

## IMAGENS REFLETIDAS: O CINEMA, O EU E O OUTRO NA TRILOGIA DAS CORES DE KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI

Bruna Nunes da Costa Triana\*

**Cite este artigo:** TRIANA, Bruna Nunes da Costa. Imagens refletidas: o cinema, o *eu* e o *outro* na *trilogia das cores* de Krzysztof Kieślowski. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.54-67, dezembro. 2010. Semestral. Disponível em: [www.habitus.ifcs.ufrj.br](http://www.habitus.ifcs.ufrj.br). Acesso em: 31 de dezembro de. 2010.

**Resumo:** Adotando o cinema como campo de pesquisa, passível de observação e interpretação, o objetivo deste trabalho é analisar a especificidade da relação entre cinema e sociedade, pensando os filmes como produtos culturais. A partir da abordagem antropológica, procuramos analisar a experiência cinematográfica e perceber de que forma o cinema, e em particular os três filmes da *Trilogia das Cores* de Krzysztof Kieślowski, narra e constrói a imagem do *outro*.

**Palavras-Chave:** Antropologia Visual; Cinema; Alteridade; Kieślowski; *Trilogia das Cores*.

As imagens em movimento, desde sua origem, em fins do século XIX, causaram excitação e espanto. Das primeiras imagens de Lumière [1] aos filmes em tecnologia 3D, mais de um século se passou. Nessa longa trajetória de desenvolvimento histórico, que acumulou aprimoramentos e invenções narrativas, estéticas e tecnológicas, como o cinema filmou o *outro*? É esta a pergunta que nos move, evidentemente, numa dimensão modestamente mais reduzida, visto que analisar as imagens do *outro* produzidas no decorrer de toda a história do cinema não caberia no curto espaço de um artigo. Ademais, nossa intenção aqui, além de tomar um ponto particular dessa história, é a de estudar um cinema bem específico, e um *outro* de igual especificidade; ou seja, nosso objeto e nossa problemática constituem uma perspectiva e uma interpretação do mundo e do *outro* bastante determinadas.

Dessa maneira, o ponto escolhido nessa longa história é a obra *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), produzida entre 1992 e 1994, na França e na Polônia, no contexto do bicentenário da Revolução Francesa (1789), e, ainda, justamente quando se assinava o Tratado de Maastricht – em 7 de fevereiro de 1992 –, que instituiu a hoje já consolidada União Européia (U.E.). A *Trilogia das Cores* é composta pelos filmes *Bleu* (França, 1993), *Blanc* (Polônia, 1994) e *Rouge* (França, 1994). Os filmes em questão são, além da tentativa de elaborar uma leitura crítica da Europa, uma proposta para refletir sobre a alteridade no contexto de crise do Estado-nação e de espetacularização das relações sociais. Isso confirma nossa proposição inicial de que a *Trilogia* faz parte de um cinema específico, porquanto entendemos que ela integra um cinema contemporâneo que “ênfatiza as descontinuidades no interior do nosso presente, as fissuras do Estado-nação, do mundo globalizado, do humanismo universalista, das classes sociais, das identidades, das culturas” (FRANÇA, 2005: 36).

Ao mesmo tempo em que tais filmes acusam, do ponto de vista de um “não-europeu” [2], os obstáculos do encontro, tão historicamente tenso, entre “*the West and the rest*” (para utilizar a famosa expressão de Marshall Sahlins), eles buscam uma abordagem distinta da alteridade para os dias atuais. Como a *Trilogia* consegue, então, criar formas de visibilidade para o lugar do *outro* no mundo globalizado? A fim de responder essa questão, temos o intuito de problematizar categorias antropológicas básicas, como etnocentrismo, diferença e alteridade, sobretudo a partir das referências suscitadas pelas imagens acerca da tentativa de constituição de um “bom encontro” [3] na contemporaneidade, na qual impera, nas relações sociais, uma radical assimetria entre o *nós* e os *outros*.

Como define o antropólogo francês Marc Augé (1998: 9-10), a Antropologia é quem se preocupa com o lugar do *outro* no conhecimento, quem problematiza, de fato, as questões centrais de identidade e de alteridade. A “questão da alteridade aqui é central; ela sempre o foi para a antropologia, mas deixa-se desdobrar mais claramente hoje: o antropólogo deve, efetivamente, identificar outros (aqueles que ele estuda) e questionar-se sobre a relação deles com a alteridade [...]” (AUGÉ, 1998: 18).

