinquedos, até mesmo do sobrenome de seu marido. Resta apenas um lustre de cristais azuis (Fig.1)

Figura 1- Lustre



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu* (recorte da autora)

Ao pendurá-lo em seu novo e modesto apartamento, os raios de sol refletem em seus olhos, os fazem brilhar e ouve-se um trecho do concerto. Todo este contexto e a reação da protagonista reforçam a relação emocional entre a cor azul, a música e a lembrança.

Segundo o Fernando Andacht :

Na dimensão factual e indicial da significação, uma das três dimensões desenvolvidas com centrais no momento semiótico de Pearce; estas estão em estreita relação com as três valências que, conforme o lógico, constituem toda a experiência possível [...] porém, em função da natureza triádica da semiótica peirceana devemos levar em conta os outros dois modos de ação de todo signo: o aspecto qualitativo, que é próprio do signo icônico e que lhe permite funcionar como sendo semelhante a seu objeto, como é o caso das imagens, e a dimensão geral ou convencional, que caracteriza o signo simbólico, próprio da linguagem verbal. (ANDACHT,2015,p.80)

O lustre, portanto, por pertencer ao quarto da filha é um índice, por resgatar a lembrança é um ícone, e por apresentar o amor que ela tem pela filha é símbolo. A autora escolheu para analisar o lustre, o aspecto icônico.

O cenário em questão, com a presença de Julie e sua relação com o lustre nos traz a carga psicológica e emocional da imagem, ou seja, a lembrança de sua perda e sua conotação no lustre de cristais azuis. Ao se observar o aspecto estético da imagem, é possível perceber a cor azul em evidência. Em todos os momentos do filme, a cor azul é o elemento que mais se destaca, sendo icônico pela emoção que causa, involucrando toda a tristeza do momento da morte e, ao mesmo tempo, trazendo de volta a recordação da filha, que é acompanhada pela sonoridade trazida pelo concerto do marido. A cada momento, o azul é o signo que mais se aproxima do estado psicológico da protagonista. Segundo Santaella, em seu livro *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*

O ícone tem, dentro de si, um caráter significativo, independentemente da existência ou não de seu objeto, podendo este ser criado posteriormente no ato interpretativo, quando, então, o ícone funcionará como signo. (SANTAELLA, 1995, p. 171)

Para Julie, especialmente o azul do lustre é tudo que sobrou e assim significa muito para ela, tendo um valor icônico portador de uma carga emocional que exemplifica o que Santaella explica:

O ícone é um signo cuja virtude reside em qualidades que lhe são internas e cuja função, ou melhor, cujo funcionamento como signo será sempre a posteriori, dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades, aquela que o próprio ícone exibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone. (SANTAELLA, 1995, p. 172)

Há vários tons de azul que permeiam o filme. O azul nessa obra se faz presente no título, no cenário, no enquadramento, no plano e na iluminação explicitando, entre outras coisas, o luto da personagem.

2.4 SIMBOLISMO DA PISCINA

O símbolo, como já foi dito antes, é todo signo convencionalizado, conforma explica Lucia Santaella no Livro *Arte e Cultura: Equívocos do Elitismo*. Nesse contexto o signo extrai seu poder de representação porque é portador de uma

lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (SANTAELLA, 1982). Em *Bleu*, a piscina, em função da natureza triádica da semiótica peirceana, levamos em conta os aspectos qualitativos do signo icônico e os aspectos indiciais. A piscina, entretanto, simboliza um momento de purificação dos pensamentos e das angústias da protagonista, tendo, portanto a dimensão convencional que a caracteriza como símbolo.

Segundo Santaella e Nöth no livro *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*,

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio (...) E o segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. (SANTAELLA, NÖTH, 1997, p.15)

Figura 2- Piscina



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

No filme em questão, há os dois domínios, sendo que o primeiro reflete o segundo. As imagens do azul adquirem significado na mente de Julie, que reage às diversas tonalidades do azul, seja no azul do lustre ou no azul da piscina. Santaella explica que se, no primeiro domínio, imagens são signos que representam o mundo em que vivemos e que está ao nosso redor e é visto e entendido por nossos olhos, no segundo domínio as imagens são constituídas

por nossa imaginação e aparecem como visões, fantasias, esquemas, modelos e representações mentais. Ainda segundo Santaella e Nöth: “As imagens podem ser observadas tanto na qualidade de signos que representam aspectos do mundo visualizando em si mesmas, como em figuras puras e abstratas ou formas coloridas” (SANTAELLA, NÖTH, 1997, p.37).

Arlindo Machado, autor do livro *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*, apresenta seu ponto de vista sobre os signos peirceanos:

Essa teoria só faz sentido sob uma perspectiva lógica. Ela é do domínio da cognição humana e existe para dar ao pensamento, à reflexão sobre o mundo uma amplitude, uma elasticidade que não existia antes da lógica clássica, restrita apenas à consideração de natureza simbólica. A função principal da classificação peirceana dos signos é a expansão do pensamento, a abertura para a percepção de fenômenos que até então estavam fora do âmbito das preocupações da filosofia e da ciência (o azul em si, por exemplo). (Machado, 2019, p.30)

Os signos são classificados em três categorias de acordo com a relação lógica, signo-objeto-interpretante: quando o fenômeno em si está ligado a qualquer coisa, tem uma semelhança ou analogia com o objeto ao qual representa. Segundo Peirce,

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto... Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto... Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui. (PEIRCE, 2003, p. 52)

Contudo, em nossa análise do filme *Bleu*, o azul, que é um símbolo na teoria da cor e também na bandeira da França, simbolizando a liberdade, tem seu horizonte expandido. A presença constante da cor e o seu poder conseguem mais do que simbolizar algo e mais do que indicar algo. Podemos dizer que a ação da cor azul, através do lustre, consegue abalar emocionalmente a protagonista, assim como sua permanência na piscina provoca o sentimento de alívio. Na análise semiótica e triádica, o azul, portanto, não é apenas um signo icônico, nem a piscina é apenas um símbolo, no funcionamento complexo das três dimensões da semiose: o azul é também indicial e simbólico, assim como a

piscina é um índice e um ícone. Entretanto, nesta análise, considera a cor azul como ícone e a piscina como símbolo, passaremos a apresentar os intertextos polifônicos como índices, na semiótica peirceana.

2.5 BLEU E SUAS CONEXÕES

As relações entre os três filmes que compõem a *Trilogia das Cores* não acontecem em um sentido linear, do primeiro para o segundo filme e desse para o terceiro; elas circulam, inclusive trazendo um novo significado para os filmes. Segundo Kieślowski, em sua entrevista para a *Sight and Sound*, em 4 de junho de 1994, “os filmes se prolongam uns nos outros: —você precisa ver o terceiro filme, *Rouge*, para saber que *Blanc* teve um final feliz.” (RAYNS, 1994). Ilustrando as palavras de Kieślowski, o sentido de um filme não se encerra nele próprio. O *Bleu* e o *Blanc* têm, cada um, o seu próprio término, mas ganham um segundo final, no naufrágio, ocorrido ao final de *Rouge*.

É importante destacar que os três filmes, apesar de fazerem parte de uma trilogia, tendo o mesmo diretor e também o responsável pelo roteiro, têm, cada um, sua própria natureza, sendo por isso, dirigidos por três diretores de fotografia diferentes, adequados a cada história, mas preservando uma mesma identidade.

De acordo com Andrea França, no livro *Cinema em Bleu, Blanc e Rouge*:

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

Apesar da preocupação em dotar cada um dos filmes com uma identidade própria, há algumas características comuns entre eles, como por exemplo, as cenas iniciais com uma mesma estética, mostrando o aspecto tecnológico visto de um ângulo abaixo do nível do olhar. *Bleu*, inicia com a cena do detalhe de um tambor de óleo de carro vazando, enquanto este trafega por uma estrada. Em *Blanc*, são mostradas esteiras de um aeroporto e em *Rouge*, cabos de comunicação subterrâneos.

Segundo Kieślowski, (RAYNS, 1994), no instante em que o espectador vê esses elementos, ele ainda não tem como saber para que servem, mas depois irá compreender esses signos indiciais, pois eles se mostram importantes para cada filme: haverá o acidente no caso do *Bleu*; no *Blanc* quando, em uma viagem para Polônia, o protagonista, um imigrante, viajará dentro de uma mala; e em *Rouge* um personagem, o juiz, faz escutas telefônicas de seus vizinhos. Na mesma entrevista, o cineasta explicou que considera as três palavras: liberdade, igualdade e fraternidade, através de uma perspectiva íntima e pessoal e não como conceito político no cenário ocidental. Segundo Kieślowski, no plano pessoal a questão é completamente diferente, sendo esta diferença a razão sobre a qual seus filmes foram construídos.

Considerando a preocupação do cineasta, as conotações políticas dos filmes não são parte do recorte deste texto, que reflete e analisa a comunicação por meio dos elementos visuais e seus significados nas imagens dos filmes.

Kieślowski, com seu cinema pleno de cor e significados, nos aproxima ainda mais das expressões artísticas, seja pela explosão visual na utilização das cores saturadas, ou no respiro das cores neutras, que tornam o filme significativo em termos de cores.

As cores, nos filmes da *Trilogia*, assim como outros elementos relevantes, foram analisados como intertextos polifônicos, no sentido das diversas vozes interagentes que se comunicam nos três cenários. Denize Araujo menciona que as vozes de Bakhtin se situam no contexto de um mesmo texto, assim os conceitos de dialogismo e polifonia não têm a dimensão intertextual e nem a especificidade do uso do termo intertextualidade que Kristeva sugere (ARAUJO, 2007, p. 35). Por esta razão, estamos acoplando a polifonia aos intertextos, para que possam exemplificar signos indiciais. Selecionamos os mais relevantes, nesta fase da dissertação.

A cena inicial do *Bleu*, em um tom azulado, assim como em muitas do filme, mostra, em um enquadramento fechado, a parte inferior de um carro, tendo em primeiro plano o tambor do óleo do freio, enquanto o asfalto da estrada passa em alta velocidade, em segundo plano. A tomada inicial é um prenúncio do que

está para acontecer. Logo em seguida o carro para e, em uma repetição do enquadramento, aparece o tambor de óleo pingando (Fig.3).

O acidente ocorre logo em seguida, em uma curva, quando o carro bate frontalmente em uma árvore (Fig.4). Neste momento um cachorro cruza correndo a estrada. Este cachorro é um dos signos indiciais com relação a outro filme da trilogia. O mesmo cachorro, ao ser atropelado, em *Rouge*, provoca o encontro entre os dois personagens principais. Em *Bleu*, a presença do cachorro é um índice, antecipa um personagem do próximo filme, entretanto em *Rouge*, o mesmo cachorro será um símbolo da Unificação Européia.

Figura 3 - Carro



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Figura 4 - Acidente



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Nos três filmes há uma cena, com personagens diferentes, vivendo a mesma situação. Acontece em segundo plano, tendo diferentes reações dos protagonistas com relação à esta cena.

Em *Blanc*, um senhor idoso caminha com dificuldade até um posto de coleta de reciclável que, apesar da dificuldade em descartar a garrafa, não recebe ajuda do protagonista, um imigrante ilegal, pois este se vê na mesma perspectiva de não receber ajuda, já que passará a noite na rua.

A mesma cena do descarte da garrafa, é apresentada para a protagonista de *Rouge*, e neste caso, como o tema do filme retrata a Fraternidade, a senhora idosa recebe ajuda.

Figura 5 - Idosa



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Em *Bleu*, na cena da pessoa idosa que precisa de ajuda com o descarte da garrafa (Fig.5), Julie, sentada num banco de praça, com os olhos fechados, está alheia ao mundo e não percebe a situação (Fig.6). Este momento de desligamento do mundo à sua volta representa a liberdade da personagem. Isto é destacado esteticamente pela rarefação da cena (Fig.7), que atinge um branco total, simbolizando o alívio momentâneo. Como já foi citado anteriormente, o ar é azul, corroborando com o azul icônico do filme.

