



Comunicação visual no filme *Trois Couleurs: Bleu*, de Kieslowski

Visual communication in the film *Trois Couleurs: Bleu*, by Kieslowski

Comunicación visual en la película *Trois Couleurs: Bleu*, de Kieslowski

Raquel de Araujo Roble - Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil |
raquel@datanaker.com.br | <https://orcid.org/0000-0002-4334-3615>

Denize Araujo - Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil |
denizearaujo@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

Resumo: O objetivo do presente artigo é refletir sobre a comunicação por meio dos elementos visuais e seus significados no filme *Trois Couleurs: Bleu* (1993), do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieslowski e sobre o resultado imagético desta interface cinema e comunicação visual. A metodologia consiste em isolar imagens e analisar o significado de elementos visuais presentes na composição das mesmas, sob três perspectivas: a da semiótica peirceana, a da teoria da cor e a do conceito de intertextualidade resultante do dialogismo e da polifonia. O artigo é relevante por apresentar estratégias de análise fílmica.

Palavras-chave: Comunicação visual. Semiótica. Intertextualidade. Teoria da cor.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on communication through visual elements and their meanings in the film *Trois Couleurs: Bleu*, by Polish director and screenwriter Krzysztof Kieslowski and on the imagery result achieved in the cinema and visual communication interface. The methodology consists of isolating images and analyzing the meaning of visual elements present in their composition, from three perspectives: that of Peircean semiotics, that of color theory and that of the concept of intertextuality resulting from dialogism and polyphony. The article is relevant because it presents film analysis strategies.

Key words: Visual communication. Semiotics. Intertextuality. Color theory.

Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre la comunicación a través de elementos visuales y sus significados en la película *Trois Couleurs: Bleu*, del director y guionista polaco Krzysztof Kieslowski y sobre el resultado imaginario logrado en el cine y la interfaz de comunicación visual. La metodología consiste en aislar imágenes y analizar el significado de los elementos visuales presentes en su composición, desde tres perspectivas: la de la semiótica peirceana, la de la teoría del color y la del concepto de intertextualidad resultante del dialogismo y la polifonía. El artículo es relevante porque presenta estrategias de análisis cinematográfico.

Palabras clave: La comunicación visual. Semiótica. Intertextualidad. Teoría del color.

• Recebido em 16 de out. de 2020 • Aprovado em 12 de nov. 2020 • e-issn: 2177-5788
DOI: <https://doi.org/10.22484/2177-5788.2020v46n2p347-363>

Copyright © 2020. Conteúdo de acesso aberto, distribuído sob os termos da Licença Internacional da Creative Commons – CC BY-NC-SA – Atribuição Não Comercial – Permite distribuição e reprodução, desde que atribuam os devidos créditos à publicação, ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.



1 Introdução e contextualização

O objetivo do presente artigo é refletir sobre a comunicação por meio dos elementos visuais e seus significados no filme *Trois Couleurs: Bleu*, do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieslowski e sobre o resultado imagético desta interface cinema e comunicação visual. Este é o primeiro filme da Trilogia *Trois Couleurs*. O processo metodológico consiste em isolar imagens e analisar o significado de elementos visuais nelas presentes, sob três perspectivas: a da semiótica peirceana, a da teoria da cor e a do conceito de intertextualidade resultante do dialogismo e da polifonia. O referencial teórico selecionado inclui Peirce (2005), Santaella (1982; 1995; 2015), Kristeva (1974; 1984) e Silveira (2011), principalmente.

O resultado imagético é alcançado pela interface que relaciona o cinema e a comunicação visual. Para uma breve contextualização, seguem explicações das palavras-chave: comunicação visual, semiótica, intertextualidade, teoria da cor.

Comunicação é uma palavra derivada do latim que significa, entre outras coisas, tornar algo comum. 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.

A construção das linguagens do cinema e da comunicação 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 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 e outros.

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, 1997, p. 75).