É justamente a preocupação da Antropologia com o *outro*, com a alteridade, que nos incentivou a abordar o cinema como campo desta pesquisa. A arte, como atenta Geertz (1997), é um elemento essencial da vida social, ela denota e divulga modos de se pensar a vida. Os sentimentos que um povo tem pela vida surgem e são transmitidos, expressados, na moral, no direito, na ciência e, também, na arte. Dessa forma, a expressão artística deve ser entendida como um sistema cultural, assim como a religião, o parentesco e as leis morais, que igualmente revelam maneiras de estar no mundo e que estão incorporadas nas atitudes sociais e nas formas de expressão da realidade concreta. Em vista disso, percebemos a preocupação desse autor em advertir que uma expressão artística, uma preocupação estética, é consequência de uma sensibilidade coletiva, formada na totalidade da vida social. Logo, “a compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social” (GEERTZ, 1997: 149), nos faz entender que a ligação entre a arte e a vida não se dá no plano instrumental, mas sim no plano semiótico.

Partindo dessa abordagem semiótica da arte proposta por Geertz, entendemos que ela não é um mero reflexo da vida, mas uma maneira de se pensar sobre esta; portanto, a relação entre arte e sociedade apresenta uma conexão ideacional. Isto é, as representações artísticas oferecem modos de experimentar a realidade e materializar preocupações recorrentes da vida social – preocupações essas que serão abordadas nas diferentes atividades da sociedade em questão. Destarte, tais representações devem ser observadas e interpretadas como um código simbólico, como um sistema propriamente dito. A arte, assim, é uma fala da sociedade sobre a própria sociedade, uma vez que é capaz de sintetizar experiências coletivas e cotidianas. E as expressões artísticas fazem sentido, unicamente, porque se relacionam com uma sensibilidade coletiva da qual fazem parte e que ajudaram a criar.

Dentro dessa perspectiva, consideramos que também o cinema pode ser tido como campo de pesquisa, passível de observação e interpretação. Por isso, procuramos analisar a especificidade da relação entre cinema e sociedade. Como o pintor, o escritor ou o músico apelam para a capacidade de seu público de interpretar suas obras e compreender seus significados, os filmes também são direcionados para um público que é capaz de interpretar e captar seus sentidos. O cinema, que é um produto cultural, é resultado de um trabalho de equipe em que várias sensibilidades individuais, vários *olhares*, se unem para realizá-lo. Aqui, também entendemos que todo filme é uma ficção, no sentido quisto por Geertz (1989), quer dizer, algo inventado, criado e que, em íntima relação com a realidade social, forma e é formado por esta. Logo, a especificidade da relação entre cinema e sociedade se dá pelo fato de que os

[...] chamados filme de ficção [...] [são] documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Como antropólogos e cientistas sociais, interessa-nos o cinema como campo de expressão imagética de valores, categorias e contradições de nossa realidade social (CAIUBY-NOVAES, 2009: 53).

De tal modo, percebemos que o filme é uma experiência capaz de invocar sentidos e construções sociais que são diferentes para cada pessoa. Ele desenvolve uma questão acerca da vida, um ponto de vista de como estar e se relacionar no mundo e, portanto, revela e reflete os sentidos, as representações, as memórias e as experiências pessoais de cada um. Isso, porque, como sugere Caiuby-Novaes (2008: 464), através de metáforas e sinestesia, as imagens envolvem a imaginação do espectador, favorecendo a introspecção e a identificação com as imagens do *écran*. Como observou Jameson (1995: 1-2), os “filmes são uma experiência física e como tal são lembrados, armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional [...], as imagens do filme da noite anterior marcam a manhã, impregnando-a de lembranças semi-conscientes”. Segundo este autor, o cinema é um vício que deixa marcas no corpo e que, sendo uma atividade tão profundamente assinalada em nosso cotidiano e em nossos corpos, que ocupa grande parte de nossas vidas, seu estudo não pode ser restrito a uma disciplina especializada. Ao contrário, no estudo do significado das imagens, deve-se recorrer às várias disciplinas para que se compreenda a totalidade de seus processos psicológicos, históricos, econômicos, sociais e culturais.

Tendo em vista que nossa sociedade dá grande importância ao elemento visual, percebemos que, atualmente, assistir a algum meio de comunicação audiovisual de massa é uma experiência cotidiana para a maioria das pessoas, posto que, como asseverou Carrière (1995: 16), durante sua história, o cinema “forçou caminho no mundo das idéias, da imaginação, da memória e dos sonhos” dos espectadores, até que dominasse nossa percepção e nossa forma de ver o mundo, perseguindo-nos “mesmo quando fechamos os olhos”. Nessa medida, para discutir o cinema apresentado e expresso pela *Trilogia das Cores*, vamos tomar os filmes tanto em seu conjunto – as recorrências e formas narrativas comuns aos três longas –, como analisar cada longa em suas especificidades. Assim, faz-se necessário uma sucinta apresentação dos filmes, de suas histórias, para que possamos, então, seguir a análise do cinema e da *Trilogia*, como obra de referência deste artigo.