Figura 6 - Julie



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

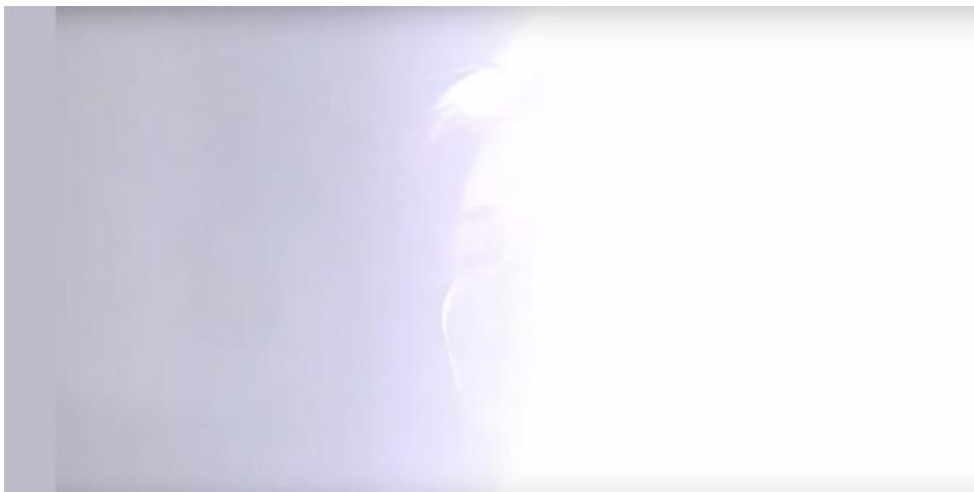
Segundo Deleuze em *Cinema1- A imagem-movimento*:

O máximo de rarefação parece ser com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca. (...) Mas em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina assim que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mais visuais. (DELEUZE, 1985, p.30)

Na cena em questão, a rarefação (fig.7) se dá no interior da personagem que, de olhos fechados, está alheia ao que se passa em sua volta, em um momento de paz interior, exercendo sua liberdade e fugindo de sua situação extenuante ao se retirar por alguns instantes do turbilhão que a aflige. De acordo com o que afirmou Kieślowski, em entrevista de divulgação de *Bleu*, a liberdade sobre a qual o filme trata é emocional, individual, uma liberdade profunda, liberdade da vida. A cena reflete a preocupação do cineasta em conceder a

liberdade à personagem e em retratá-la em termos pessoais que diferem dos ideais de liberdade expressos na bandeira da França (RAYNS, 1994).

Figura 7 - Rarefação



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Em uma cena casual, Julie, em um café que frequenta com regularidade, distraída, tomando sorvete, escuta, vindo de um flautista na rua, acordes de uma música que a faz se reconectar com a sinfonia inacabada que estava sendo composta por seu marido. Novamente ocorre uma rarefação ao extremo, agora preenchendo totalmente a tela de preto, evidenciando a sua perda.

Em outro momento, ao abandonar sua casa após se desfazer de tudo, Julie sai caminhando, carregando consigo apenas um objeto, um lustre azul, que pertencia ao quarto azul de sua filha. Não por acaso, na caixa de papelão que contém o lustre, está impressa a palavra *blanco*, que além de ser o nome da marca do vinho da caixa, é o nome do próximo filme da trilogia (Fig.8). Novamente pode-se perceber que a intertextualidade e a polifonia deixam a cena mais densa ao agregarem uma palavra que remete a algo exterior que se interioriza ao espectador com repertório capaz de fazer associações.

Figura 8 - Branco



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Julie, ao chegar em uma feira de rua, ainda carregando a caixa, passa por duas pessoas que levam nas mãos buquês de flores, vermelhas e brancas (fig.9). Estas cores nos remetem aos outros dois filmes da trilogia, *Rouge* e *Blanc*.

Figura 9 - Flores



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Em uma sequência no cenário da piscina, ao término de treino, o local é invadido por meninas com roupas de banho brancas e boias vermelhas (Fig.10). Esta imagem é outra referência considerando que as meninas a fazem lembrar

de sua filha e as cores das roupas remetem o espectador aos outros dois filmes da trilogia.

Figura 10 – Vermelho e Branco



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Luciana Silveira menciona que, de acordo com o Dicionário das cores de nosso tempo, de Michel Pastoreau (1997), o azul é a cor da frescura, da água, e causa, entre outras, a sensação de estar em um mundo de sonho (SILVEIRA, 2011, p. 134). A piscina proporciona para Julie um breve momento de liberdade, liberdade que é também o símbolo do azul na bandeira francesa.

Estudos mostram que percebemos o mundo através das sensações e da percepção que formamos através delas. A percepção é, portanto, a combinação, a análise e a síntese das diferentes sensações. A compreensão do processo de significação da cor também exige o estudo da teoria dos signos. As cores exercem papel importante em relação à questão psicológica. As reações variam de acordo com cada cor e com as associações pelas quais as cores são responsáveis e a isso chamamos de fenômenos cromáticos. As cores podem ser usadas para acalmar ou excitar, estimular, decidir, afirmar ou negar, curar, alegrar ou entristecer. Segundo Pedrosa, no livro *Da cor à cor inexistente*: “Por ser a mais escura das três cores primárias, o azul tem analogia com o preto. O azul é a mais profunda das cores, o olhar o penetra sem encontrar obstáculos e

se perde no infinito. É a própria cor do infinito e do mistério da alma” (PEDROSA, 2013, p.126).

O cinema, assim como outras artes, dá espaço para interpretações coletivas e de função social, às imagens projetadas que proporcionam diferentes experiências visuais e sonoras. Apesar de embasado em roteiro previamente definido e interpretado pelo diretor, nem sempre as imagens são literais e objetivas, deixando lacunas a serem preenchidas pelos espectadores e permitindo que a magia da linguagem do cinema permita perceber o subjetivo.

Nesta análise do filme *Bleu*, os relevantes usos da cor azul, como ícone, dos intertextos polifônicos como índices e da piscina como um símbolo, foram os norteadores do capítulo 2, que teve como quadro referencial a semiótica peirceana, o dialogismo e a polifonia de Bakhtin, a intertextualidade de Kristeva.

CAPÍTULO 3 - *BLANC*

“ O quali-signo é a abstração da semelhança entre os dois momentos diferentes, o antigo e o presente, é uma qualidade, a analogia entre aquele dia eufórico e este outro disfórico, é o que nos permite fazer a comparação, e assim aumentar a melancolia pelo forte contraste emocional entre os dois momentos de sua vida.”

(Fernando Andacht)

3.1 INTRODUÇÃO

Blanc, o segundo filme da Trilogia de Kieslowski, questiona o ideal de igualdade. Para isso, o filme retrata a história de Karol Karol (Zbigniew Zamachowski), um imigrante polonês que vive, há um ano, na França. Karol e a francesa Dominique (Julie Delpy), que haviam se casado na Polônia, na França, percebem que suas dificuldades de comunicação são acentuadas, principalmente por Karol não conseguir consumar o casamento, trazendo ressentimentos e frustrações, que resultam na separação do casal. Este, talvez, seja o mais político dos três filmes, pois mostra as igualdades e as desigualdades vividas pelo personagem, com as quais se pode fazer um paralelo com as consequências da Unificação Europeia ao abordar a difícil situação da junção da Europa pós-comunista, do Leste europeu. A União Europeia se instituiu oficialmente em 7 de fevereiro de 1992, tendo sido idealizada originalmente por seis Estados fundadores em 1957, Bélgica, França, Alemanha, Itália, Luxemburgo e Países Baixos, crescendo até aos atuais 27 estados-membros, sendo que em 2004 dez estados aderiram, incluindo a Polônia, tendo como missão 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. Atualmente, essa ideia de cidadania europeia é contestada com veemência, pois protestos contra a unificação existem desde início do projeto.

Em *Blanc*, a igualdade jurídica foi negada a Karol na França, território ocidental, então, por vingança, ele almeja que esta mesma igualdade também seja negada para Dominique, cidadã francesa, na Polônia, território não ocidental. A análise do filme busca identificar, por meio da semiótica e da intertextualidade, como ocorre a comunicação, através da linguagem visual, destacando esse contexto dos valores, e especificamente a igualdade.

3.2 ANÁLISE SEMIÓTICA

A análise dos processos de signos será realizada, destacando-se momentos, na trajetória do filme *Blanc*. Charles Sanders Peirce estruturou um modelo triádico para a compreensão das coisas e dos fenômenos, cuja função é “[...] apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente”(SANTAELLA, 2005, p.7). Tais categorias são denominadas: primeiridade, secundidade e terceiridade. A Figura 11 (abaixo) mostra as relações entre os signos e as categorias do modelo triádico de Peirce (Fig.11).

FIGURA 11 - TRICOTOMIAS

	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
1º	quali-signo	ícone	rema
2º	sin-signo	índice	dicente
3º	legi-signo	símbolo	argumento

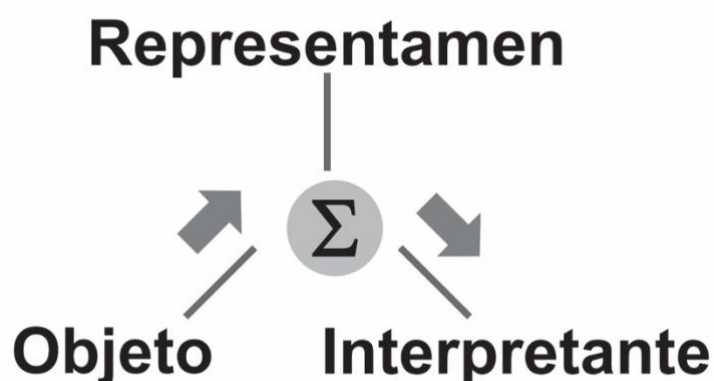
FONTE: <https://semioticaonline.wordpress.com/2012/08/30/as-tricotomias-peirceanas-classificacao-dos-signos/>

O recorte desta pesquisa considera como ponto central o signo em relação ao objeto, ou seja, como símbolo, índice e ícone, e como elementos fundamentais que resultam da análise da experiência e são a base das diferentes classes dos signos as categorias de Terceiridade, Secundidade e Primeiridade. Ainda segundo Santaella:

Há três elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente. [...]. A primeiridade, que aparece em tudo que estiver relacionado ao acaso. A secundidade esta ligado às idéias de dependência e a terceridade diz respeito à generalização. (SANTAELLA, 2005, p.7)

Na tricotomia básica de Charles Sanders Peirce (Fig.51), temos o signo, o objeto e o interpretante, que explicam o funcionamento da semiose, da geração de signos. Sabemos que o signo se referencia ao objeto, então o signo pode sugerir, evocar, designar o objeto. Segundo Santaella (1996, p.38) “A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se, na mente que interpreta, um outro signo que traduz o significado do primeiro”.

FIGURA 12 – TRICOTOMIA SIGNO



FONTE: Desenho da própria autora

3.3 INDICIALIDADE NO CAMINHAR

O filme inicia com as imagens de esteiras de malas de um aeroporto, com destaque ao deslocamento de uma delas, grande, que é seguida pela câmera enquanto, em paralelo, são mostrados pés masculinos caminhando rapidamente por uma calçada movimentada. Pela teoria de Peirce, há dois tipos de objetos, Objeto Dinâmico e Objeto Imediato. O signo representa o objeto porque, de algum modo é o próprio objeto que determina essa representação. Segundo Santaella (2012, p.86): “Porém aquilo que está representado no signo não corresponde a todo o objeto, mas apenas a uma parte dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto. “

O Objeto Imediato é o objeto tal qual está representado no signo e depende do modo como o signo o representa. O Objeto Dinâmico é o objeto que esta fora do signo, é aquele que pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, ou seja, não é abrangível, é aquilo do real que consegue determinar ou afetar um signo para ser representado. Mas isso não precisa ser necessariamente real, podendo ser uma fantasia ou um sonho. A diferença entre Objeto Dinâmico e Objeto Imediato é que o primeiro tem autonomia, pertence ao mundo real, funciona como a fonte energética referencial, enquanto o Imediato, é fragmentado e incompleto, e o mais importante falível, pode ser verdadeiro ou não, só existindo dentro do signo, nos apresentando o objeto dinâmico pela mediação do signo.

