

UM SÓ, TRÊS FILMES: PRODUÇÃO DE SENTIDO ENTRE EPISÓDIOS DA “TRILOGIA DAS CORES”, DE KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI

João Fabricio Flores da Cunha¹

Resumo

Um só, três filmes propõe-se a investigar a produção de sentido na *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), a partir das relações entre os filmes que a compõem. O objetivo é entender como eles operam na constituição da trilogia e defender a tese de que há um só filme, cujos sentidos tornam-se transparentes justamente conforme as relações que podem ser percebidas entre aspectos ora recorrentes ora dissonantes presentes em cada um dos filmes. Para tanto, problematiza-se a noção de trilogia em séries diacrônicas para, ao adotar a perspectiva da sincronia, identificar cenas dos três filmes cujos sentidos somente podem ser alcançados quando postas em relação intersemiótica.

Palavras-chave

Comunicação; audiovisual; cinema; Kieślowski; *Trilogia das Cores*.

Abstract

One, three movies proposes itself to investigate the production of meaning in the Three Colors trilogy, of the Polish director Krzysztof Kieślowski (1941-1996), based in the connections between the movies that compose it. The objective is to understand how they function in the constitution of the trilogy and to defend the thesis that there is only one movie, the meanings of which become transparent precisely in connections that can be perceived in aspects at times recurrent and at times dissonant present in each one of the movies. To do so, we problematize the idea of a trilogy in diachronic series and adopt a synchronic perspective that permits us to identify scenes of the three movies whose meanings can only be achieved when put in intersemiotic relation.

Keywords

Communication; Audiovisual; Film; Kieślowski; *Three Colours*.

¹ Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), jfloresdacunha@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3347-0872>, <http://lattes.cnpq.br/9931324208390034>.

Introdução

Este trabalho tem como objeto a *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996): *A Liberdade É Azul* (1993), *A Igualdade É Branca* (1994) e *A Fraternidade É Vermelha* (1994). Trata-se dos valores da Revolução Francesa; as cores, agrupadas nessa ordem, formam a bandeira da França. Nos três filmes, a cor do seu título é dominante na *mise-en-scène*. Ela é utilizada de forma recorrente em objetos e cenários: carros, móveis, roupas, livros, detalhes menores, todos são da mesma cor – que aparece na tela a todo instante. Grosso modo, tudo o que pode ser da cor do filme o é. No entanto, as formas como os ideais revolucionários estão expressos na trilogia são mais complexas do que a tradução brasileira sugere.

É preciso notar, desde já, que os modos como os ideais revolucionários são atualizados na trilogia não se reduzem a essa divisão sugerida pelos títulos da tradução brasileira. Aqui, abordamos os filmes como *Azul* (*Bleu*), *Branco* (*Blanc*) e *Vermelho* (*Rouge*). Essa nos parece ser uma tradução mais fiel do francês: nessa língua, as palavras *azul* e *branco* variam conforme o gênero, estando no masculino nos títulos. Se houvesse intenção de associar a cor ao princípio, os dois primeiros filmes se chamariam *Bleue* e *Blanche*, pois *liberté* e *égalité* são palavras femininas.

Os valores não se restringem a apenas um dos filmes. Liberdade, igualdade e fraternidade atravessam a trilogia fundamentalmente, porque eles se relacionam entre si. É preciso pontuar, ainda assim, que o valor de liberdade está mais marcado no primeiro filme do que nos outros, e isso também vale para os seguintes. Pode-se afirmar, sem maiores reservas, que o argumento do primeiro filme foi construído a partir de uma noção de liberdade; bem como o segundo, da igualdade; e o terceiro, da fraternidade. Um filme se apoiar mais em um valor não exclui os outros dois, nem significa que é capaz de encerrar a reflexão sobre um deles. Não é como se Kieślowski pensasse: “primeiro, vou resolver o problema da liberdade; depois, parto para a igualdade, e encerro com a fraternidade”. É a trilogia que tematiza os valores, não um filme em particular. Os valores não são pensados individualmente, por si só. Tal e como os três filmes foram planejados e realizados como integrante de um todo, os ideais revolucionários são atualizados enquanto parte de um conjunto.