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

[...] tempo subjectivo, afectivo, tempo cujas dimensões – passado, futuro, presente – se encontram indiferenciadas, em osmose, tal como no espírito humano, onde simultaneamente estão presentes e se confundem o passado-recordação, o futuro imaginário e o momento vivido... (MORIN, 1970: 78).

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

Por fim, *Rouge* fecha a obra da *Trilogia das Cores* com a história da modelo Valentine, que no decorrer da narrativa encontra-se com um juiz aposentado e amargo, Joseph. É nesse encontro que ambos começam a repensar suas vidas e valores, e, como amigos, desafiam e questionam, axiologicamente, um ao outro, em gestos e atitudes, enxergando, então, que é na construção da relação entre si que esses valores poderiam ser vividos e concretizados, de acordo com o que eles mesmos sentiam e viviam. Este filme, dentre os três da série, é o que faz a câmera mais se movimentar; ademais, os planos são mais abertos, o ritmo é mais rápido, haja vista que a câmera segue duas tramas paralelas. Se nos dois primeiros longas-metragens encontramos

problemas de comunicação com o *outro*, seja devido a um total fechamento em si, seja pelo desconhecimento mesmo do código lingüístico, aqui as tecnologias construídas pelo homem também não permitem uma maior comunicação com o *outro*; ao contrário, todos estão sempre falando (ou escutando) ao telefone, mas nunca se compreendem, as meias-palavras, os segredos, os medos impedem uma verdadeira comunicação com o *outro*, comunicação que se dá, somente, no encontro pessoal e desafiador com a alteridade, como o proposto por Joseph a Valentine.

Nos três filmes notamos a preocupação de Kieślowski em manter uma narrativa aberta, no sentido de que é o espectador quem deve completar os espaços vazios deixados na imagem: a irrupção da música em *Bleu*, as motivações de Karol em *Blanc* e os sentimentos das personagens em *Rouge*. Os longas da *Trilogia das Cores* apresentam as personagens em seus cotidianos, os fatos marcantes de cada narrativa (um acidente de carro, um divórcio e um atropelamento), são fatos banais, corriqueiros na vida social contemporânea, porém é exatamente esse tipo de fato, e o que eles desencadeiam, que os filmes se propõem a mostrar: a vida após um trágico acidente de carro, a vingança após um divórcio humilhante e os sentimentos que vêm a tona quando uma jovem idealista se torna amiga de um velho amargurado. Observamos que, em Kieślowski, temos uma concepção e defesa de um cinema que “apodera-se das coisas quotidianamente desprezadas, manejadas como utensílios, gastas pelo hábito, e desperta-as para uma nova vida” (MORIN, 1970: 83).

Aliás, nos filmes de Kieślowski, não há uma conformação com a idéia de que o cinema é o *locus* privilegiado para expressar verdades elementares – já que ele vai, por intermédio do cinema, problematizar mesmo essas verdades, como, por exemplo, a universalidade do ideal “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. Podemos compreender que na *Trilogia* se projeta “a noção de encontro (as personagens como figuras da dialética do eu e do outro) e a primazia da comunicação (como tema) e da ambigüidade (como hipótese e método)” (XAVIER, 2008: 75). Essas são características fundamentais da concepção de cinema advogada e realizada pelo cineasta polonês. Na *Trilogia das Cores*, temos três problematizações dos encontros entre *eu* e *outro* e de como se comunicar com esse *outro*. Além disso, temos também imagens incompletas, que se transformam a partir de interpretações e identificações pessoais do próprio espectador. Essa indeterminação e ambigüidade da imagem constituem o próprio método de narrar e de filmar de Kieślowski, uma opção da equipe de produção dos filmes para dar a ver aquilo que eles conceberam como a mensagem da obra: a incerteza de como é e de como proceder no encontro com a alteridade no mundo que se configurava.

Ao constatarmos que “o cinema de Kieślowski não impõe uma interpretação ou uma representação qualquer, mas uma experimentação” (FRANÇA, 1996: 19), percebemos sua consonância com as postulações de Geertz (1997: 157) de que a relação da arte com a vida social ao seu redor é interativa, complementar, sobretudo tendo em conta que o público necessita de uma expressão artística, de “um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento” (GEERTZ, 1997: 158). Logo, as elipses, os cortes descontínuos, os planos de detalhes, a lentidão dos movimentos da câmera, ou seja, os aspectos formais dos longas que compõem a *Trilogia*

das Cores são elementos que formam uma imagem que quer ultrapassar qualitativamente a “impressão de realidade”, uma vez que coloca o espectador como sujeito pensante, como sujeito de uma experiência [4].