Os termos teóricos são importantes, pela dimensão geopolítica que o filme expõe, todo o contexto histórico, ideológico e todas as possibilidades ,conjecturas que orbitam em torno do tema, como por exemplo , matérias jornalísticas, livros escolares e conteúdos digitais, enfim, tudo que é relacionado a esse aspecto, e que vai dar origem ao tema do filme é o Objeto Dinâmico. A

forma como o diretor, selecionou pela sua perspectiva ideológica, política e estética, o que incluir ou excluir e como abordar aquilo que foi eleito, e que irá apresentar e representar o processo da Unificação Europeia dentro do filme, é o Objeto Imediato. Na definição do próprio Peirce,

Isto é, temos que distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto tal como o próprio Signo o representa, e cujo Ser depende assim da sua representação no Signo, e o Objeto Dinâmico, que é a Realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua Representação. (CP 4.536, PEIRCE, 1931-1958)

Segundo Santaella (2005, pg.19) “O objeto imediato do índice é a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial”.

Na cena em análise (Fig.13 - parte 1), a relação do signo com o objeto se dá na Secundidade, ou seja, na existência do objeto que foi encenado e representado no filme. O signo é parte do objeto, por exemplo, os sapatos gastos e sua forma de caminhar são objetos imediatos, que indicam o objeto dinâmico: o personagem Karol e seu estado de espírito, desorientado e nervoso.

FIGURA 13 – KAROL CAMINHANDO



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Essa cena (Fig.13), com uma tomada fechada, aparentemente simples, tem o objetivo de, já no começo da história, apresentar o personagem principal, Karol, através de seu caminhar, um índice de seu estado emocional. Ele caminha com pressa, de um modo particularmente desajeitado. No plano seguinte, mais aberto, é mostrado o personagem de corpo inteiro (Fig. 13A). Ele não é alto, e está esfregando as mãos suadas na própria roupa, nitidamente nervoso e perdido.

FIGURA 13A – KAROL CORPO INTEIRO



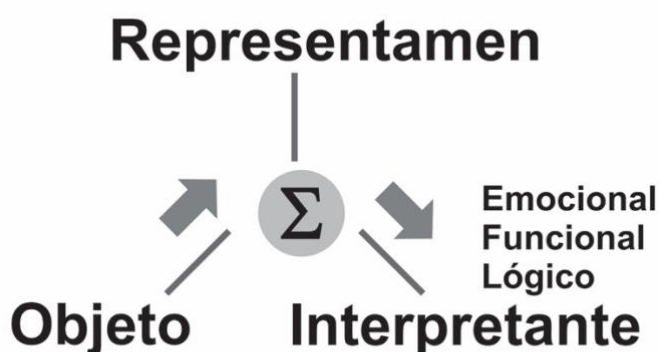
FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Ainda na cena da Figura 13, o plano fechado mostra um muro formado por blocos de pedras, um trabalho de cantaria que define um rodapé na sua base em uma calçada, encravada perpendicularmente ao muro, em cimento alisado, com tons de cinza, que são índices, ou seja, indicam que esta calçada pertence a um ambiente urbano com traços de materiais brutos e desgastados, uma

cidade europeia e histórica. Além disso, a vestimenta e os sapatos gastos do homem também são índices de que estão sendo usados repetidamente por um longo tempo, e que revelam seu status social, questão relevante no filme, pois se fosse de uma classe social mais elevada, certamente teria recebido a nacionalidade do país.

A Figura 14 abaixo representa o signo em relação ao seu interpretante, que é um efeito de sentido, portanto é algo abstrato, pode ser um sujeito, um coletivo, uma cultura, uma sociedade. Segundo Santaella (2005, p.23) “O interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”.

FIGURA 14 – TRICOTOMIA INTERPRETANTE



FONTE: Desenho da própria autora

O interpretante pode ser: emocional, energético (funcional) e lógico. Segundo Santaella (2005, p.25) “O segundo efeito significado de um signo é o energético, que corresponde a uma ação física ou mental, quer dizer, o interpretante exige um dispêndio de energia de alguma espécie”. O interpretante

da cena (Fig.13) em questão é energético, pois ao se mobilizar uma energia interpretativa para conduzir a um efeito de sentido, ele está apto a produzir, gerar uma emoção no público com o sofrimento do ator. Os índices destacados, como os aspectos arquitetônicos, as roupas desajeitadas e os sapatos gastos do personagem, gera um efeito de sentido no espectador, que Karol não está à vontade, se sente deslocado e que não pertence àquele lugar, portanto desorientado e emocionalmente nervoso.

3.4 ICONICIDADE DA LEMBRANÇA

Descobre-se que Karol está a caminho de uma audiência, quando, com dificuldade por não falar bem francês, recebe auxílio do guarda que lhe indica por onde ir. A audiência é no Palácio da Justiça da França e, ao subir a escadaria do prédio, ele provoca uma revoada nas pombas e fica extasiado, sorrindo ternamente, enquanto admira o súbito voo delas, parado no meio da escadaria. Isto será justificado em outro momento do filme, por meio de um flashback (Fig.16), que mostrará sua noiva, Dominique, saindo do casamento e provocando uma revoada de pombas, também junto a colunas que formam um pórtico. Sua expressão diante da revoada (Fig.15) concretiza a lembrança do dia do seu casamento e por isso pode ser considerada um quali-signo icônico ou hipoícone. Segundo Santaella (1996, p. 41) : “Uma imagem é um hipoícone porque a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa.”

Na cena do dia do casamento (Fig.16) e na cena da escada (Fig.15), trata-se de um signo-icônico ou hipoícone, porque como existe uma semelhança na qualidade da aparência dos dois dias, é possível fazer uma comparação e assim aumentar a tristeza emocional, pelo forte contraste existente nesses dois momentos do filme. A cena do casamento, com Dominique de branco e a revoada de pombas, se repete na mente de Karol, sendo como ícone de seu relacionamento desfeito. Pela Primeiridade, um signo é um quali-signo quando exhibe uma qualidade, há uma sugestão, uma evocação, são traços qualitativos

que funcionam como signo. Segundo Santaella (2005, p.30) “O signo diz o que diz, antes de tudo, através do modo como aparece, tão somente através de suas qualidades.” A cena recorrente é icônica pelo seu conjunto em tom branco, no vestido e no véu de noiva e na revoada de pombas.

FIGURA 15 – LEMBRANÇA



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes da própria autora)

FIGURA 16 – A NOIVA - FLASHBACK



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

A iconicidade fica ainda mais acentuada pelo que acontece em seguida à revoada de pombas, na entrada do prédio do Tribunal, antecipando o resultado da audiência. Enquanto continua parado na escada do Palácio da Justiça, admirando a revoada, Karol é atingido por fezes de uma das pombas, que sujaram seu paletó. (Fig.17). Seu semblante, que antes era contemplação, referente à lembrança do casamento, agora muda para desapontamento.

FIGURA 17 – KAROL MARCADO



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

3.5 SIMBOLISMO DA DESIGUALDADE

O efeito de sentido na situação pode ser considerado um símbolo. Simbolicamente, Karol, evidentemente marcado pela pomba, se sente maltratado pela sorte, pois é humilhado, enquanto contempla o voo dos pássaros, um presságio do que o espera na corte. Há também uma metáfora de seu destino na França. Isso acontece porque no símbolo, o que lhe dá o poder de funcionar como signo é o fato de que ele é portador de uma lei de representação, envolve uma regra geral, como por exemplo, a sujeira no paletó pode ser interpretado como uma falta de elegância, um desleixo. A cena de Karol (Fig.17) que, abalado, sobe a escadaria e para extasiado, com as pombas, pela lembrança que estas lhes trazem, ao ser marcado por elas e passar do êxtase à humilhação, faz com que Karol represente a Polônia diante à natureza vil da cidade na concepção da França.

Os signos agem como tal em função da relação de semelhança com seus objetos, nessa cena (Fig.17), em um nível metafórico. Segundo Santaella (2005, pg.18) “A metáfora representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. Ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora produz uma faísca de sentido.” Logo, trata-se de um questionamento sobre a igualdade, retratando a desigualdade, por meio do veículo metafórico.

A Unificação Europeia visava a cooperação mútua de países da Europa e do leste europeu. Os países do leste europeu, até o final da década de 80, pertenciam ao bloco soviético e a grande questão era como unir, de forma igualitária, países fortes, como a Alemanha e a França, com países que até então viviam sob um regime comunista, como a Polônia e a Hungria. A chegada de Karol ao Tribunal de Justiça é um resumo do filme. A sequência não apenas mostra um homem fragilizado diante do que está por vir, o rompimento do seu casamento, como mostra uma pessoa que é de fora, imigrante, se sentindo deslocado, sem o domínio da língua, e que não é tratado da mesma forma que um cidadão francês. A situação desperta nele o desejo de respeito, aceitação e admiração, o que segundo Hegel, filósofo alemão, é chamado de “transitividade do desejo humano”: o desejo de ser desejado.

3.6 SIGNOS DO TRIBUNAL

No tribunal acontece a cena mais emblemática e política do filme (Fig.18). Dos três filmes que compõe a trilogia, *Blanc* é o que expõe de uma forma mais clara o cunho político do projeto cinematográfico, ou seja, a consolidação da União Européia. De um lado temos Karol, polonês, cabelereiro, que há um ano está casado e morando na França e, do outro lado, temos Dominique, francesa, que está ali para consolidar o fim do casamento deles. Diante do tribunal, Dominique humilha o ex-marido ao revelar que o casamento não foi consumado porque Karol não efetivou o ato da união, por se mostrar impotente diante dela. Quando Dominique fala, o tribunal escuta atentamente as argumentações dela. Quando Karol fala, com dificuldade em se expressar em francês, o juiz o interrompe, fazendo com que ele fique ainda mais nervoso e inseguro do que já

estava. Neste momento, ele diz ao juiz: “ mas onde está a igualdade, só porque eu não falo francês muito bem, o tribunal não quer me ouvir”? Esta cena (Fig.18) tem por objetivo analisar os signos de desigualdade/igualdade. É um signo simbólico. Se Karol tivesse falado como um nativo francês, o espectador imaginaria que ele tivesse um tratamento diferenciado, portanto, é um signo que traduz uma aversão ao que é estrangeiro, que existe um sentimento de superioridade por acreditar que um país, no caso a França, é superior a um outro país, no caso a Polônia. Um símbolo não é uma coisa singular, mas um geral, uma regra, um comportamento.

Segundo Santaella :

Sendo uma lei, em relação a seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa um objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoícone), nem por manter uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei, que por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. (SANTAELLA, 1996, p.42)

Na análise, pela Primeiridade, a igualdade é o ícone do processo, considerando que o lema da igualdade está presente na trajetória do filme, que começa com desigualdade no tribunal, mas acaba com a igualdade de direitos, quando Dominique deve enfrentar na Polônia o mesmo que Karol enfrentou na França. A questão fundamental, entretanto, é a dificuldade de Karol com a língua francesa, demonstrando a incompetência dele em se fazer entender pelo tribunal, portanto é um fenômeno simbólico.

Na Terceiridade, todo o ambiente do tribunal, são símbolos, que pressupõem o ícone e o índice , como a madeira escura e o estilo das molduras em *boiserie* e dos lustres neoclássicos, assim como, os muitos arabescos em bronze maciço e a própria qualidade das madeiras de lei que são elementos indiciais , simbolizando a austeridade e a tradição, que desde o século X representam a justiça francesa.

FIGURA 18 – TRIBUNAL



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Karol, por outro lado, simboliza o desequilíbrio, por meio dos aspectos icônicos, como a sua própria figura, e os aspectos indicias, como sua postura e sua localização na sala, pois além de estar visualmente mais afastado do juiz, representante da justiça, sua postura corporal denota fraqueza e inferioridade diante de Dominique, que domina a cena com sua presença, sua postura e sua localização na sala, mais próxima ao juiz e ao lado do escrivão. O espaço serve para simbolizar o poder.

Na Secundidade, o fato das lâmpadas de tão grandiosos lustres estarem apagadas na cena (Fig.18), indica descaso com o assunto, como se previamente já existisse uma decisão para o caso que nem valeria a pena acender as luzes. Karol, sentado ao lado do tradutor, traz os braços apoiados nas pernas, com as costas curvadas, cabisbaixo, indicando humilhação e derrota, enquanto Dominique se encontra no outro extremo da sala, altiva, em pé, com uma postura ereta. Tais comportamentos indicados, tanto em Karol quanto em Dominique,

passam de evidências à posições simbólicas de atitudes, significando que o indicial já virou na cultura uma lei, Karol representa a humilhação enquanto Dominique, a altivez.