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva, ao analisar a obra de Mikhail Bakhtin, que havia cunhado os conceitos de dialogismo/monologismo e polifonia, em suas análises sobre dois autores russos, Dostoiévski e Tolstói. 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 Araújo (2007, p. 37):

[...] 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.

Kristeva (1974), por sua vez, idealizou características do discurso com interações entre diferentes meios, 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 cor participa da construção simbólica perceptiva de todas as pessoas. Historicamente a cor está intimamente ligada à arte desde Platão. Estudos iniciados pelos gregos compilaram várias teorias e promoveram experiências sobre seu uso. Foi Leonardo da Vinci, entretanto, que desenvolveu estudos sobre as causas e efeitos naturais da luz e da cor. Isto fez com que a física passasse a integrar definitivamente o campo experimental da ciência da pintura.

No final do século XVII e início do século XVIII, Isaac Newton criou o primeiro círculo cromático. Com o uso de um prisma, o físico inglês fez a decomposição da luz solar em vários tons para criar um espectro de cores. Um século depois, o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe criou sua versão do círculo cromático que se fundamentava no efeito psicológico das cores, onde o vermelho e o laranja eram positivas e o verde e o azul assumiam propriedades mais inquietantes.

A ação da luz no órgão da visão, ao atingir o córtex na parte posterior do cérebro, provoca a sensação de cor. Logo, a luz é o estímulo e a sensação é a cor. No fundo do globo ocular está a retina. As sensações luminosas, após serem captadas e projetadas sobre a retina, são enviadas ao cérebro pelo nervo óptico. A luz, ao atravessar a pupila e o cristalino, é decomposta em três grupos de comprimento de ondas que caracterizam as cores-luz: vermelho, verde e azul. O resultado dessa decomposição e das suas infinitas possibilidades é transmitido pelo nervo óptico ao córtex occipital, onde se processa a sensação cromática.

A semiótica peirceana é a ciência geral das linguagens, ou uma arquitetura do pensamento para compreensão do mundo, que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis. 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 (1982), 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. 14).

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 comunicação na mensagem.

Se considerarmos um filme como a somatória de elementos narrativos, sonoros e visuais, com roteiro que descreva 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 que pode compor e expressar mensagens em diversos níveis, desde funcionais e cotidianas até expressões artísticas que transmitem pensamentos estéticos complexos. Este alfabeto visual, somado ao alfabeto verbal, quando devidamente organizados, tem o poder de expressar mais do que com os mesmos elementos isolados, funcionando assim como uma forma de expressão conhecida como comunicação visual.

A comunicação 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.

2 Apresentação do *corpus*

O filme *Trois Couleurs: Bleu* (1993), do diretor e roteirista polonês Krzysztof Kieslowski é o *corpus* deste estudo. Este é o primeiro filme da Trilogia das Cores, que inclui mais dois títulos, *Blanc* e *Rouge*, representativos das cores da bandeira francesa, que simbolizam liberdade, igualdade e fraternidade, uma homenagem ao bicentenário da Revolução Francesa.

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 estimula sentimentos e emoções no espectador, através da narrativa, do cenário e do figurino. 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.

Os aspectos culturais de construção simbólica do nosso envolvimento com o mundo colorido são a evolução da simples sensação da presença da cor para a percepção colorida, o que está além da física e da fisiologia. A percepção cromática envolve aspectos socioculturais, simbólicos, psicológicos, mentais e racionais ao mesmo tempo. (SILVEIRA, 2011, p. 114).

A menção que Silveira (2011) faz sobre aspectos psicológicos e mentais explica o estado de espírito da protagonista, que procura o azul, seja na piscina que a faz esquecer de sua dor, ou no lustre que a faz lembrar de sua vida anterior à tragédia. A mesma autora menciona também que Leonardo da Vinci contribuiu para a Teoria da Cor, demonstrando a interferência da cor do ar no processo de percepção do mundo visual, para



quem “a cor do ar é azul, sendo mais ou menos escurecido quanto mais ou menos esteja carregado de umidade” (SILVEIRA, 2011, p. 22-23). Para a análise em questão, esta observação faz sentido, considerando-se os diversos tons de azul, mais acentuadamente no filme *Bleu*, mas também nos outros dois, em situações que serão apresentadas mais adiante.