No cinema em geral, mas particularmente nesses filmes, “é o receptor das imagens [...] que vai fazendo a relação entre uma imagem e outra”; certamente, o autor está presente, “apresentando o tema, mas cabe a quem vê o filme criar os predicados. Assim, é o espectador quem descobre as conexões entre uma rede de possibilidades estruturadas pelo autor” (CAIUBY-NOVAES, 2008: 464). Segundo Hikiji (1998: 42-43), a relação entre arte e sociedade, retomando os estudos de Geertz, é que a primeira tem a propriedade de sintetizar experiências sociais, e “essa idéia é fundamental para compreendermos o potencial que os filmes possuem para captar e expor estilos de vida, tendências comportamentais, sensibilidades coletivas”. Nesse sentido, a *Trilogia das Cores* atenta para as novas maneiras de estar no mundo contemporâneo, nessa realidade global que se configurava na época de produção da obra, dificuldades de estar e se relacionar que ainda ecoam na atualidade.

Compreendemos, então, que o cinema faz parte da vida social contemporânea, hoje mais do que nunca, basta pensarmos na circulação mundial de filmes que ultrapassa fronteiras territoriais e culturais. Diante disso, podemos afirmar que a relação entre cinema e sociedade se constitui numa dupla interferência: o cinema produz imagens de nossos desejos, de nossas fantasias e necessidades e, simultaneamente, constitui “nossos imaginários, nossas relações com o Outro, nossos conhecimentos, nossas opiniões” (FRANÇA, 2005: 34). A *Trilogia das Cores*, como observamos, faz parte, então de um cinema que inquieta, que interroga, uma vez que é composta de filmes que “efetivamente, questionam a sensibilidade que observam [...] e propõem novas sensibilidades” (HIKJI, 1998: 44-45). Assim, são obras que objetivam incomodar, e mais ainda, criar sensibilidades e formas de experienciar a vida social.

Notamos, com efeito, que o cinema não é um puro reflexo da realidade social, mas uma elaboração meticulosa, um recorte atento e um ponto de vista parcial dessa realidade vivida. Logo, a relação dos filmes com o imaginário, tendo este como “uma dimensão do real, [...] uma dimensão necessária da própria percepção que temos de nós mesmos e das coisas” (MENEZES, 1996: 89), pode ser percebida quando notamos que o cinema “dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão de coisas banais” (MORIN, 1983: 153)

Essa interferência indelével do cinema na vida social é evidente. Ao assistir a um filme ocorrem “verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo na tela” (MORIN, 1983: 154), e, assim, “o filme pode transformar a audiência psicologicamente e politicamente. [...] A sala escura [...] permite que nos transportemos para outro mundo, o que significa voltar a ver este mundo já com outros olhos” (SZTUTMAN, 2005: 122). Entendemos, desse modo, que o cinema, como uma arte do espetáculo, um espetáculo das multidões – haja vista o alcance mundial das imagens cinematográficas –, teve sua linguagem aprendida e assimilada durante seu desenvolvimento histórico, criando um repertório imagético no espectador. A obra de Kieślowski, se utiliza, perspicazmente, desse repertório instituído e consolidado nos espectadores do mundo inteiro, do “encanto da imagem”, para potencializar “a

manipulação do inventário imagético do espectador, criando uma certeza que ao final será questionada” (SAVERNINI, 2004: 148).

O elemento decisivo que fez o antropólogo italiano Massimo Canevacci (1990a: 149-150) escolher Walter Benjamin como o condutor de sua reflexão acerca da trajetória entre cultura visual e antropologia urbana foi, além do interesse do pensador alemão nos grandes produtos da cultura intelectual (a fotografia e o cinema, a pintura impressionista, Baudelaire etc.), suas preocupações com as constelações micrológicas (os costumes, os modos de viver e agir, a rua, a moda, o *flaneur*, o colecionador) que o frankfurtiano demonstrou em seu percurso intelectual. Da mesma forma, também nossa opção por Kieślowski, em especial pela *Trilogia*, pode ser justificada pelos planos de detalhe do diretor, seu comprometimento ético-político não apenas com as grandes questões de seu tempo, mas ainda com as particularidades da vida cotidiana. E é por intermédio de Walter Benjamin que pretendemos pensar algumas proposições de Kieślowski, e vice-versa.

