

## A Liberdade como Paradoxo em “A Liberdade É Azul”, de Krzysztof Kieślowski<sup>1</sup>

João Fabricio FLORES DA CUNHA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### Resumo

Este trabalho investiga a atualização do valor da Revolução Francesa de liberdade em *A Liberdade É Azul* (1993), do diretor polonês Krzysztof Kieślowski. Considerando-se a teoria do sentido proposta por Gilles Deleuze, e com base na análise semiótica, efetuou-se a caracterização desse ideal revolucionário como paradoxo, analisando-se as figuras de expressão desse paradoxo no filme a partir de relações intersemióticas estabelecidas por articulações entre elementos audiovisuais.

**Palavras-chave:** comunicação; semiótica; cinema; paradoxo; Kieślowski.

### Introdução

Neste trabalho, introduzimos teoricamente o conceito de paradoxo, conforme Deleuze (2011), e depois o aproximamos de nosso objeto, o filme *A Liberdade É Azul*<sup>3</sup>, de Krzysztof Kieślowski, o primeiro episódio da Trilogia das Cores<sup>4</sup>. O objetivo é caracterizar o ideal de liberdade em *Azul* como paradoxo, o que será realizado com base nos princípios da semiótica, considerando a imagem cinematográfica como signo, e afirmando que a produção de sentido no filme é articulada na semiose pelo audiovisual. A análise semiótica é feita a partir dos passos expostos por Flores da Cunha e Silva (2014).

Discordamos abertamente de Martins (1996) quando ela afirma que “as imagens na trilogia capturam apenas fragmentos e dizem muito pouco, quase nada. Há sempre menos do que gostaríamos e nos frustramos quando tentamos reconduzi-las a uma unidade significativa qualquer” (MARTINS, 1996, p. 110). A ideia de que a imagem diz “pouco ou quase nada” no filme não faz sentido dentro da perspectiva adotada aqui. Parece-nos que se alguém diz alguma coisa em *Azul* é a imagem, em especial em articulação com outros elementos audiovisuais. Ela tem mais a dizer do que os personagens. O filme é marcado por uma construção sonora complexa, para além dos diálogos, das falas<sup>5</sup>. É tal e como afirmou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista FAPERGS/CAPEL, e-mail: [jfloresdacunha@gmail.com](mailto:jfloresdacunha@gmail.com)

<sup>3</sup> Respeitando o título original em francês (*Bleu*), trataremos aqui o filme por *Azul*.

<sup>4</sup> Composta por *A Liberdade É Azul* (1993), *A Igualdade É Branca* (1994) e *A Fraternidade É Vermelha* (1994).

<sup>5</sup> A trilha sonora no cinema é composta por música, fala, ruído e silêncio (STAM, 2003).

Kieślowski (1993a, p. 216): “As coisas muito raramente são ditas explicitamente em meus filmes<sup>6</sup>”. Em *Azul* (especialmente na primeira metade do filme), o que se passa com Julie, a personagem principal, está expresso não tanto pelo que ela fala em conversas com outras pessoas, mas por suas reações e expressões faciais. Assim, o filme nos parece ser radicalmente audiovisual.

Em nossa análise, buscaremos compreender o paradoxo da liberdade a partir da imagem cinematográfica e de suas articulações com outros elementos audiovisuais. A música tem papel de centralidade em *Azul*, como veremos em breve. Nesse caso, mostraremos como Kieślowski consegue produzir signos propriamente audiovisuais. Assim, pesquisaremos signos no filme que expressem os paradoxos e faremos nossa análise considerando a afirmação de Deleuze (2011, p. 107) de que “os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries (duas imagens-signos, duas fotos ou duas pistas etc.)”.

## Os paradoxos

Deleuze (2011) propõe uma teoria do sentido que se estrutura de forma paradoxal. O sentido, para Deleuze (2011), se constrói por meio de paradoxos, que são a afirmação de dois sentidos simultaneamente. “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice<sup>7</sup> não cresce sem ficar menor e inversamente” (DELEUZE, 2011, p.1). É preciso forçar o sentido, chegar ao paradoxo. “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2011, p. 3).