3.7 SÍMBOLOS NA MÚSICA

Naquela noite, sem teto e com o cartão de crédito bloqueado por Dominique, Karol se vê obrigado a dormir no metrô de Paris. Para conseguir algum dinheiro, toca uma música com um papel sobre um pente. Ao tocar uma música folclórica polonesa, esta é reconhecida por Mikolaj, um personagem também polonês, que passava por ele na estação. A partir daí, eles estabelecem uma conversa e Mikolaj passa a noite com Karol na estação do metrô. O fato de Mikolaj resolver passar a noite junto com Karol na estação é um ato de igualdade, simbolizando sua empatia e compaixão por seu compatriota. Esta parte da análise tem por objetivo destacar os signos de igualdade por meio da música do folclore polonês.

Na Terceiridade, na cena (Fig.19), a música folclórica polonesa tocada por Karol na cena é um símbolo reconhecido por Mikolaj, polonês como Karol, que passava na frente deste na estação do metrô. O interesse pela música é um **índice** do início de uma amizade que perdura até o final do filme. O arranjo criado por Mikolaj para que Karol conseguisse retornar à Polônia são ícones da igualdade que os une. A qualidade da música, reconhecível por outro polonês, é o início do estágio icônico. Novamente tem-se o conceito de igualdade, pois o único que parou para ajudar Karol, que se encontrava com dificuldade na França, foi um polonês como ele. Esta cena é também uma clara referência à Unificação Europeia, colocando em dúvida se realmente haveria igualdade entre nações tão diferentes entre si.

FIGURA 19 – METRÔ



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

3.8 SIGNOS DO MORTO

Quando Karol e Mikolaj se encontram em Varsóvia, este propõe a Karol uma grande soma em dinheiro para que pusesse fim na vida de um amigo que desejava morrer. Karol aceita a proposta e quando vai à estação de metrô combinada, encontra Mikolaj que diz que é ele mesmo quem não quer mais viver. Nesta cena (Fig.20) são analisados signos simbólicos. Karol fica surpreso porque gosta do amigo, mas diante da insistência do outro, resolve prosseguir o combinado. Ele atira e Mikolaj tomba para frente com o estampido mas, após alguns segundos, percebe que não morreu. Karol então lhe diz: “esta bala era de festim, a próxima será de verdade. Você tem certeza?” Mikolaj já não tem mais certeza do que queria. Neste momento, novamente o sentido de igualdade é expresso na frase dita por Karol: “Na vida todos sofremos, uns mais, outros menos, mas todos sofremos.”

Para abordar a Igualdade, o filme, principalmente nessa sequência, faz uso da empatia, compaixão e solidariedade. Segundo o dicionário de *Oxford Languages*, empatia, é a capacidade de se colocar no lugar de outra pessoa, buscando agir ou pensar da forma como ela pensaria ou agiria, enquanto compaixão, é um sentimento de piedade, de simpatia para com a tragédia pessoal de outro. A solidariedade, é a ligação recíproca entre duas ou mais pessoas que são dependentes entre si. A abordagem deste tema na cena não foi sem razão, pois o termo faz parte da história recente da Polônia.

Segundo o jornal *Deutsche Welle*: “ Com o objetivo de pressionar o rígido e ortodoxo governo comunista a implementar mudanças na política da Polônia, surgiu em agosto de 1980, no atual estaleiro de Gdansk, o Solidariedade, Solidarnosc, em polonês, uma federação sindical, cujo líder, Lech Walesa recebeu o prêmio Nobel da Paz em 1983 e tornou-se presidente da Polônia de 1990 a 1995. O Solidariedade, teve início justamente quando o Papa João Paulo II, nascido Karol Wojtyla, também polonês, visitava o país, e durante uma missa campal proferiu a famosa frase: “Não tenham medo”. Esse pronunciamento deu força ao movimento, fazendo com que os trabalhadores poloneses se unissem. O Solidariedade teve o mérito de mudar a realidade da Polônia, contribuindo para a transição política de um regime socialista, governado por um partido único, à uma economia de mercado nos moldes dos países da Europa Ocidental. “⁸

Na Terceiridade, (Fig.20 – Parte 01), o revólver é acionado e, reconhecendo o barulho do estampido, ícone acústico do tiro mortal, Mikolaj tomba para frente, pois na Secundidade, pela maneira como Karol aponta a arma, tudo indica que ele dará um tiro à queima roupa. A Primeiridade iconiza a igualdade: os personagens estão sozinhos, frente a frente, em um ambiente com pouca luz. As cores são nos tons de preto e cinza sugerindo um local frio e úmido. A única cor destacada está no plano do fundo, é uma linha horizontal vermelha que passa por trás dos personagens, de ponta a ponta quando o personagem

⁸ <https://www.dw.com/pt-br/o-movimento-sindical-que-levou-%C3%A0-derrocada-do-comunismo-na-europa/a-54771506>.

da direita aponta uma arma. São ícones de uma atmosfera sombria que sugerem a frieza e a inexorabilidade da morte. Na sequência da cena (Fig.20 – Parte 02), Mikolaj percebe que o tiro era de festim e, portanto, era falso. O tiro dado por Karol é um signo icônico do tiro real e portanto, mortífero, criando um efeito ambíguo para a decisão de Mikolaj de morrer.

FIGURA 20 – O TIRO PARTE 1



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

FIGURA 20 – O TIRO – PARTE 2



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

3.9 ICONICIDADE DA EUFORIA

Após perceber que estava vivo, Mikolaj soube que não queria realmente morrer e, ao mesmo tempo, ficou muito feliz de ainda estar vivo. Em seguida, eles saem correndo eufóricos, bebendo e comemorando, brincando como crianças na neve e a cena fica toda branca. Nesta cena (Fig.21) serão analisados ícones cromáticos e de sensações. Na Terceiridade, o enquadramento aberto, a claridade da cena, com o predomínio do branco, e a espontaneidade dos personagens, que vivem um momento de euforia, são símbolos de liberdade. Na Secundidade, a garrafa na mão de Karol indica que eles beberam, e o movimento solto de seus corpos, são índices de que estão eufóricos e embriagados. Na Primeiridade, um plano aberto mostra uma grande área externa diurna, com bastante claridade, com um *skyline* ao fundo. Duas silhuetas em movimento cruzam a cena, onde o branco predomina, iconizando a sensação de igualdade e euforia diante da perspectiva aberta do futuro.

A euforia expressada na cena e o cenário produzem uma metáfora, um ícone metafórico, da pureza, do sentimento de um renascimento pois Mikolaj esteve perto de perder sua vida e descobriu o quanto está aliviado por não ter acontecido o que ele acreditava que queria.

Segundo Santaella (2005, p.7) “A primeiridade aparece em tudo que está relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada.” O efeito de sentido é emocional, porque é um sentimento de euforia que toma conta dos dois personagens. Há também elementos indiciais pois os personagens correm em um ambiente que retrata a geografia da Polônia, ou seja, retratando o norte da Europa, no inverno, um aspecto concreto e real de onde se situa o filme.

FIGURA 21 – Corrida na neve



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recort da própria autora)

A extrema claridade da paisagem aberta sugere uma tela em branco, que poderá ser preenchida com perspectiva de um futuro para os personagens. A mesma análise pode ser ampliada à Unificação Europeia, onde o branco que é obtido pela somatória de todas as cores, prenunciando a possibilidade do sucesso desta união. Na Polônia, Karol consegue um emprego como guarda-costas e, usando sua posição, descobre um esquema para ganhar dinheiro, por meio de compra e venda de terrenos, e consegue enriquecer. Então arma uma vingança contra Dominique, simulando sua morte e colocando sua ex-esposa como única herdeira. Dominique é presa na Polônia como única suspeita de morte simulada de Karol, o que fez com que ela percebesse como é não estar em sua pátria, não falar o idioma, não ter documentos e nenhuma chance de defesa. A imagem final do filme mostra Karol olhando para Dominique, que o vê pela janela de sua cela da prisão (Fig.22), enquanto ela gesticula que quer se casar com ele. A igualdade se faz presente em sua iconicidade.

FIGURA 22 – DOMINIQUE



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

3.10 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE, TRANSTEXTUALIDADE E POLIFONIA

Em *Blanc*, podemos reconhecer cinco momentos que podem ser considerados dialógicos, ou intertextuais ou ainda transtextuais ou polifônicos, de acordo com os conceitos de Mikhail Bakhtin (1979), de Julia Kristeva (1974) e de Gérard Genette (1972). O termo intertextualidade, oriundo dos estudos de Kristeva, sobre o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, se diferencia deste por configurar a transposição de um elemento de um texto a outro, enquanto que o dialogismo de Bakhtin se refere às estratégias internas em um mesmo texto. O conceito de transtextualidade de Genette pressupõe cinco derivações do termo. A polifonia de vozes é um conceito que perpassa e está presente tanto no dialogismo de Bakhtin quanto na intertextualidade de Kristeva, assim como também na transtextualidade.

O primeiro momento (Fig.23) aqui analisado é relativo ao pré-anúncio do filme *Blanc* em *Bleu*, quando a protagonista de *Bleu* carrega uma caixa onde a palavra *Blanco* está claramente visível, antecipando o próximo filme, e também significando o que a protagonista quer transmitir, em seu desejo de se libertar de tudo que a oprime após a morte de seus entes queridos. Este momento pode ser analisado como intertextual, se considerarmos que o conceito de intertextualidade de Kristeva, pressupõe a transposição de um texto a outro, enquanto o dialogismo bakhtiniano se refere a elementos de um mesmo texto. Kristeva explicita:

O termo intertextualidade denota transposição de um (ou alguns) sistema(s) de signos em outro, mas como este termo tem sido freqüentemente entendido na acepção banal “estudo de fontes”, preferimos o termo *transposição*, porque ele especifica que a passagem de um sistema de significação a outro requer uma nova articulação do tético - da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, 1974, p. 59-60)

FIGURA 23 – CAIXA BLANCO



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

O segundo momento a ser citado aqui é a recorrência da moeda de 2 francos que Karol, o protagonista de *Blanc*, leva consigo, de Paris para a Polônia, e que aparece cinco vezes no filme. Inicialmente, a moeda aparece, ainda em Paris, quando Karol a usa no telefone público para falar com Dominique, sua ex-mulher. Na ligação telefônica, ela não fala com ele, mas para humilhá-lo faz com que ele a escute na cama com outro homem. Karol desliga o telefone, nervoso e o aparelho não devolve seu troco. Karol, irritado, vai até o guichê reclamar com o funcionário, que a princípio faz descaso da situação de Karol, mas este se impõe até o funcionário ceder e devolver a moeda de dois francos.(Fig.24) Esta cena é a primeira vez em que a moeda aparece e a primeira em que Karol se impõe de uma forma mais impositiva diante de algo que fere seu direito de igualdade.

FIGURA 24 – MOEDA GUICHÊ



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Karol chega à Polônia dentro de uma mala, que é roubada. Para a surpresa dos ladrões, porém, o que eles encontram dentro dela, é Karol. Desapontados por ele só possuir a moeda de dois francos, que aparece pela segunda vez no filme, eles devolvem a moeda a ele e o deixam abandonado em um local ermo (Fig.25). Na terceira vez em que a moeda aparece, Karol está cansado da vida miserável que leva. Neste momento ele tenta se desfazer da moeda lançando-a em um rio (Fig.16). A moeda, entretanto, fica grudada em sua mão. Uma música instrumental surge e neste momento sua expressão altera como se estivesse vislumbrando uma saída para aquela situação em que se encontra.

FIGURA 25 – MOEDA LADRÕES



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

FIGURA 26 – MOEDA PONTE



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

FIGURA 27 – MOEDA MESA



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Em certo momento do filme, Karol se encontra com Mikolaj para dizer que aceita matar o amigo dele em troca de dinheiro, pois precisa dar continuidade ao seu plano de enriquecimento. Neste momento faz girar sua moeda sobre a mesa e contempla a face com o número dois (Fig.17). Esta é quarta vez que a moeda aparece. O plano de mudança na vida de Karol continua a ser, além do enriquecimento, uma vingança traçada contra Dominique, que consistia em simular sua morte e fazer dela a principal e única suspeita. Para isto Karol compra um cadáver para enterrar como se fosse ele. A quinta vez, e a mais significativa em que a moeda aparece é quando Karol finalmente se livra da moeda inserindo-a junto ao defunto (Fig.28). A presença da moeda fazia com que Karol se recordasse do que lhe aconteceu na França, pois ela era a única coisa que lhe restou após sua conta bancária ter sido encerrada por Dominique. A moeda funciona retoricamente como uma metonímia: está em contiguidade com o sistema financeiro poderoso da França, um lugar atraente para os moradores de Polônia. Para Bakhtin: , “As relações dialógicas são relações semânticas entre todos os enunciados na comunicação” (BAKHTIN, 1979, p.