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

A fim de cumprir com o objetivo deste artigo – compreender como se dá a produção de sentido na trilogia com base nas relações entre os três filmes –, atentamos para procedimentos de repetição e intercruzamentos entre os episódios. Kieślowski (1993, p. 220) aponta que “Azul, Branco e Vermelho são três filmes individuais, três filmes separados. É claro que eles foram feitos para serem vistos nessa ordem, mas isso não significa que não se possa assisti-los na direção contrária”². De fato, pode-se começar a assistir a trilogia por *Vermelho* sem prejuízo claro de compreensão por não conhecer os anteriores, no sentido de que não se trata de uma trilogia serializada, em que os acontecimentos da segunda parte sucedem os da anterior. Dessa forma, não há problema em “pegar no meio” a *Trilogia das Cores*: pode-se entrar por onde se quiser. O *Decálogo*, série de dez filmes de uma hora que problematizou os “Dez Mandamentos”, também foi realizado dessa forma pelo diretor³.

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

Isso ocorre, em parte, porque a trilogia não é serializada, mas também porque as relações internas a ela não se dão sempre num sentido linear, do primeiro para o segundo filme e desse para o terceiro. Elas antes circulam, vão e voltam, com cenas de um episódio sendo ressignificadas conforme os outros dois, sejam eles anteriores ou posteriores. Os filmes se prolongam uns nos outros: “você precisa ver o terceiro filme, *Vermelho*, para saber que *Branco* teve um final feliz”⁴ (Kieślowski, 1993, p. 217).

Um só, três filmes

Baseado no exposto até aqui, afirmamos que Kieślowski assinala na *Trilogia das Cores* que o sentido de um filme não se encerra nele próprio. *Azul* e *Branco* têm cada um o seu próprio fechamento, mas também ganham um segundo final, no naufrágio, ao fim de *Vermelho*. Ora, uma produção que termina em outra não pode ser tomada como um filme só; deve antes ser entendida em sua inter-relação. É isso que buscamos fazer neste trabalho.

² Tradução nossa. No original, em inglês: “Blue, White and Red are three individual films, three separate films. Of course they were made to be shown in this order but that doesn't mean that you can't watch them the other way round”.

³ Kieślowski (1998) afirma que há mais ligações entre os filmes do *Decálogo* e que elas são mais importantes do que as da *Trilogia das Cores*, estando a série de dez filmes mais interconectada do que a de três.

⁴ Tradução nossa. No original, em inglês: “you have to see the third film, Red, to know that White has a happy ending”.

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

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

Franny⁵ ouve uma emissão sobre lobos. Eu lhe digo: gostarias de ser um lobo? Resposta ativa: é idiota, não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos ao mesmo tempo, você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com cinco ou seis outros lobos. O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade (Deleuze; Guattari, 2011, p. 54-55).

Assim como “não se pode ser um lobo”, mas vários, as obras também não são uma só – e, na trilogia, elas andam juntas. Deve-se, portanto, compreender a constituição do todo – a trilogia – a partir das relações entre os elementos que a compõem – os três episódios. Deleuze e Guattari não pensam as relações em termos dualísticos ou dicotômicos, mas rizomáticos. No contexto da obra dos autores, isso indica o sentido de instaurar um regime que pense em termos de multiplicidades moleculares, que engendram os agenciamentos coletivos de enunciação; no âmbito de nosso trabalho, o que interessa são as ligações entre os filmes.

No início do texto, já notamos como não se pode tentar restringir os princípios a apenas um episódio da trilogia. É preciso levar em conta que eles também estão em relação. Trata-se de liberdade, [e] igualdade e fraternidade. Na modernidade – ou seja, a partir da Revolução Francesa –, eles são indissociáveis, e isso está expresso nos filmes. Ainda que se quisesse separá-los, isso não seria possível. Os valores, também eles, andam juntos.

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

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

Quando afirmamos a existência de relações e elementos comuns entre os filmes, não estamos ignorando aquilo que neles há de dessemelhante. Pelo contrário: reconhecemos, por exemplo, que *Branco* é marcadamente diferente dos outros dois. Há alguns motivos para isso, e talvez o mais importante seja que a maior parte do filme se passa na Polônia, sendo o polonês a língua dominante. Isso é apontado pelo produtor da trilogia, Marin Karmitz (2006), como responsável pelo fato de a montagem do filme ter sido feita por outra pessoa que não a que fez *Azul e Vermelho* – de acordo com ele, faria mais sentido se ela falasse polonês. O próprio acabamento do filme parece ter sido desenvolvido de forma diferente. Conforme Kieślowski (2006), notou-se apenas na edição que a cena de abertura não funcionaria, e outra foi filmada às pressas. Isso não quer dizer, porém, que *Branco* não se relacione ou não se encaixe no conjunto da trilogia. Assim, estamos de acordo com Martins (1996) quando ela afirma que:

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

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

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

Além dos intercruzamentos, há elementos que se repetem nos filmes e que fazem sentido apenas quando postos em relação dentro da trilogia. Nos três, um personagem se utiliza de algum tipo de artifício para atrair outro. Em *Azul*, Olivier, o assistente

do marido de Julie – famoso compositor que havia falecido em um acidente – propõe-se, publicamente, a finalizar o *Concerto Para a Unificação da Europa*, que aquele teria deixado inacabado.