Desenvolvendo essa última afirmação, Deleuze (2011, p. 79) afirma que “a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo”. Como se verá mais adiante, essa noção é central para o movimento de aproximação com nosso objeto que realizaremos. Na concepção do autor, “é próprio do sentido não ter direção, não ter ‘bom sentido’, mas sempre as duas ao mesmo tempo, em um passado-futuro infinitamente subdividido e alongado” (DELEUZE, 2011, p. 79-80). De acordo com ele, “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição” (DELEUZE, 2011, p. 77).

---

<sup>6</sup> No original, em inglês: “Things are very rarely said straight out in my films”.

<sup>7</sup> Trata-se da Alice de *Alice no País das Maravilhas*, a qual o autor utiliza como exemplo em sua teoria do sentido.

Para o autor, o sentido, quarta dimensão da proposição, é “irredutível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais” (DELEUZE, 2011, p. 20). Do sentido, não se pode garantir nem que ele exista, para Deleuze (2011). “É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius<sup>8</sup>, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irredutibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo interior *a priori* da proposição” (DELEUZE, 2011, p. 21).

Deleuze não está interessado em investigar o sentido de um acontecimento: “o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2011, p. 23). Esse se constitui na linguagem, e, igualmente, pode transformar aquilo que é corporal: “as coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido” (DELEUZE, 2011, p. 26). Essa fronteira é “a articulação de sua diferença: corpo/linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 26). Note-se como é complexa e paradoxal a concepção que o autor tem do sentido: “extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente” (DELEUZE, 2011, p. 34).

Na lógica do autor, pouco importa a origem do sentido. De fato, ele afirma que essa não seria localizável: “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas máquinas” (DELEUZE, 2011, p. 75). É crucial compreender aqui o movimento que o autor realiza em sua teoria do sentido:

Quando supomos que o não-senso diz seu próprio sentido, queremos dizer, ao contrário, que o sentido e o sem-sentido têm uma relação específica que não pode ser decalcada da relação entre o verdadeiro e o falso, isto é, não pode ser concebida simplesmente como uma relação de exclusão. É exatamente este o problema mais geral da lógica do sentido: de que serviria elevarmo-nos da esfera do verdadeiro à do sentido, se fosse para encontrar entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso? [...] A lógica dos sentidos vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos apenas sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido (DELEUZE, 2011, p. 71).

Para Deleuze (2011), não se pode pensar o sentido sem considerar a presença nele do não-senso; presença em si daquilo que é outro, devir. “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação

---

<sup>8</sup> O anel ou fita de Moebius é uma superfície com apenas um lado e uma borda, não tendo orientação.

de sentido” (DELEUZE, 2011, p. 74). Se mesmo aquilo que não é sentido contém em si o próprio sentido, o sentido, paradoxalmente, não começa nem termina em outro lugar que não nele mesmo.

Embora não tenha se aprofundado sobre o tema, Martins (1996) já estabelecia aproximações entre a trilogia e uma teoria do sentido instaurada pelo paradoxo:

São dualidades que se repetem indiferenciadamente ao longo da trilogia e que, paradoxalmente, contêm em si mesmas uma desigualdade interna, uma diferença fundante, ou seja, estas repetições sempre compreendem em cada um dos seus momentos a possibilidade de não ser ‘A’, mas ‘B’, de não ser ‘cara’, mas ‘coroa’. [...] É o ‘e se...’ do cinema de Kieslowski. ‘Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está’<sup>9</sup>. São instâncias recorrentes na trilogia de Kieslowski que possuem uma natureza dupla, divergente, bifurcante. Elas aparecem duplicadas para mostrar que são apenas o reflexo em circuito uma da outra e, neste sentido, descrevem um todo sem verdade, sem um sentido fixo (MARTINS, 1996, p. 65).