Segundo Silveira (2011), Leonardo da Vinci considerava que a perspectiva linear não era suficiente para mostrar a distância e assim escreveu sobre a perspectiva aérea para garantir 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 mais acentuada ou menos intensa. 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.

No momento em que Julie, 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 Azul



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cena de *Trois Couleurs: Bleu*.

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.

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. O ícone, segundo Santaella (1995, p. 171), “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”.

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 (1995, p. 172) 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.

A imagem do azul no lustre, se analisada pelo seu prisma sógnico, reflete o signo icônico, estabelecendo uma relação com seu objeto. Segundo Peirce (2005, p. 52):

um índice é um signo que se refere ao seu objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. ... Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente uma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a estas essas qualidades que ele se refere ao objeto.

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. O símbolo, conforme Santaella (1982), é todo signo convencionalizado, ou seja, ele extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Em *Bleu*, contudo, a piscina simboliza um momento de purificação dos pensamentos e das angústias da protagonista.



Figura 2 - Piscina



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cena do filme *Trois Couleurs: Bleu*.

Para Santaella e Nöth (1997, p. 15):

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.

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 e Nöth (1997) explicam 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. “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).



Sobre a teoria peirceana, Machado (2019, p. 30) esclarece que tal 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).

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

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, 2005, 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. Sua presença constante e o poder de sua cor conseguem mais do que simbolizar algo, e mais do que indicar algo. Podemos dizer que sua ação, através do lustre, consegue abalar emocionalmente a protagonista, assim como sua permanência na piscina provoca o sentimento de alívio. O azul, portanto, é icônico.

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. 171)

Considerando a cor azul como ícone e a piscina como símbolo, apresentamos os intertextos polifônicos como índices, na semiótica peirceana.



3 Análise do *corpus* e conexões

Dois momentos marcantes da história política e social da França aconteceram nos anos 90: o bicentenário da Revolução Francesa e a criação da União Europeia. Para celebrar esses acontecimentos, França, Polônia e Suíça se uniram para co-produzir um grande projeto cinematográfico. Krzysztof Kieslowski, cineasta polonês, formado pela Escola de Teatro e Cinema de Lodz, foi o escolhido para criar e dirigir este projeto, denominado de Trilogia das Cores: *Blue* (1993), *Blanc* (1994) e *Rouge* (1994), uma homenagem às três cores da bandeira francesa, que significam liberdade, igualdade e fraternidade, respectivamente.

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 Kieslowski, 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. Conforme França (1996, p. 60):

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.

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. No *Blanc*, são mostradas as esteiras de um aeroporto e em *Rouge*, cabos de comunicação subterrâneos.

Segundo Kieślowski, conforme 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, 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 Kieslowski, 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 do filme "A Liberdade é Azul", nome adotado no Brasil para *Bleu* (1993), cujo roteiro apresenta a história de Julie (Juliette Binoche), que, após um trágico acidente no qual morrem seu marido e sua filha, faz uma tentativa fracassada de suicídio, para superar o sofrimento pela perda de sua família, livrando-se de tudo que lhe prende ao passado.

Kieslowski, 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.

Pelos estudos da percepção, sabe-se que a cor está ligada ao objeto na construção de significados. Para estudar essa construção da cor e seus efeitos perceptivos deve-se considerar a construção cultural, social e coletiva, a materialização dos significados e os efeitos psicológicos da cor. Conforme Silveira (2011, p. 120):

O que dá qualidade e significado aos símbolos é a sua utilização: por exemplo, na cultura ocidental, a cor preta simboliza luto. A materialização desses significados se dá na materialização de objetos coloridos, em contos, lendas, no cinema entre outros. Cada cor tem sua história marcada por hábitos e significados e é isso que a torna possível de classificação.