Presumindo, então, que as obras fílmicas são experiências que nos afetam de fato, causando-nos impactos emocionais e marcando-nos em lembranças e atitudes, e se faz parte do espetáculo cinematográfico contar histórias, narrar experiências imageticamente, são os filmes que hoje reinventam e recriam a arte da narrativa, pois é no cinema que as pessoas se abrem para ver as histórias que, com a reprodutibilidade técnica e a circulação midiática, tornaram-se bastante ordinárias. Como nos lembra Benjamin (1993: 94), “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar”. O cinema faz um recorte na realidade, problematiza e dramatiza o cotidiano comum ao espectador, revelando os gestos sutis e as particularidades do meio que nos envolve. O filósofo alemão, mesmo crítico da modernidade pela perda da experiência (*Erfahrung*) e pelo desaparecimento da arte de narrar, característicos desses tempos coevos, já avistava as possibilidades de resistência, de experimentação e de aprendizado que as tecnologias do cinema e da fotografia continham em si. Assim, o pensador alemão desvela os potenciais contidos nessas novas formas de arte (a fotografia e o cinema) e enxerga, ainda, como essas inovações técnicas transformaram a percepção do homem contemporâneo e sua forma de olhar:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1993: 189).

Para Benjamin (1993: 203-204), a arte da narrativa está em evitar explicações, pois o leitor “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”, dessa forma, a narrativa “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Podemos atualizar o narrador benjaminiano na figura do diretor de cinema político, função a que Kieślowski se encaixa, visto que é fundamental lembrar que a teoria da arte de Benjamin desenvolvida, mormente, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, visa a politização da arte – e

não a estetização da política, própria à arte nos regimes nazi-fascistas. Logo, encontramos a arte da narrativa e sua politização na rejeição da estética hegemônica e no comprometimento ético do cinema contemporâneo, e em particular da *Trilogia das Cores*, ao desenvolver outras formas de pensar e viver a alteridade. É nesse contexto de crítica que se insere a *Trilogia*, porquanto ela confronta a imagem fechada e convencional e apresenta uma narrativa aberta, lenta, rarefeita, que sugere outras formas de se relacionar com o *outro*, interrogando os acontecimentos político-sociais de uma Europa bastante hodierna.

Para Benjamin (1993: 198), a modernidade caracterizava-se pelo declínio da arte de narrar, que nos conduziria à privação “de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. Porém, o cinema consegue, realmente, afetar-nos, já que produz um impacto emocional que lhe é genuinamente próprio. Ele nos conta histórias, e, como reflete Cabrera (2006: 21), “é claro que um filme sempre *pode* ser colocado em palavras. [...] Só que isto só será plenamente compreensível *somente vendo-se o filme*, instaurando a experiência correspondente, com toda a sua força emocional”. Isto significa que um filme é, sobretudo, uma experiência, pois propõe uma participação afetiva e uma reflexão acerca do mundo, ele “debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente y con cuidado ya que generalmente suele tocar los temas por encima y sin reflexionar” (LUKACS, 1971: 14). As histórias que o cinema nos conta fazem dele o instrumento do narrador contemporâneo, tendo em vista que, segundo Benjamin, o narrador é aquele que sabe transmitir experiências, continuar histórias sempre inacabadas. O filme faz exatamente isso: ele nos conta histórias e nos transmite experiências, sendo ele mesmo uma experiência para o espectador.

Dentro dessa perspectiva, tomando a Antropologia como um exercício do olhar, observamos que os filmes podem ser objetos passíveis de estudos antropológicos, haja vista que eles são, igualmente, um exercício do olhar. Como nos lembra MacDougall (2009: 68), “antes que os filmes sejam uma forma de representar ou comunicar, eles são uma forma de olhar. Antes de expressar idéias, eles são uma forma de olhar. Antes de descrever qualquer coisa, eles são uma forma de olhar”. Aqui também podemos enxergar outra relação dos filmes com a Antropologia, nos voltando para a proposta de Geertz (1989) para uma Antropologia interpretativa, pois os filmes são descrições do mundo, descrições de fatos pequenos mas densamente entrelaçados, interpretações de segunda ou terceira mão.

Com efeito, ao enfatizar a questão do olhar e da alteridade como aspectos da Antropologia, escolhemos a *Trilogia das Cores*, de Kieślowski, como objeto de estudo porque encontramos nesses filmes um diálogo com o *outro*, uma criação de situações onde o real é múltiplo e irredutível a dualismos simplistas (por exemplo, o bem *versus* o mal, um dualismo sempre estereotipado presente em filmes hollywoodianos [5]). Queremos, a partir disso, pontuar o caráter altamente questionador do cinema de Kieślowski, e, também, as possibilidades que ele tem para pensar e problematizar algumas categorias antropológicas elementares, entre elas a própria alteridade. Logo, a partir do entendimento de Geertz (1997), podemos desenvolver as questões de quais pontos de vista sobre o mundo a *Trilogia* expressa,



quais sentidos e olhares sobre o *outro* estão sendo produzidos e divulgados pelos três filmes. Nesse sentido, a *Trilogia*, narra e constrói uma imagem do *outro* bem característica.