Como ele explica a Julie: “‘é um meio’, eu disse para mim mesmo. Para alguma coisa. Para fazê-la chorar, para fazê-la correr. O único meio para que você diga ‘eu quero’ ou ‘eu não quero’”. Karol queria se reaproximar da ex-mulher e, para forçá-la a ir para a Polônia, forjou a própria morte, numa conspiração que envolveu várias pessoas ao seu redor. No terceiro episódio, o juiz envia a Valentine uma grande quantia de dinheiro, provocando-a a voltar até sua casa para devolver parte dele. No entanto, o resultado desses artifícios nem sempre sai de acordo com as intenções de quem os elaborou. Como bem nota Martins (1996, p. 99), “a questão dentro da trilogia é que não existe nenhuma ‘luz’ a revelar para os personagens qual a melhor escolha a fazer”.

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

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

Há, ainda, uma passagem que se configura como *leitmotiv* da trilogia (Latek, 2013), já que aparece nos três episódios, sempre envolvendo o personagem principal e uma pessoa idosa. No primeiro filme, uma senhora encurvada, com clara dificuldade de caminhar, tenta colocar uma garrafa no vão de um posto de reciclagem, mas não tem força para empurrá-la. Sentada num banco de praça e com os olhos fechados, alheia ao mundo, Julie sequer percebe a situação. No segundo, a mesma cena se repete, com a diferença de que é um senhor e que Karol o vê. Na perspectiva de passar a noite na

rua, porém, ele esboça um sorriso e não faz nada para auxiliá-lo. Assim, Valentine é a única a ajudar a idosa que encontra, em *Vermelho*. De acordo com Latek (2013), são expressões, respectivamente, da liberdade, da igualdade e da fraternidade.

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

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

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

Tratamos de uma tematização do acaso, que aparece produzido audiovisualmente: procedimentos cuidadosamente pensados para expressarem o acaso. Por exemplo, quando Olivier visita Julie no hospital, logo após o acidente, ela abre os olhos e vê apenas um borrão: “Isso não é acidental. É típico do estado mental dela de absoluta introversão, de foco nela mesma”⁶ (Kieślowski, 1998, p. 93).

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

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

irracional, que foi preparado com precisão, previsto” (Kieślowski, 2006).

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

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

Assim, o exemplo da caixa da marca *blanco* é pouco importante, mas o que relatamos agora é muito mais. Ainda que se dê no âmbito de um dos procedimentos de repetição que apresentamos, não é nem de longe algo óbvio, e podemos assegurar que não foi notado anteriormente – ao menos até onde nossa exploração dos trabalhos produzidos sobre a trilogia alcançou.

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

Em sua versão finalizada por Julie e Olivier, a qual ouvimos pela primeira vez na cena final de *Azul*, o *Concerto para a Unificação da Europa* tem um coro, composto por versículos do Novo Testamento e cantado no idioma original. Em muitas versões do filme – entre as quais, a do DVD brasileiro –, não há legendas para essas palavras, o que torna o coro ininteligível para todos os que não falamos grego antigo, prejudicando efetivamente a compreensão dessa cena⁷.

A origem do texto é, mais especificamente, o capítulo 13 da Primeira Epístola aos Coríntios (1 Coríntios), o sétimo livro do Novo Testamento, livro escrito pelo apóstolo Paulo. Esse capítulo é composto por 13 versículos. O coro consiste dos versículos 1, 2, 4, 7, 8 e 13⁸. É contra-intuitivo, mas acreditamos que o mais relevante para a trilogia é o versículo 12, ausente do coro, pois ele instaura uma conexão entre os três filmes.

Esse versículo diz o seguinte: “Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos cara a cara: Agora conheço em parte, mas então conhecerei, como também sou conhecido” (1 Coríntios 13:12). Em inglês, a primeira frase é traduzida por “For now we see through a glass, darkly” (Bíblia, 2011) – trata-se de uma expressão

7 Para uma tradução do coro para o português, cf. Martins (1996). Para uma tradução literal, palavra a palavra, do grego antigo ao inglês, ver: www.godsmurf.com/article/125. Acesso em: 25 nov. 2013.