Assim, “nenhum elemento dentro destes episódios pode convencer o espectador numa direção precisa porque ele está num mundo paradoxal, num mundo cujas narrativas fragmentam uma produção de significado unívoca e que deixam em aberto a possibilidade de diferentes níveis de leitura” (MARTINS, 1996, p. 74). Sobre como isso opera na reconfiguração dos valores na trilogia, Martins afirma que

É exatamente porque se confrontam com o imprevisto, com situações paradoxais, e não se colocam indiferentes ao que lhes acontece, que os personagens de Kieslowski se vêm numa necessidade constante de ‘reenquadrar’ seus valores posto que eles só são válidos em determinadas situações e dentro de certos contextos (MARTINS, 1996, p. 100).

A Revolução Francesa é o evento fundador da modernidade; nesse período histórico, os valores tornam-se ideais, algo a que se almeja. Eles também aparecem assim nos filmes, mas problematizados: Julie toma por possível o ideal da liberdade e acaba por vivenciar a real impossibilidade de exercê-lo.

Já se fez relativizações da centralidade dos valores na trilogia, às quais não nos alinhamos. Bradshaw (2011) sugere que as referências a eles teriam se dado apenas pelo financiamento francês. No entanto, Karmitz (2006), o produtor dos filmes, revela que, quando conheceu Kieslowski, esse já tinha a ideia de fazer uma trilogia sobre os valores da Revolução. Ou seja, o projeto já estava estabelecido antes que se soubesse de onde viria o dinheiro.

---

<sup>9</sup> DELEUZE, 2011, p. 43.

Afirmaremos, ainda, que cada um dos valores está mais marcado em um dos filmes. O próprio Kieślowski (1998, p. 87) fala sobre isso: “Azul, branco, vermelho. Foi de Piesio<sup>10</sup> a ideia de que, depois de haver tentado filmar o Decálogo, por que não tentar liberdade, igualdade e fraternidade? [...] o filme *Azul* é sobre liberdade, as imperfeições da liberdade humana. O quão livres realmente somos?<sup>11</sup>”. É claro que essas designações são mais complexas do que essas, um valor para cada filme; estamos apenas mostrando que essa ideia inicial de fato existiu. Vale notar como a pergunta de Kieślowski já indica o modo como os valores são problematizados, bem como a expressão por ele utilizada (o quão): não é uma questão simples, de sim ou não, preto no branco.

### **A Liberdade em *A Liberdade É Azul***

Para demonstrar a configuração semiótica desse paradoxo ao longo do filme, analisaremos a articulação audiovisual entre cor e música, a partir da música principal da trilha sonora, o *Concerto Pela Unificação da Europa*, cuja composição é parte importante do enredo. Como argumentaremos, em *Azul*, além da cor, a música também tem caráter de centralidade.

Para introduzir nossa análise, abordaremos um recurso audiovisual utilizado de forma interessante no primeiro filme: o *fade out*. Além do uso comum, de *raccord*, há quatro *fade outs* em *Azul* que se dão *em meio a* cenas. Todos envolvem a personagem principal: alguém se dirige a ela, vemos seu rosto em primeiro plano, ocorre o *fade*, fica-se alguns segundos com a tela preta e, na volta, vemos o rosto dela novamente. Kieślowski (1993a) esclarece que o quis mostrar com esse recurso é que, nesses momentos, o tempo para para Julie – e apenas para ela, embora, paradoxalmente, continue.

Há um deslocamento importante nos *fade outs*. No primeiro, à jornalista que diz “sei que você não quer me ver”, Julie retruca secamente “não”; no segundo, quando Antoine, o jovem que havia testemunhado o acidente, lhe pergunta se ela quer perguntar algo sobre o que ele viu, a resposta é a mesma, mas já suavizada com um “perdão” após o *fade*. No terceiro, que se dá na piscina, sua vizinha Lucille lhe pergunta se está chorando: “não, é a água”, responde.

<sup>10</sup> Krzysztof Piesiewicz, co-roteirista de Kieślowski.

<sup>11</sup> No original, em inglês: “Blue, white red. It was Piesio’s idea that having tried to film the Decalogue, why shouldn’t we try liberty, equality, fraternity? [...] the film Blue is about liberty, the imperfections of human liberty. How far are we really free?”.