345). As recorrências relativas à moeda de dois francos criam uma relação dialógica que pode ser analisada como um “vínculo de um trajeto anterior

FIGURA 28 – MOEDA CAIXÃO



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

Essa imagem perdurou em sua mente durante sua trajetória no filme, relembando o rompimento, a humilhação causada por Dominique e também a forma não igualitária com que fora tratado na França. As cinco situações podem ser analisadas como dialogismo e metatextualidade. Bakhtin (1963, p. 263) analisou as passagens de um contexto a outro, em um mesmo texto, como unidades migratórias entre discursos, sem se desvincularem de seu trajeto interdiscursivo anterior. Para o autor russo, “as relações dialógicas são relações semânticas entre todos os enunciados na comunicação” (BAKHTIN, 1979, p. 345). As recorrências relativas à moeda de dois francos criam uma relação dialógica que pode ser analisada como um “vínculo de um trajeto anterior”.

Outra possibilidade de análise seria o conceito de metatextualidade de Genette (1972), ou seja, a relação na qual um texto explica outro. No caso em análise, as recorrências seriam alusões ao fato que deu início, ou seja, o único recurso disponível ao protagonista, depois de ter gasto seus francos ao telefonar à sua ex-esposa. A metatextualidade de Genette é uma das cinco possibilidades de seu conceito mais abrangente, de transtextualidade.

No terceiro momento aqui em análise, em *Blanc*, vê-se, ao fundo da sala do tribunal, Julie, personagem de *Bleu* (Fig.79), o primeiro filme da trilogia, que entra por engano na sala e tem sua imagem encoberta por Karol, que está em primeiro plano, tentando se defender. Sua aparição marca a presença de um filme em outro, característica da Trilogia, como se os personagens estivessem atentos, até mesmo protagonistas, aos acontecimentos dos três filmes. Assim que Julie fecha a porta, o divórcio no tribunal é consolidado. Karol se vê obrigado a voltar à Polônia, desprovido de identidade, passaporte e dinheiro, já que a Dominique o havia bloqueado sua conta corrente e queimado seu salão de cabeleireiro, incriminando-o pelo incêndio e retirando todas as possibilidades de sua permanência na França. A presença de um personagem de um filme dentro de outro filme pode ser vista como uma intertextualidade, por reforçar a interseção entre os filmes, considerando que Julie é a protagonista em *Bleu* e figura também em *Rouge*, no naufrágio.

A passagem de um filme a outro pode ser também denominada de hipertextualidade, de acordo com o conceito de Genette, que assim explica seu conceito:

Por hipertextualidade quero dizer qualquer relação unindo um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei hipotexto) sobre o qual o texto B se insere em uma maneira que não é aquela do comentário... O que chamo de hipertexto, então, é qualquer texto derivado de um texto prévio por simples transformação. (GENETTE, 1982, p. 13)

FIGURA 29 – JULIE



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes do própria autora)

O conceito de transtextualidade de Genette é utilizado para denominar o grupo de relações possíveis entre diferentes textos (intertextualidade, hipertextualidade, paratextualidade, arquitextualidade); assim, o termo intertextualidade, como definido por Kristeva, é permutável pelo conceito de hipertextualidade, definido como uma das relações possíveis pela classificação de Genette.

O quarto momento em análise é a passagem que mostra a dificuldade de uma senhora idosa ao tentar colocar uma garrafa dentro do coletor de lixo. Em *Bleu*, a protagonista, em sua dificuldade de superar sua perda, não está atenta ao que acontece ao seu redor, não percebendo a ação. No filme *Blanc*, em análise neste capítulo, Karol vê alguém que está sofrendo e iguala seu sofrimento ao do senhor idoso (Fig.30). Como Karol não está recebendo ajuda, e embasando sua percepção no conceito de igualdade, o protagonista não

oferece nenhuma ajuda ao senhor. Só no filme *Rouge*, talvez pelo significado de “fraternidade”, a senhora finalmente recebe ajuda.

No caso de *Blanc*, o conceito de intertextualidade de Genette parece ser o mais adequado. Apesar de ser similar ao conceito de intertextualidade de Kristeva, o de Genette se refere ao processo de alusão. No caso, a repetição da cena de *Bleu* em *Blanc* seria uma alusão intertextual.

De acordo com Genette (1982, p. 8), a alusão é um enunciado que supõe a percepção de uma relação/comparação entre ele [o texto em questão] e um outro texto, o qual se reporta necessariamente a uma ou outra de suas inflexões. GENETTE, Gérard. Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.

FIGURA 30 – COLETOR DE LIXO



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recorte da própria autora)

O quinto momento desta análise é em relação à polifonia de vozes em relação nas mídias e nos contextos relativos aos acontecimentos-chave de cada filme. Em *Bleu*, Julie vê na televisão a amante de seu marido. Em *Rouge*, Valentine atropela o cão por estar entretida com as notícias do rádio. Em *Blanc*,

Karol acompanha o cortejo fúnebre de sua própria morte. Embora o cortejo fúnebre não seja relacionado às mídias, é um ritual que pertence aos acontecimentos-chave do filme e apresenta uma polifonia de vozes que se refere a uma estratégia de Karol em relação à sua suposta morte, estratégia essa que vai fazer com que sua ex-esposa sofra o que ele sofreu, ficando ambos em situação de igualdade.

O conceito de polifonia de vozes, cunhado por Bakhtin, em referência às vozes plurivalentes na obra de Dostoévski, tem aqui sua representatividade nas vozes dissonantes ou convergentes sobre a suposta morte do protagonista. Por um lado, temos as vozes do acordo entre o protagonista, seu irmão e seu amigo e sócio Mikolaj, que o ajudam a trazer Dominique para a Polônia, atraída pelo valor do testamento que a ela será dado.

FIGURA 31 – AS POMBAS



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes do própria autora)

Por outro lado, temos a voz de Dominique que, suspeita pela morte de Karol, declara que ele está vivo para em seguida ter que admitir que Karol havia falecido, de acordo com as vozes compartilhantes do plano. Sua voz não é levada em consideração, sendo considerada equivocada.

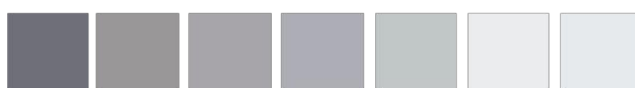
No final do filme, a voz de Karol, ignorada no tribunal, e a voz de Dominique se igualam, significando o tema de igualdade do filme e da cor branca da bandeira francesa. A voz da cor branca se faz presente em momentos significativos do filme: nas pombas (Fig.31), no vestido de noiva no casamento (Fig.32), após o disparo da bala de festim para a morte não realizada de Mikolaj, quando a neve tem sua voz, incentivando a alegria dos dois amigos (Fig.33), que se divertem depois da tensão dos momentos anteriores e, finalmente, após a noite de Karol com Dominique na Polônia (Fig.34), na realização do que havia causado o divórcio, contemplando assim as vozes ofensivas na corte, as amigáveis em sua volta à Polônia, no encontro com seu irmão e seu amigo e sócio, e a voz da decisão de Karol de colocar Dominique em igualdade de condições.

FIGURA 32 – VESTIDO DE NOIVA



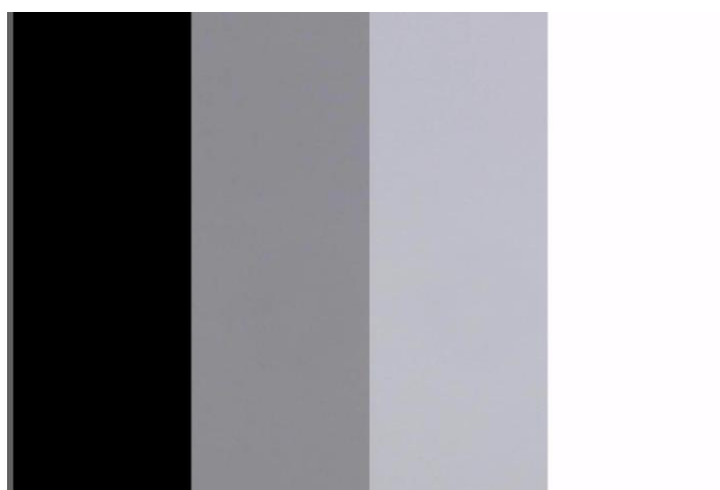
FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes do própria autora)

FIGURA 33 – NEVE



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes do própria autora)

FIGURA 34 – NOITE DE KAROL COM DOMINIQUE



FONTE: VERSÁTIL HOME VIDEO PRODUTORA MK2 (recortes do própria autora)

CAPÍTULO 4 - ROUGE

“O efeito sensorial da cor é de curta duração e de pouca importância. O que conta é a ressonância espiritual, a ação direta da cor sobre a alma.”

(Wassily Kandinsky)

4.1 INTRODUÇÃO

Rouge, o último episódio da trilogia, que aborda a questão do lema da fraternidade, é o mais profundo dos três filmes e também uma reflexão sobre a velhice e a juventude. A história acompanha a trajetória de Valentine, interpretada por Irène Jacob, uma modelo que mora na Suíça e está fazendo uma campanha publicitária para uma marca de chicletes. Sempre sorridente, é apaixonada por Michel, seu namorado ciumento, que mora na Inglaterra, nunca aparece no filme, e está sempre viajando, com o qual ela mantém contato somente por telefone.

4.2 ANÁLISE DA SEMIÓTICA DAS CORES

Qualquer acontecimento visual é constituído de forma e conteúdo. O conteúdo ocupa parcial ou totalmente o espaço e é influenciado pelas unidades visuais, como: cor, tom, textura, dimensão, proporção e as relações compositivas com seus significados.

Segundo Dondis:

O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puro funcional até os mais elevados domínios de expressão artística. (DONDIS,2000,p.3)

Devido ao poder de atração e significação que as imagens possuem na linguagem visual, a cor possui um papel importante dentro deste contexto.

As cores nas mais diversas situações, auxiliam o homem a entender e interagir com o mundo que o rodeia. Segundo Dondis (1993, p.14): “ A cor está impregnada de informação e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos em comum [...] também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos[...]”. A semiótica tem como objetivo o estudo os signos, os sistemas semióticos e de comunicação, bem como os processos envolvidos na produção e interpretação dos signos.