Ao se propor a trabalhar com os ideais “universais” do homem – Liberdade, Igualdade e Fraternidade, que formavam o lema da Revolução Francesa e sustentam a Declaração Universal dos Direitos Humanos [6], – o diretor Kieślowski retira as maiúsculas desses valores e os coloca para serem vivenciados em situações realmente concretas e particulares, procurando, dessa forma, problematizar a universalidade desses ideais. Dentro da *Trilogia* podemos observar a inquietação em olhar para a subjetividade das personagens, mostrando o universal dentro de uma situação específica e particular, problematizando esses valores, que já não podem ser vividos plenamente no mundo contemporâneo diante das circunstâncias políticas e históricas concretas em que nos encontramos. Kieślowski nos mostra, de tal modo, que não existem Liberdade, Igualdade ou Fraternidade como verdades universais; sua questão é descobrir, com isso, de que maneira é possível viver esses ideais no presente, ou seja, “de que maneira suscitar pequenos acontecimentos que forcem a vivência destes valores não como entidades absolutas, mas como pequenas sementes de experimentação que se modificam para cada nova situação, para cada novo encontro” (FRANÇA, 1996: 16).

A preocupação com o *outro*, com os problemas das novas maneiras de estar e se relacionar no mundo contemporâneo enfrentados pelos homens concretos, são interrogações às quais os filmes vão se colocando – e colocando ao espectador –, numa gradual busca por um “bom encontro”, sobre o qual, já no século XVI, refletiu o jovem La Boétie (2008). É para se contrapor ao “mau encontro”, ocorrido e consolidado em nossa sociedade contemporânea, e reiterado em nossos conhecimentos, valores, imagens e atitudes, que escolhemos a *Trilogia das Cores* como objeto de análise desta pesquisa, pois percebemos que

[...] a trilogia de Kieslowski aponta constantemente para a necessidade de invenção de hipóteses, fabricação de possibilidades, criação de caminhos. O espectador é obrigado a constituir estas imagens, forçado a qualificá-las e, neste movimento, se qualifica, se constitui, se subjetiva. Movimento de mão dupla ou um duplo devir. Kieslowski obriga o espectador a *ser*. Ele engendra através de suas lacunas e de seus silêncios esta necessidade. (FRANÇA, 1996: 43).

Nesse sentido, a preocupação com a alteridade dos filmes nos fez encontrar, na noção de amizade proposta nos trabalhos do filósofo Francisco Ortega (1999; 2002; 2009), que recupera as noções de *política* de Hannah Arendt e de *estética da existência* de Foucault, um campo favorável para debater e para pensar a amizade exposta nas imagens da *Trilogia das Cores*. Ao buscar reabilitar e reinventar a idéia de amizade como paradigma de sociabilidade, Ortega afirma que é só a partir do encontro com o *outro* que é possível construir um espaço público onde a política tenha, novamente, o significado de ação, de acontecimento compartilhado. É assim que o autor (ORTEGA, 2009: 32) reintroduz a noção arendtiana de política como risco e imprevisibilidade, para propor a experimentação de novas formas de vida, de sociabilidade, que só são possíveis

[...] se sairmos da esfera da segurança e confrontarmos o novo, o aberto, o contingente, se aceitarmos o encontro e o convívio com novos indivíduos, o desafio do outro, do estranho e desconhecido, sem medo nem desconfiança, como uma forma de sacudir formas fixas de sociabilidade, de viver o presente e de redescrever nossa subjetividade, de recriar o *amor mundi* e reinventar a amizade.

Na *Trilogia das Cores*, percebemos claramente que um diálogo se estabelece entre a subjetividade do autor e a do espectador, ou seja, há um desejo de falar ao *outro* e de ouvi-lo. Os filmes mostram indivíduos lançados fora de suas individualidades e que precisam estabelecer contato com o novo. Em *Bleu*, é a amizade com uma vizinha, estigmatizada por todos por sua profissão, por ser uma prostituta, que leva Julie a voltar a se relacionar com o mundo. Já em *Blanc*, é na amizade, que nasce em uma situação extrema, entre Karol e Mikolaj que possibilita os momentos mais poéticos e políticos do filme: a corrida na imensidão branca dos amigos e os auxílios prestados um ao outro para satisfazer suas necessidades, sejam elas vitais ou meros caprichos individuais. E em *Rouge*, é a amizade de Valentine e Joseph, iniciada com um acidente de carro, que os faz (re)encontrar um caminho de ação no mundo. Assim, ao propor esse olhar, ao propor, então, o diálogo e a amizade em seus filmes como possibilidades plausíveis de salvamento do si mesmo, que Kieślowski também nos mostra a importância do cinema não apenas como construtor de imaginários, mas também, e, sobretudo, o seu papel como questionador destes imaginários já criados e fortemente consolidados.