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. Araujo menciona que, "mesmo se as vozes de Bakhtin possam pertencer a outros textos, os conceitos de dialogismo e polifonia não têm a dimensão intertextual e nem a especificidade do uso do termo intertextualidade que Kristeva sugere" (ARAÚJO, 2007, p. 35). Por esta razão, estamos acoplando a polifonia aos intertextos, para que possam exemplificar signos indiciais. Selecionamos os mais relevantes, nesta fase de nosso artigo.

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 pára e, em uma repetição do enquadramento, aparece o tambor de óleo pingando (Fig. 3).



Figura 3 - Carro



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cena de *Trois Couleurs: Bleu*.

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.

Figura 4 - Acidente



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cena *Trois Couleurs: Bleu*.

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 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 perspectiva de não receber ajuda, pois passará a



noite na rua. A mesma cena repete-se para a protagonista de *Rouge*, e neste caso, representando a Fraternidade, a senhora idosa recebe ajuda.

Figura 5 - Idosa



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cena de *Trois Couleurs: Bleu*.

Em *Bleu*, na cena da pessoa idosa que precisa de ajuda (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, 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: Recorte realizado pelas autoras em cena de *Trois Couleurs: Bleu*.



Segundo Deleuze (1985, p. 30):

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.

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

Figura 7 - Rarefação



Fonte: Recorte realizado pelas autoras em cenas *Trois Couleurs: Bleu*.

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: Recorte realizado pelas autoras em cenas de *Trois Couleurs: Bleu*.

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.8). Estas cores nos remetem aos outros dois filmes da trilogia, *Rouge* e *Blanc*.

Figura 9 - Flores



Fonte: Recorte realizado pelas auotras em cenas de *Trois Couleur: Bleu*.

Em uma sequência no cenário da piscina, ao término de treino, o local é invadido por meninas com roupas de banho brancas e bóias vermelhas. 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: Recorte realizado pelas autoras em cenas de *Trois Couleurs: Bleu*.

Silveira (2011) menciona que o azul é a cor da frescura, da água, e causa, entre outras, a sensação de estar em um mundo de sonho. A piscina proporciona para Julie um breve momento de liberdade, liberdade que é também o símbolo do azul na bandeira francesa.

4 Considerações finais

O cinema, assim como outras artes, dá espaço para interpretações individuais sobre as 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.

A análise demonstra que os três pontos de vista utilizados, o da teoria da cor, o da intertextualidade e o da semiótica peirceana, conduzem a resultados diversos. O azul, que na teoria da cor é um símbolo e também na trilogia dos filmes é símbolo de liberdade, se analisado pela semiótica peirceana se torna um ícone para a protagonista de *Bleu*, por estar presente na piscina, no lustre e nos diversos tons da cor azul, no acidente e em outros momentos. Os intertextos polifônicos, ou seja, os conceitos de intertextualidade de Kristeva e de polifonia de Bakhtin, se analisados pela perspectiva da semiótica peirceana, são índices que indicam as interações entre os três filmes da trilogia, e a piscina, para a protagonista, é um símbolo da purificação e do alívio da dor causada pelas mortes de seus entes queridos.



Referências

- ARAÚJO, Denize. **Imagens revisitadas**: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento Cinema 1**. São Paulo: Brasilense, 1985.
- DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRANÇA, Andréa. **Cinema em azul, branco e vermelho**: a trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. Entrevista sobre *Trois Couleurs: Blue* [Entrevista cedida a] a Jonathan Romney. **The guardian**, Paris, 9 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 set. 2020.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 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.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **Arte & cultura**: equívocos do elitismo. São Paulo: Unimep, 1982.
- 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.
- SANTAELLA, Lúcia. **Teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: UTFPR, 2011.
- TROIS COULEURS: BLEU. Direção de Krzysztof Kieslowski e roteiro de Krzysztof Kieslowski 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 Kieslowski e roteiro de Krzysztof Kieslowski 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 Kieslowski e roteiro de Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1993. 1 DVD. Disponível em: https://youtu.be/qS2GUJc_dxI. Acesso em: 03 set. 2020.