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

conhecida, tendo sido utilizada em diversas peças culturais. Ingmar Bergman produziu, em 1961, um filme cujo título internacional é *Through a Glass Darkly*⁹.

Glass não significa, aqui, um espelho necessariamente, mas algum tipo de vidro, de lente, ou seja, algo que seja um obstáculo, que se anteponha à mirada, que não permita ver diretamente, claramente¹⁰. Essa expressão se manifesta na trilogia de diversas maneiras, não apenas como espelho. Não cabe, no entanto, fazer investigações de ordem hermenêutica para buscar um sentido mais literal ou “correto” do que o termo originalmente significava na passagem bíblica, até porque não há evidências de que a escolha desses trechos tenha se dado por um estudo aprofundado do texto do Novo Testamento. Por exemplo, no caso de Bergman, *Såsom i en spegel*, o título em sueco, significa “como em um espelho”, pois assim constava na tradução da Bíblia para o sueco da época (Cinecube, 2012). O que importa é notar como essa frase está expressa nos filmes e como ela os conecta.

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

Isso mostra como há uma importância para a questão do espelho (que pode ser um vidro ou uma lente qualquer). Mas o exemplo central se manifesta em um dos procedimentos de repetição que expusemos anteriormente: a cena final. O espelho é um signo presente no fim de *Azul, Branco e Vermelho*¹¹. No primeiro filme, Julie olha por uma janela, que lhe dá um reflexo azulado:

9 A través de um Espelho, no Brasil.

10 Para discussões sobre esse trecho específico, cf.: <http://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?Strong=G2072>. Acesso em: 25 nov. 2013. Ou ver: <http://hermeneutics.stackexchange.com/questions/2208/1-corinthians-1312-for-now-we-see-through-a-glass-darkly>. Acesso em: 25 nov. 2013.

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

Figura 1 - Julie na cena final de Azul



Fonte: Print screen do filme A Liberdade é Azul (Kieślowski, 1993).

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

Figura 2 - Trecho da cena final de Branco



Fonte: Print screen do filme A Igualdade é Branca (Kieślowski, 1994).

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



Fonte: Print screen do filme A Igualdade é Branca (Kieślowski, 1994).

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



Fonte: Print screen do filme A Fraternidade é Vermelha (Kieślowski, 1994).

Considerações finais

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

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

Referências

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre João Ferreira D’Almeida. Londres, 1819.

BÍBLIA. Inglês. **Bíblia sagrada**. Tradução do Rei James. Londres, 2011.

CINECUBE. Through a Glass Darkly (Såsom i en spegel) – Ingmar Bergman (1961). **Cinecube**, 8 maio 2012. Disponível em: <http://cinecube.wordpress.com/2012/05/08/through-a-glass-darkly-sasom-i-en-spegel-ingmar-bergman-1961/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** – vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

JACOB, Irène. Comentário. *In*: **A FRATERNIDADE É VERMELHA**. Direção: Krzysztof Kieślowski. 1994. 1 DVD (96 min.), son., color, legendado. Tradução de: Trois Couleurs: Rouge.

KARMITZ, Marin. Comentário. *In*: **A LIBERDADE É AZUL**. Direção: Krzysztof Kieślowski. 1993. 1 DVD (97 min.), son., color, legendado. Tradução de: Trois Couleurs: Bleu.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. **Kieślowski on Kieślowski**. Londres: Faber and Faber, 1993.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. **I'm so so**. Stuttgart: Academia de Artes, 1998.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. A Lição de Cinema de Kieslowski. *In*: **A FRATERNIDADE É VERMELHA**. Direção: Krzysztof Kieślowski. 1994. 1 DVD (96 min.), son., color, legendado. Tradução de: Trois Couleurs: Rouge.

LATEK, Stanislaw. **Le cinéma selon Kieslowski**: Bleu. YouTube. 2013. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=-2ts9kg2ME0>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MARTINS, Andréa França. **Cinema em azul, branco e vermelho**: a trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

NEWALL, Paul. Kieślowski's Three Colours Trilogy. **The Galilean**, 2005. Disponível em: http://www.galilean-library.org/site/index.php/page/index.html/_/essays/literatureandfilm/kieslowskis-three-colours-trilogy-r84. Acesso em: 31 ago. 2023.

NICHOLS, Peter. HOME VIDEO – The True Colors of a Director. **The New York Times**, 14 mar. 2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/03/14/movies/home-video-the-true-colors-of-a-director.html>. Acesso em: 31 ago. 2023.