Portanto, admitimos que a *Trilogia* pode ser analisada antropologicamente quanto à temática da amizade e da alteridade, posto que os três filmes vão mostrar encontros com o *outro* e a forma como desses encontros surge uma relação de reciprocidade e respeito, uma amizade. Existe, na obra, uma abertura de *Bleu* até *Rouge*, abertura da câmera, dos diálogos, dos encontros e dos relacionamentos estabelecidos com o outro, por essa razão, além de ver os três filmes separadamente, temos que enxergá-los como um conjunto, como um discurso sobre a particularidade dos universais nesse mundo difuso e global, cujas fronteiras geográficas supostamente estavam deixando de existir, com o projeto de unificação europeia, mas que revelavam o surgimento de fronteiras mais sutis, fronteiras relativas à alteridade.

A liberdade experimentada em *Bleu* é apenas *uma* liberdade, particular, tênue, construída a partir da perda, do luto, das lágrimas. Nesse primeiro filme, Julie procura se fechar ao mundo exterior, rejeitando qualquer contato com outros indivíduos, numa busca a uma liberdade total, sem vínculos afetivos ou obrigatórios com qualquer pessoa. Apenas quando percebe a impossibilidade de seu isolamento total e, assim, se abre ao contato com o *outro*, que ela consegue chorar sua perda. Esse filme mostra a lenta e gradual preparação de Julie para as lágrimas e para a reconciliação com seu passado, e essa é a liberdade conseguida, uma liberdade que começa a partir da abertura ao *outro*.

Da mesma forma, *Blanc* representa *uma* igualdade, vivida e concreta, possível depois de ter sido negada pela incomunicabilidade causada pela diferença lingüística e cultural. Esse filme procura desconstruir a idéia de uma Europa unificada, que estava se consolidando na época. Os problemas do *outro* negado, excluído e estigmatizado são colocados para revelar as rachaduras

existentes dentro da União Européia que se formava e procurava afirmar a identidade do “cidadão europeu”. A igualdade aqui é, na realidade, um acerto de contas de Karol com sua ex-mulher Dominique, por tê-lo humilhado na França, ao fazê-la passar na Polônia o que ele passou na França.

Finalmente, *Rouge* aponta para *uma* fraternidade constituída pela amizade entre duas pessoas muito diferentes. É essa amizade que revela a possibilidade de contato com o *outro* que nem o assimila ao idêntico, e nem o nega, mas que procura ouvi-lo. O encontro entre Valentine e o juiz aposentado procura revelar a importância e a necessidade de se sair da própria intimidade e, efetivamente, conhecer o *outro*. A amizade edificada pelas duas personagens é que os fazem refletir sobre seus próprios valores, suas concepções e atitudes com relação ao mundo, mudando-os e construindo-os nessa relação.

Refletir acerca da problemática da amizade dentro dos filmes da *Trilogia das Cores* retoma a discussão da preocupação constante com o *outro* do filme, o espectador que preenche de sentido as imagens e questões deixadas em aberto. Por conseguinte, a relação de diálogo já começa entre espectador e filme, sendo também problematizada dentro da *Trilogia*: do primeiro filme, *Bleu*, até o terceiro, *Rouge*, acompanhamos o desenvolvimento da questão do diálogo entre as personagens centrais; isto é, como elas, em cada um dos filmes, lidam com o inesperado encontro com o *outro*, como aceitam esse convívio e essa relação. As personagens, nos três longas-metragens, constroem relações de amizade, que principiam em encontros imprevistos e inusitados. As três problematizações do mesmo tema revelam como a amizade produz seus termos e regras na própria relação que está se construindo, como insiste Ortega (1999: 167),

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

Diante das novas maneiras de estar e se relacionar no mundo contemporâneo, enxergamos a inquietação da *Trilogia* em apontar para uma possibilidade de salvamento: esses três filmes mostram indivíduos que se colocam em contato com o *outro*, abrem-se para a alteridade. Esses pequenos encontros casuais forçam as personagens a lançar-se fora de suas individualidades fechadas, e os arremessam para a ação, para a concretização da necessidade de se conhecer o *outro*, o que amplia os próprios conhecimentos e revela experiências formadoras. Notamos que a *Trilogia das Cores* narra e constrói uma imagem especificamente verve da alteridade, em que não um esquecimento do *outro*, um refúgio na interioridade e/ou uma imagem etnocêntrica, onde o *outro* “torna-se o bando de contemporâneos perfeitamente idêntico ao próprio e, portanto, a si mesmo. Sobreviver hoje deve significar contrapor-se a uma *alteridade* cada vez mais fictícia e que, na realidade, é apenas máscara mimética do ego” (CANEVACCI, 1990b: 167). Com isso, e para finalizar, percebemos uma preocupação do diretor Kieślowski em “criar e recriar formas de relacionamento voltadas para o espaço público, tais

como a amizade, a cortesia, a solidariedade, a hospitalidade, o respeito” (ORTEGA, 2009, p.30).