De acordo com Santaella:

As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor. (SANTAELLA, 2005, p.04)

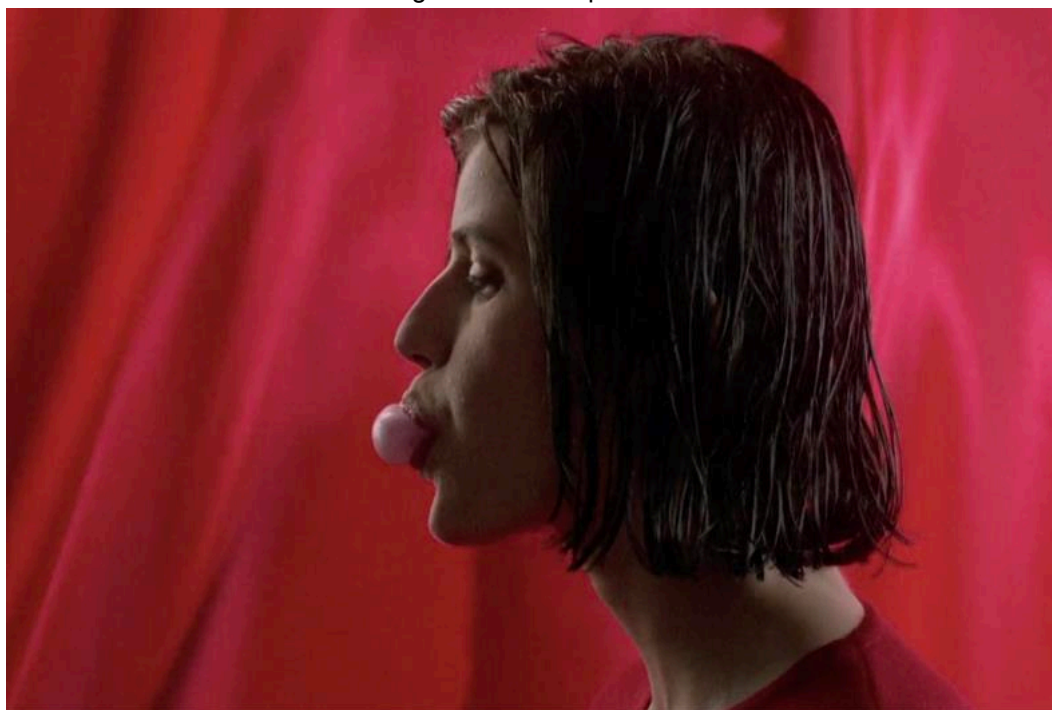
A semiose é o processo de interpretação dos signos. De geração de interpretantes, o que envolve também a produção dos signos. Na tríade tem-se, o objeto, o signo e o interpretante. O signo representa o objeto e o interpretante é a efeito interpretativo que signo produz em uma mente real ou meramente potencial. Há uma distinção entre interpretante imediato e dinâmico. Segundo Santaella (1996, p.37): “O primeiro caso consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer e o segundo é aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente singular.”

A cor, sob o aspecto cultural, pode produzir efeito nos dois tipos de interpretantes, no imediato, com um significado mais óbvio para qualquer interprete e no dinâmico, com um significado mais específico para a cultura que se destina. Os costumes sociais, o ambiente, assim como a cultura coletiva construída na memória, afeta o modo do indivíduo ver o mundo. Pode-se citar o exemplo dado por DONDIS (2000,p.19): “O ambiente exerce um profundo controle na maneira de ver, isso torna-se evidente na arte dos esquimós, a quantidade de nomes com os quais distingue as diferentes tonalidades de branco, cerca de dez, enquanto em outras localidades esses tons são divididos entre branco e gelo.” Essas diferenças culturais podem se dar por localização geográfica, ou por tempo, já que os significados variam conforme os costumes de cada época.

4.3 CAMPANHA PUBLICITÁRIA

Na cena (Fig.35), Valentine está pousando para as fotos da campanha publicitária, ocupa o centro da imagem e possui um figurino na cor vermelha. O fundo da imagem também é em tons de vermelho. No cartaz, que será analisado em outra parte, há a seguinte frase: “o frescor da vida em qualquer circunstância”.

Figura 35 – Campanha



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

A análise levará em conta os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos.

O uso do vermelho, cor primária, com alto índice de saturação, e temperatura de cor quente, funciona como um signo icônico, pois a atribuição é feita por associação, no caso a associação de cor com a temperatura. Devido essa similaridade relaciona-se cores a diferentes temperaturas de cor.

Segundo Santaella:

Ícones não representam efetivamente nada. Senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones têm alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem por isso condições de ser substituído de qualquer coisa que a ele se assemelhe. (SANTAELLA, 1996, p.40)

Esta cena, logo no início do filme, tem vários propósitos. Uma das associações do vermelho é com a cor da infância que está relacionada ao espírito da personagem e do produto anunciado na publicidade, chicletes. A personagem que leva sua juventude e energia como um ponto de ligação permeia o filme do começo ao fim. Segundo Santaella (1996,p.41): “Uma coisa singular funciona como um signo porque indica o universo do qual faz parte.”

Seu figurino, ao contrário dos outros personagens, na maioria das cenas, mostra com destaque a cor vermelha. O uso da cor vermelha pela personagem são índices do seu estado de espírito jovem. Em entrevista, a atriz Irène Jacob ⁹, conta que o diretor lhe perguntou qual era o nome dos seus sonhos de criança. E ela respondeu: Valentine. Assim ele chamou a personagem, porque ele queria que a personagem fosse o sonho de criança.

No início, a personagem passa realmente a impressão de ser alguém sem muitas responsabilidades, refletindo a construção de uma personagem com o espírito jovem, quase infantil. Segundo Santaella (1996,p.42) : “ um símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral.” A simbologia das cores relaciona o vermelho com a cor da alegria e da infância.

No *Dicionário das Cores* do nosso tempo, de Michel Pastoreau (1997), o significado da cor vermelha encontrado foi:

⁹ KIEŚLOWSKI, Krzysztof. *A lição de cinema de Kieslowski. In: A Faternidade é Vermelha*. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006c. 1 DVD. Trois Couleurs: Rouge.

Vermelho é a cor por excelência, a mais bela das cores; cor do signo, do sinal, da marca; cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade; cor da alegria e da infância; cor do luxo e da festa, cor do sangue, do fogo; cor da matéria e da materialidade. (apud SILVEIRA, 2015, p.121)

A imagem visual é o que se oferece aos olhos e é entendido por eles. Essa imagem depende de uma fonte de luz, independente de nós que, ao incidir nos objetos, torna o mundo visível. Conforme as características físicas deste objeto, poderá parecer vermelho se somente refletir os raios vermelhos, existente na composição da luz do sol. Então, um corpo é chamado de vermelho, porque tem a capacidade de absorver quase todos os raios de luz branca incidente e refletir para os órgãos visuais apenas os raios vermelhos.

Quando os raios luminosos atingem os objetos, parte é refletida e parte é absorvida, a imagem é visualizada pelos nossos olhos, que por meio das reações químicas e fisiológicas interpretam o resultado da ação da luz sob os objetos. Já os aspectos culturais simbólicos da percepção cromática necessitam dos seres humanos para serem construídos.

De acordo com Dondis (2000, p.69): “A percepção da cor é a mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual.”

Por isso é o elemento mais emocional do processo visual e tem tanto um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados a ela vinculados. Sendo assim, o uso dos conceitos da semiótica para a análise do fenômeno cor torna-se bastante propício a um entendimento aprofundado do mesmo.

O cenário do filme Rouge é praticamente permeado pela cor vermelha, presente em paredes, cadeiras, mesas, bolsas e nas caixas de cigarro com marcas em vermelho. Além disso, o vermelho aparece na blusa de Valentine, na bola e nos pinos de boliche onde Valentine vai jogar com amigos, no carro vermelho do juiz mais jovem, nas lâmpadas e até nas três cerejas do jogo, em

que as três imagens devem ser a mesma para que o jogador ganhe aquela rodada. Apesar disso, há outras cores secundárias.

4.4 AS CORES DO JUIZ APOSENTADO

Na história, Valentine, depois de um dia cansativo de trabalho, dirigindo de volta para casa, atropela uma cadela. Ao identificar o nome do animal, Rita, e o endereço do seu dono, decide levá-la até ele, e descobre que é um cético juiz aposentado, interpretado por Jean-Louis Trintignant, um homem amargo e solitário (Fig.36). Este personagem, um juiz que já fora respeitado, possui agora uma paleta de cores neutras e não vibrantes, passa seus dias em um mundo solitário, sem sair de casa, envolto em um ambiente escuro e não muito organizado. Essas cores, do personagem e do ambiente, criam um diálogo, uma associação, entre o indicial, a idade e a profissão do juiz, e o icônico, pois são qualidades que servem como ícones de uma etapa da vida sem muita vitalidade.

Seu contato com Valentine e a juventude dela cria um violento confronto verbal, que faz com que ela, de uma personalidade suave, enfrente aquele homem que a desafia e que ao mesmo tempo a faz amadurecer.

A relação, que se inicia com um confronto e cresce como amizade, faz compreender que o personagem do juiz aposentado, que representa a amargura da experiência, um signo simbólico, confronta a personagem de Valentine, que representa a energia da juventude, também um signo simbólico. Assim, ao lado do vermelho, surgem cores neutras, que utilizam castanhos claros, médios e escuros e que, em alguns momentos se juntam ao vermelho, cor primária do círculo cromático para que, por meio do contraste, haja um consenso, um equilíbrio, tanto na composição cênica quanto na percepção cromática.

Figura 36 – Juiz Aposentado



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Na sequência do filme, Valentine resolve levar o cão ao veterinário e decide ficar com ele, pois o juiz demonstra ser indiferente ao animal. Apesar do juiz ter criado um desconforto para a jovem, ela retorna à casa dele para lhe devolver o dinheiro que sobrou do pagamento do veterinário. É neste momento que ela descobre suas espionagens telefônicas. Embora o juiz represente tudo que vai contra seus princípios, ao mesmo tempo, ele a faz questionar-se sobre seus valores e suas crenças.

Para o juiz, a justiça é representada pela deusa Themis que, vendada, segura uma balança, símbolo de imparcialidade, sem pender para um lado ou para outro. O juiz, agora aposentado, investiga a vida de seus vizinhos, por meio da escuta clandestina, onde ouve ao invés de ver, assim com Themis, e tenta conseguir saber qual é realmente a verdade que se esconde na performance social.

Na sequência, Valentine perde a cachorra e a reencontra na casa do juiz, quando conta a ele que Rita terá filhotes. Ela volta pela terceira vez à casa do juiz, para dizer que não foi ela quem informou seu nome à imprensa, ao ficar sabendo, por meio do jornal, que ele será julgado por suas escutas telefônicas.

Figura 37 – Juiz Aposentado Escuro



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

As duas imagens escolhidas são de uma mesma cena e ocorreram em um momento preciso do filme. A cena demora 10 segundos e a autora fez um recorte no início dos 10 segundos (Fig.37) e outro no final dos 10 segundos (Fig.38). Sua intenção é mostrar a luz do pôr do sol incidindo no rosto do juiz aposentado: no início, o rosto dele está escuro e no final, claro.

A luminosidade ou valor é quando a cor é clara ou escura. O grau de luminosidade é a aproximação da cor com o branco ou com o preto. As cores perdem luminosidade quando tendem ao preto sólido e ganham luminosidade quando tendem ao branco. Geralmente a luminosidade é medida com uma porcentagem de 0% (quando tende ao preto) a 100% (quando tende ao branco).

Figura 38 – Juiz Aposentado Claro



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Há três tipos de contrastes: contraste em matiz, que é quando temos as cores em lados opostos do círculo cromático. Contraste em saturação, onde as cores altamente saturadas contrastam das ligeiramente saturadas. E há, também, o contraste em valor, que é o que está sendo demonstrado no recorte, onde as imagens mostram o contraste entre as cores claras com as cores escuras, no aumento de luminosidade tendendo ao branco.

Estes recursos, a diferença de luminosidade e o contraste das cores das imagens, aspectos icônicos, foram utilizados pelo diretor para sinalizar o momento da revelação ocorrida entre os dois personagens. Esta revelação é o início da amizade entre eles. A partir deste momento, o juiz passa a ter o semblante mais suave e, ao mesmo tempo, Valentine passa a contar fatos pessoais de sua vida. Trata-se de um signo indicial, referente a reação do juiz à presença de Valentine.

Destes pequenos encontros começa a se delinear uma amizade, que mudará seus destinos, com uma série de questionamentos, tanto para Valentine

quanto para o juiz. Ele justificou sua conduta, inapropriada aos olhos dela, por se sentir traumatizado pela profissão que escolheu e pelas decisões que tomou durante sua vida, alegando que se antes ele não sabia quem exatamente estava certo, agora, graças à escuta telefônica, podia saber quem tem razão.

4.5 AS CORES DO JUIZ JOVEM

Em paralelo ao relacionamento entre Valentine e o juiz, o filme mostra Auguste (Fig.39), interpretado por Jean Pierre Lorit, um jovem advogado que mora em frente à casa de Valentine, com seu cachorro. Ele se prepara para o concurso de juiz e descobre que sua namorada, a moça do serviço de meteorologia, o está traindo, assim como aconteceu com o juiz aposentado, que também foi traído pela sua esposa.

Embora sejam vizinhos, Valentine e Auguste sequer se conhecem, mas se cruzam pelo caminho em diversos momentos. Esta cena demonstra que a paleta de cores do personagem Auguste é a mesma paleta de cores do velho juiz aposentado. Este fato é para que o espectador faça uma associação entre os dois personagens, pois existe a intenção do diretor em fazer crer, por meio desta pista, que o juiz jovem é o passado do velho juiz aposentado. No filme *Rouge* há diversas cenas que aqui serão analisados de acordo com a semiótica peirceana.

Auguste, em certo momento, vê com entusiasmo a publicidade com a imagem de Valentine. Na cena em destaque, quando o enquadramento da campanha é apresentado novamente, Auguste, do seu carro, ao ver o painel na rua, pela primeira vez, percebe Valentine (Fig.40). O mesmo enquadramento e o vermelho saturado usado anteriormente na cena da produção da campanha publicitária são repetidos quando a campanha é lançada em um imenso painel, instalado na rua. O painel (Fig.41) chama a atenção de Auguste que permanece alguns segundos contemplando a imagem e esboça um leve sorriso. Podemos designar esta imagem do painel publicitário como um signo. Para Peirce (2003, p.3), um signo se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal.

Figura 39 – Juiz Jovem



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Pela definição de signo, podemos considerar que é alguma coisa que pode representar outra coisa e, portanto, o signo não é o objeto, mas pode estar no lugar deste, podendo apenas representá-lo de certo modo. Para Santaella:

Um signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra um livro uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa chamada de objeto do signo e produz um eleito interpretativo real ou potencial. (SANTAELLA, 2005, p.8)

A imagem do painel publicitário é um signo que representa algo, sendo capaz de produzir efeitos interpretativos em mentes reais ou potenciais, podendo ser analisada com base nas definições peirceanas.

Figura 40 – Auguste



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Figura 41 – Painel Publicitário



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

De acordo com Cassiano Terra Rodrigues, em seu texto sobre Charles Sanders Peirce na Enciclopédia Jurídica da PUC-SP (2017):

A classificação dos signos combina dois princípios: primeiro, os signos são classificados segundo as categorias fenomenológicas, isto é, como representativos de qualidades de sentimento, de ações e reações e de representações de toda ordem, ou pensamentos; então, são classificados conforme forem considerados em si mesmos, conforme a relação com o objeto e conforme a relação com o interpretante. (RODRIGUES, 2017 <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/58/edicao-1/peirce,-charles-sanders>)

Para a análise em questão, o signo será considerado em duas instâncias: considerado em si mesmo; e considerado em relação ao seu objeto. Considerada em si mesma, a cor vermelha poderia ser um *qualisigno*, no caso do cartaz. Neste caso, significando “uma qualidade de sentimento e uma cor”. No primeiro plano tem uma pessoa de perfil fotografada sobre um fundo vermelho. Essa pessoa emite sinais, como o seu jeito de olhar, a forma como sua boca está entreaberta, o jeito do seu cabelo, sinais latentes de significados, *sinsignos*.

Se a cor vermelha for analisada como uma convenção para significar a fraternidade na bandeira francesa, o signo, de acordo com o quadro proposto por Rodrigues, pode ser denominado de *legisigno*, ou seja, “um signo que é da natureza de uma idéia geral, uma lei, um hábito ou uma convenção social, uma regra de manual” (2017). No caso em questão, uma convenção social.

Rodrigues define os conceitos de Peirce no quadro a seguir: FIG.42

	Primeiridade: qualidade de sentimento; possibilidade; referência a um fundamento.	Segundidade: Reação, resistência; fato bruto; referência a um correlato.	Terceiridade: Representação, mediação; Hábito, lei; referência a um interpretante.
O signo considerado em si mesmo:	Qualisigno: um signo que é uma qualidade de sentimento, uma mera possibilidade: uma cor, um odor etc.	Sinsigno: um signo que é um existente: uma ação, um objeto ou fato individual etc.	Legisigno: um signo que é da natureza de uma ideia geral: uma lei, um hábito ou convenção social, uma regra de manual etc.
O signo considerado relativamente ao seu objeto:	Ícone: uma forma que <i>pode</i> representar seu objeto, por semelhança formal ou por partilhar com ele alguma qualidade. Ex.: um mapa de uma cidade, o diagrama das ciências, ou o odor de uma flor, uma cor etc.	Índice: um signo que representa seu objeto por conexão <i>de fato</i> com ele, como uma conexão física independente de interpretação. Ex.: A fumaça é signo do fogo; um nome no mapa; etc.	Símbolo: um signo que significa seu objeto porque é interpretado como representação dele. Ex.: qualquer <i>convenção</i> , uma bandeira, um logotipo; etc.
O signo considerado relativamente ao seu interpretante:	Rema: se os substantivos ou os termos dêiticos de uma proposição forem apagados, a forma lacunar restante é um <i>rema</i> . É uma forma de representação simples, que não indica nem o objeto, nem o interpretante.	Dicisigno: um rema cujas lacunas tenham sido preenchidas torna-se um dicisigno, ou signo dicente. É um signo que indica uma existência específica para seu interpretante. Essa indicação não é verdadeira nem falsa, mas pode ser uma das duas coisas.	Argumento: para seu interpretante, é um signo de uma lei, quer dizer, representa seu objeto como um signo, como algo que manifesta alguma tendência, algo dotado de intencionalidade ou disposição para ser de certa maneira.

<https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/58/edicao-1/peirce.-charles-sanders>

Na segunda instância, ou seja, o signo considerado em relação ao seu objeto, poder-se-ia dizer que a cor vermelha é um *símbolo*, segundo a explicação de Rodrigues: “um signo que significa seu objeto porque é interpretado como

representação dele. Ex.: qualquer *convenção*, uma bandeira, um logotipo” (2017). A cor vermelha, na bandeira francesa, significa fraternidade, por convenção.

Em relação ao *índice*, ou seja, “um signo que representa seu objeto por conexão de fato com ele, como uma conexão física independente de interpretação” (RODRIGUES, 2017), há o exemplo da mudança entre o juiz e Valentine, que indica a reciprocidade comportamental que os aproximou, fazendo com que o juiz fosse menos sombrio e Valentine mais tolerante. Como já foi demonstrado antes, na paleta de cores do juiz, há duas imagens: a escura e a clara, índices de sua mudança.

Pode-se dizer que o juiz aposentado, antes de conhecer Valentine, desenvolvia uma combinação de cores neutras que, em seu caso, indicava uma perda de interesse e uma monotonia, demonstrando cansaço pela sua carreira jurídica. Após se conectar com Valentine, alguns tons de vermelho já são inseridos na sua paleta de cores.

O juiz, que sempre estava recluso, sai de casa para assistir ao um desfile de Valentine, onde, após o encerramento, eles têm uma conversa franca em que ele se revela para ela, contando sobre a traição da esposa que o deixou amargo (Fig.43). A cena deste encontro em que o personagem do juiz conta sobre coisas íntimas de sua vida, acontece em ambiente em que a paleta de cores do juiz e do seu entorno se altera do neutro aos tons vermelhos. Se toda paleta de cor do juiz e em seu entorno se altera do neutro para o vermelho, essa cor imediatamente produz uma cadeia associativa que nos faz lembrar de outras cenas no filme onde o vermelho é destacado, como nas roupas de Valentine e no carro do juiz jovem.

Pastoreau (1997) sugere alguns efeitos do vermelho:

sensação de alegria, invasão de felicidade intensa, beleza, raridade; sensação de apreensão, de aviso, chama a atenção; sensação de prazer proibido; sensação de paixão sem limites, de amor sem consequências, sem atrelamento; sensação de energia, movimento, pulsação; sensação da energia criadora; de geração de insights; sensação de alegria ingênua, simplesmente feliz; sensação de poder da beleza e da sabedoria; sensação barulhenta de alegria de comemoração e comunicação; sensação de vida pulsante nas veias. (PASTOREAU, 1997)

Em relação ao vizinho de Valentine, Auguste, o efeito do vermelho no cartaz publicitário faz com que seus olhos brilhem, indicando sua sensação de alegria pela descoberta da presença de Valentine. Parado, dentro de seu carro, Auguste esboça

Figura 43 – Teatro



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

um sorriso. Quando existe proximidade, uma conexão entre o signo e o objeto, então há um índice, o que fica evidente nos casos acima expostos. A imagem do painel publicitário como um veículo de comunicação indica a possibilidade de uma relação.

4.6 INTERTEXTUALIDADE

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva, que deu continuidade aos conceitos de monologismo e dialogismo de Mikhail Bakhtin.

Através da análise de romances literários, Bakhtin considerou monológicos os que apresentavam uma única voz, a do próprio autor do romance, que detinha o poder direto de significar. Essas obras transmitiam a posição do autor de diversas maneiras, mas era sempre a verdade do autor que permeava a estrutura da obra. Por outro lado, em romances dialógicos não há o apagamento de vozes em detrimento da voz autoritário do autor. Para Bakhtin, os romances de Dostoiévski foram exemplos de seu conceito de dialogismo:

Nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. (...) no mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2008, p. 291-292).

Bakhtin cunhou os conceitos de monologismo e dialogismo dentro de uma única obra. O termo intertextualidade de Kristeva, contudo, significa “entre textos”, uma expansão dos conceitos de Bakhtin. Desse modo, a intertextualidade é recurso utilizado entre textos, quando um texto anterior é evocado em texto posterior, trazendo seus sentidos ou tendo outras conotações no novo texto, em jogo associativo de diferentes combinações de idéias, criando possibilidades de troca de sentidos, de cruzamentos por meio de práticas intertextuais como: referência, citação, alusão, pastiche, paródia, plágio, colagem entre outros. Há uma cena no filme *Bleu* que se repete no *Rouge*: em *Bleu*, uma pessoa idosa luta para colocar uma garrafa no lixo enquanto a protagonista do filme está absorta (Fig.44); em *Rouge*, contudo, a protagonista a ajuda (Fig.45), o que pode ser interpretado em relação aos lemas associados

à bandeira francesa: enquanto em Bleu o lema é liberdade, em Rouge é fraternidade, mudando a conduta.

Figura 44 – Idosa Bleu



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte da autora)

Figura 45 – Idosa Rouge



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Esta referência intertextual vai ao encontro da famosa explicação de Kristeva, citada por muitos autores: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção de outro texto. Assim em lugar de uma noção de intersubjetividade, instaura-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Outro momento intertextual é proporcionado pelo uso de canais de comunicação para implicar um vínculo de proximidade. Em *Bleu*, a protagonista assiste pela televisão o funeral de seus entes queridos. Em *Rouge*, apesar de serem vizinhos, Auguste vê Valentine pela primeira vez no painel publicitário. Portanto, a interpretação do uso na imagem em canais de comunicação no contexto da trilogia é intertextual. Além disso, Valentine soube por meio de uma manchete no jornal que seu irmão estava usando drogas. Os meios de comunicação da época, jornal, televisão e telefone estão sempre presentes nos filmes de Kieslowski. O diretor optou, como demonstrado nessas cenas, em utilizar as mídias para relatar, tanto para o personagem quanto ao espectador, parte da história.

Segundo Santaella:

Considerando-se que todo fenômeno cultural só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação e considerando-se que esses fenômenos só comunicam-se porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, p.8, 1983)

Em *Rouge*, há intertextos internos, de dois personagens importantes, o juiz aposentado e Auguste. Com Auguste, o jovem advogado que logo se tornará juiz, acontece uma cena em que um livro cai justamente aberto na página do assunto que estará em seu exame. O juiz conta a Valentine um episódio exatamente igual, que ocorreu com ele no mesmo teatro onde houve o desfile, quando era jovem e se preparava para um exame similar. Esta não é a única repetição entre o juiz e o jovem advogado. Os dois recebem de presente uma caneta tinteiro e têm um cachorro.

Figura 46 – Tempestade



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

Além disso, ambos sofrem com a traição de suas namoradas, que são dois anos mais velhas do que eles, e atravessam o Canal da Mancha atrás delas. Contudo, é na cena final referente ao Canal da Mancha que a intertextualidade se torna mais presente e relevante. Em cena anterior, Valentine revelara ao juiz que pretendia passar uns dias na Inglaterra para encontrar o namorado. Ele havia sugerido que ela viajasse de balsa, já que não gostava de avião. Ela aceitara a sugestão e partira. Já na partida da balsa uma tempestade começa a se armar. Aqui há um intertexto interno: diante da manifestação da tempestade, o painel publicitário com a imagem de Valentine é recolhido conforme figura (Fig.46). Em alusão à tempestade e, implicitamente ao que vai acontecer por causa da mesma, o intertexto funciona como índice da situação.