## NOTAS

\* Bruna Nunes da Costa Triana graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista PROIC/UEL, faz iniciação científica sob a orientação da professora Dr. Martha Ramírez-Gálvez. Iniciará em 2011 o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP). Área de pesquisa: Antropologia Visual.

[1] O crédito da invenção do cinematógrafo é dado aos irmãos Lumière, que filmaram e exibiram publicamente as primeiras imagens em movimento. Cf. Morin (1970).

[2] O diretor Krzysztof Kieślowski viveu e começou sua carreira cinematográfica na Polônia comunista, logo, num país “não-ocidental”. Quando da produção da *Trilogia das Cores*, a Polônia estava saindo do jugo desse regime político e entrava na recente, e ocidental, União Européia, logicamente como um país marginal e “menos desenvolvido”.

[3] La Boétie (2008) lembra que o “mau encontro” é a sujeição que desnaturou o homem, a dominação do *um* sobre todos os *outros*; o “bom encontro”, nessa medida, é a amizade entre companheiros livres, iguais e em relação mútua.

[4] Não queremos dizer que as produções “de Hollywood” não fazem pensar; ao contrário, como mostrou Caiuby-Novaes (2008), todos os filmes exigem uma participação ativa do espectador, que deve codificar e interpretar as imagens da tela. Quando nos referimos que Kieślowski engendra no espectador um sujeito pensante estamos ressaltando que ele utiliza elementos que colocam esse aspecto de todo cinema como central em suas produções. Além de contar histórias, ele quer, verdadeiramente, que os espectadores se inquietem, reflexivamente, com as imagens em movimento.

[5] O “cinema de Hollywood” é uma definição utilizada não para rejeitar toda cinematografia dita “comercial”, mas como “expressão de uma forma „dominante” de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora” (SHOHAT e STAM, 2006: 28).

[6] A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi elaborada pela Assembléia Geral das Nações Unidas, em 1948, e é assinada por diversos países. O primeiro artigo da Declaração já revela sua fundamentação no lema burguês da Revolução Francesa, ao asseverar que: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade”. Diversos países signatários demonstram a não concretização desses direitos ao violarem, constantemente, este e diversos outros tratados da ONU sobre tortura, prisioneiros de guerra, refugiados, e tantos outros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, M. **A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção**. Campinas: Papirus, 1998.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: **Obras Escolhidas**, vol.1. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAIUBY NOVAES, S. **Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico**. *Mana*, 14(2), p.455-475, 2008.

\_\_\_\_\_. “Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E.; HIKIJI, R (orgs.) **Imagem-conhecimento**. Campinas: Papirus, 2009.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

- \_\_\_\_\_. **Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1990b.
- CARRIÈRE, J-C. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FRANÇA, Andréa. **Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. Foucault e o cinema contemporâneo. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.30-39, jan./jun. 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 1997.
- HIKIJ, Rose. S. G. **Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social USP. São Paulo, 1998.
- JAMENSON, Fredric. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LA BOÉTIE, Etienne de. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- LUKACS, Gyorgy. **El cine como lenguaje crítico**. Nuevos Aires, año 2, n.5, set./oct./Nov. 1971.
- MACDOUGALL, David. “Significado e Ser”. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJ, Rose Satiko G. (orgs.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papirus, 2009.
- MENEZES, Paulo R. A. de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**. São Paulo, v. 8, n. 2, out/1996.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- \_\_\_\_\_. “A alma do cinema”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- SAHLINS, Marshall. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.13, p.115-124, 2005.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009.

## FILMOGRAFIA ANALISADA

**A LIBERDADE é azul** (*Trois couleurs: Bleu*). Direção: Krzysztof Kieslowski. Intérpretes: Juliette Binoche, Benoît Régent, Florence Pernel, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. França: France 3 Cinéma, 1993. 1 DVD (97 min), son., color.

**A IGUALDADE é branca** (*Trois Couleurs: Blanc*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Intérpretes: Zbigniew Zamachowski, Julie Deply, Janusz Gajos, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Polônia: France 3 Cinéma, 1994. 1 DVD (89 min), son., color.

**A FRATERNIDADE é vermelha** (*Trois couleurs: Rouge*). Direção: Krzysztof Kieślowski. Intérpretes: Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. França: France 3 Cinéma, 1994. 1 DVD (99 min), son., color.