As cores do painel publicitário (Fig.46), ao ser desmontado, já não são só vermelhas, mostrando tons de verde e marrom prenunciando o naufrágio da balsa.

A balsa em que Valentine atravessava o Canal da Mancha sofre um naufrágio, e o juiz recebe a notícia pelo jornal e vê no noticiário da televisão que na tragédia, onde morrem milhares de pessoas, há apenas sete sobreviventes (Fig.47). Observa-se na paleta de cores da imagem abaixo que o verde toma conta de todo o ambiente justamente no momento em que, na expectativa de descobrir quem são os sobreviventes e na esperança de que Valentine seja um deles, o juiz recebe a notícia.

Figura 47 – Noticiário



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

A cena final deste terceiro filme da *Trilogia, Rouge*, revelando os sete sobreviventes do naufrágio da balsa, faz com que por meio da intertextualidade exista um novo final dos outros dois filmes, mostrando a correlação entre os três temas, e a interdependência entre eles. Os sete sobreviventes são de vários países da Europa: além de Valentine e Auguste da Suíça, um negociante

polonês, Karol Karol (Zbigniew Zamachowski) e sua mulher francesa Dominique (Julie Delpy), a viúva do famoso compositor, Julie Vignon (Juliette Binoche) e seu acompanhante Olivier (Benoit Régente), ambos franceses e um barman inglês. O naufrágio ilustra a própria idéia da União Européia, onde os sobreviventes de diversas nacionalidades são também os personagens dos outros dois filmes que compõe a Trilogia, dando um segundo final às outras duas histórias.

Em diversos momentos há possibilidades e hipóteses: a idéia da unificação, a possibilidade de um amor entre dois estranhos que estavam tão próximos (Fig.48), de se conhecerem ou não, a continuação da vida com os sete sobreviventes, apesar das mortes no naufrágio, e o nascimento dos sete filhotes da cachorra Rita, significando um renascimento, um recomeçar, que pode trazer um novo final. Os códigos intertextuais se apresentam por meio dos personagens, que entram no terceiro filme indicando uma nova leitura sígnica.

A Trilogia aborda o tema da Unificação Européia utilizando para isso as cores da Bandeira da França, que por sua vez, remetem à Revolução Francesa, onde antigos ideais de tradição, da monarquia, da aristocracia e da Igreja Católica foram derrubados e novos princípios de *Liberté, Égalité e Fraternité*, em Português, Liberdade, Igualdade, Fraternidade, foram instaurados.

A mera cor vermelha não é fraternidade, porém dentro do filme funciona com um signo porque produz uma cadeia associativa com fraternidade, seja por meio da saturação da cor e da repetição da composição que acontece em vários momentos do filme, fazendo com que o espectador compreenda e associe a cor vermelha com o significado de fraternidade.

Figura 48 – Valentine e Auguste



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte da autora)

O confronto entre o passado do juiz é uma alusão à Revolução Francesa e o futuro do jovem advogado uma alusão à Unificação Européia , ambos seduzidos por Valentine, uma alusão ao vermelho da bandeira, à fraternidade, que circula como um elo catalizador entre esses dois mundos, o passado e o futuro, representando a busca pelo avanço da paz, da reconciliação da Democracia e dos Direitos Humanos na Europa. Segundo Kristeva, “O termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou vários) sistemas de signos em um outro. (KRISTEVA, 1978, apud SAMOYAULT, 2008, p. 17)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que teve como objetivo analisar o resultado imagético alcançado nos três filmes que compõem a Trilogia das Cores de Kieslowski, utilizou a metodologia dialética. A metodologia dialética consiste em isolar as imagens e analisar os significados por meio dos elementos visuais selecionados como: cor, proporção e as relações compositivas, para refletir se os significados atribuídos contribuem, de modo expressivo, ao efeito compositivo pretendido.

Se compararmos uma obra de arte a um cartaz, enquanto este deve, por definição, funcionar como elemento de comunicação e não proporcionar dúvidas, quanto a informação que deve transmitir, uma obra de arte funciona como expressão estética, que faz com que o espectador também tenha um entendimento da obra. Kieslowski, por meio desta linguagem visual, faz com que o filme, além de contar uma história, ou seja, comunicar, como um cartaz, provoque, por meio das camadas, muitas vezes sutis, diferentes percepções no espectador.

Em *Bleu*, a cor azul está presente em muitas cenas do filme. Isto não significa que ela tenha o mesmo sentido, pois dependendo da situação e da forma em que é apresentada adquire diferentes conotações, ou seja, devido à intensidade da cor ou ao objeto em que ela foi incorporada, seus significados são alterados, devido a presença de outros signos. O lustre azul é, para Julie, tudo que ela escolheu para guardar como lembrança da filha, já que se desfez de tudo que tinha e que lembrava seu passado. A personagem tenta se libertar da tristeza que sente pela perda e ao mesmo tempo, da vida que tinha e da qual não estava satisfeita. Por este motivo, o azul é icônico, portador de uma carga emocional imanente. A piscina, por outro lado, simboliza um momento de purificação dos pensamentos e das angústias da protagonista. Enquanto o azul do lustre lembra e aproxima, o azul da piscina afasta e a faz esquecer.

Em *Blanc*, a única cena em que o protagonista tem um sentimento de liberdade, diferente do restante do filme, em que está sempre deslocado, mostra seu estado de euforia. O cenário, metaforicamente, apresenta a extrema

claridade de uma paisagem aberta, sugerindo uma tela em branco, de uma nova perspectiva para o futuro, propondo um renascimento. Este filme, entre os três, é o mais político. A percepção desta cena na neve pode ser ampliada para o macro universo do tema do filme e da trilogia: a Unificação Europeia. O branco, obtido pela somatória de todas as cores, prenuncia a possibilidade do sucesso desta união.

Kieslowski em sua obra, tem como característica seu interesse em descrever o mundo por uma lente documentária e isto foi levado para seus filmes ficcionais. No filme Rouge isto é evidenciado em uma entrevista, citada na pesquisa, quando a protagonista narra que em sua conversa inicial com o diretor ele a questionou sobre qual nome feminino era o seu preferido na infância. O nome citado por ela foi o escolhido para ser o nome da personagem. Esta escolha teve como objetivo fazer com que a atriz se sentisse espontânea, como ela mesma, ao interpretar a personagem, pois isto transmitiria ao espectador um sentimento de autenticidade.

Segundo Andacht:

Quando o público observa as expressões de emoções de pessoas comuns que eles consideram como não sendo roteirizadas ou ensaiadas, e, portanto, como um comportamento de tipo espontâneo, próximo do fisiológico – exatamente o contrário do que acontece na ficção - os espectadores anseiam ter uma experiência de autenticidade. (ANDACHT, 2015,p.80)

Embora o filme seja ficcional, Kieslowski procurou dar uma dimensão factual à atriz, fazendo com que ela buscasse referências pessoais para dar autenticidade à personagem. O espírito infantil da personagem, que permeia todo o filme, é acentuado pela presença da cor vermelha que simboliza a infância.

De todos os sentidos, a visão é o mais desenvolvido no ser humano, enquanto a percepção da cor, que engloba os aspectos físicos, fisiológicos e culturais, é a mais emocional dos elementos que formam o processo visual.

A personagem Valentine, envolta por seu espírito jovem, evidenciado pelo uso das cores primárias, ao ter contato com o juiz, cujas cores neutras são indícios de sua posição e de sua idade, o contamina por meio de suas cores quentes. Esta interferência, que o altera, é percebida no filme, na cena em que em alguns segundos seu semblante ao se transformar, se ilumina, materializando a fraternidade, por meio da mútua ajuda que se estabelece entre os personagens a partir daquele momento.

Esses são alguns dos momentos citados em que é possível perceber a comprovação de que o resultado imagético da trilogia foi intencionalmente construído por uma linguagem visual, utilizando elementos como cor, luz e composição que tornam a Trilogia das Cores (*Trois Couleurs*) uma experiência mais intensa, carregada de camadas, como obras de arte, trazendo à tona diversos significados.

REFERÊNCIAS

ALVES, Gabriela; NEVES, Marcus. Memória, Imagem e Som em Trois couleurs: Bleu, de Kieślowski. *Novos Olhares*, nº 2, p. 138-149, 2014.

ANDACHT, Fernando. *Uma abordagem semiótica e indicial da identidade na era do YouTube*. Rio Grande do Sul: Intertexto, 2015.

ARAÚJO, Denize. *Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

BOÉTIE, Étienne de La: L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento Cinema 1*. São Paulo: Brasilense, 1985.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FORLIM, Miguel. *A Europa sob a ótica de Krzysztof Kieślowski*. *Jornal Estadão, Caderno Estado da Arte*. Disponível: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-europa-sob-a-otica-de-krzysztof-kieslowski/>

FRANÇA, Andréa. *Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieślowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GIBSON, James Jerome. *Perception of the visual world*. Connecticut: Greenwood Publishers, 1974.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2004

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *Entrevista sobre Trois Couleurs: Blue concedida a Jonathan Romney*. *The guardian*. Paris, 09 nov. 2011. Publicada originalmente em 15 oct. 1993. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/09/three-colours-blue-interview>. Acesso em: 03 jan. 2021.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *A lição de cinema de Kieslowski*. In: *A Faternidade é Vermelha. Krzysztof Kieślowski*. Produção: MK2 Productions. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006c. 1 DVD. Trois Couleurs: Rouge.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. *A lição de cinema de Kieslowski. In: A Liberdade é Azul. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versátil, 2006a. 1 DVD. Trois Couleurs: Bleu.*

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. *A lição de cinema de Kieslowski. In: A Igualdade é Branca. Krzysztof Kieślowski. Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006b. 1 DVD. Trois Couleurs: Blanc.*

KORNATOWSKA, Maria. *Podwójne życie Kieślowskiego (La doble vida de Krzysztof Kieślowski)*, Cracovia: Universitas. 1997

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

MACHADO, Arlindo. *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*. São Paulo: Ribeiro, 2019.

PASTOREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor Inexistente*. Rio de Janeiro. Senac, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RODRIGUES, Cassiano Terra. *Texto sobre Charles Sanders Peirce*. Enciclopédia Jurídica da PUC-SP .2017. Disponível em: <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/58/edicao-1/peirce,-charles-sanders>) . Acesso em: 01 mar. 2021.

SALGUEIRO, HelianaAngotti, *Revisando Haussmann*. São Paulo: Revista USP, 1995 (junho/agosto)

SANTAELLA, Lucia. *Arte & cultura: equívocos do elitismo*. São Paulo: Unimep, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.SANTAELLA, Lucia. *Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem*. Tríade: comunicação, cultura e mídia, Sorocaba, SP, v. 3, n. 5, p. 10-19, 2015.

<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/download/2258/1965/4323>

SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos: semiótica e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Traduzido por Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: UTFPR, 2011.

_____. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: Utfpr, 2011. 193 p.

_____. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: UTFPR, 2015, 172 p.

SILVEIRA, Luciana Martha. *A Percepção da Cor na Imagem Fotográfica em Preto-e-Branco*. 2002. 320 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, José Afonso. *A liberdade do Mundo Contemporâneo*. Revista da Academia Brasileira de Direito Constitucional. Curitiba, vol. 8, n. 14, p. 99-111, Jan.-Jun. 2016.

STOK, Danusia (org.). *Kieślowski on Kieślowski*. London: Faber and Faber, 1993.

Forlim, Miguel. *A Europa sob a ótica de Krzysztof Kieślowski*. Jornal Estadão, Caderno Estado da Arte. Disponível: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-europa-sob-a-otica-de-krzysztof-kieslowski/>

FILMOGRAFIA

TROIS COULEURS: BLEU. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof

Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1993. 1 DVD. Disponível em: <https://www.youtube.com/S12x4liRVIQ>. Acesso em: 03 set. 2020.

TROIS COULEURS: ROUGE. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1994. 1 DVD. Disponível em: <https://youtu.be/C4OPmk9Gfmk>. Acesso em: 03 set. 2020.

TROIS COULEURS: BLANC. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1993. 1 DVD. Disponível em: https://youtu.be/qS2GUJc_dxl. Acesso em: 03