No quarto e último *fade out*, que se dá quando Olivier pergunta “o que você quer fazer?”, referindo-se à descoberta de que seu marido tinha uma amante, Julie sorri e diz: “quero encontrá-la”. Esses deslocamento do primeiro ao último *fade out* é signo de um outro, que mostra como a personagem principal vai, ao longo do filme, alterando sua forma de se relacionar com outros; note-se que os *fades* só se dão quando alguém interpela Julie.

É possível entrever aí como o paradoxo da liberdade é expresso audiovisualmente, indo de um sentido a outro ao mesmo tempo. Quando o tempo para para ela, Julie está ausente e presente simultaneamente; sozinha, mas também, na presença de outra pessoa. A possibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo para – é logo confrontada com a impossibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo volta. Nos quatro *fade outs*, o outro permanece ali, esperando a reação de Julie.

O recurso dos *fade outs* é o que está expresso cinematograficamente de maneira mais clara, mas há, no filme, uma relação audiovisual que, acreditamos, opera de forma mais potente semioticamente em sua produção de sentido. É uma articulação específica entre cor e música – dois elementos centrais em *Azul* –, a qual investigamos pois nos parece que ela é responsável por criar signos que são propriamente audiovisuais.

Que a cor é um elemento central para o primeiro episódio da trilogia, acreditamos ser óbvio desde a primeira vista; está até no título do filme. De qualquer forma, os planos nos quais fundamentamos nossa análise demonstram isso. Sobre a música, sustentamos essa ideia no fato de que ela é crucial para o desenvolvimento do enredo. Conforme mostraremos, o *Concerto Pela Unificação da Europa* tem grande importância no processo de transformação de Julie expresso no filme: o da pessoa que, não desejando nada, tem sua vida transformada. É nesses movimentos – os quais agora mostraremos –, que se dão nessa articulação entre os dois elementos centrais, que está expresso o paradoxo da liberdade. Julie vive uma liberdade que é a própria afirmação da impossibilidade de exercê-la plenamente: paradoxo.

Em *Azul*, como afirmaremos a partir de nossa análise, a relação audiovisual entre essa cor e o *Concerto Pela Unificação da Europa* parece funcionar como indicação das emoções de Julie. Apenas o azul não seria suficiente para tal, na medida em que há um uso repetitivo por parte do diretor, o que banaliza esse recurso. Julie parece não conseguir esquecer sua vida antiga, ainda que deseje isso.

Há duas coisas identificadas no filme como responsáveis por despertar a lembrança de sua família: o azul e o *Concerto Pela Unificação da Europa*. O quarto de sua filha era

todo pintado nessa cor. O vínculo com o marido falecido é o concerto incompleto – que havia sido encomendado a Patrice pelo Conselho da Europa para ser tocado apenas uma vez, no dia da criação da União Europeia, durante festa pela integração da Europa. Como mostraremos, o *Concerto* é central para *Azul*, pois a invenção de uma nova vida para Julie passa por ela. Assim, há no filme uma singularização molecular que se constitui a partir de um acontecimento que é da ordem do molar; sem a integração europeia e o conseqüente pedido de uma canção para celebrá-la, *Azul* não existiria enquanto tal. Tanto o azul quanto essa canção retornam constantemente à tela – e, quando surgem ao mesmo tempo, denotam intensidade. Assim, a articulação de cor e música parece remeter à morte dos dois. Há cenas em que um e outro surgem alternadamente; o que estamos analisando aqui são as que eles aparecem de forma simultânea, e com Julie.

Há sete momentos do filme em que aparecem simultaneamente o azul e a personagem principal enquanto é tocado algum trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. O primeiro deles (Cena 1) ocorre logo após o funeral do marido e da filha, ao qual Julie, que estava no hospital, assistiu pela televisão. Ela acorda subitamente ao ser iluminada por um clarão azul – se esse é real ou imaginário, não fica claro. O importante é notar que o trecho ouvido é o mesmo que foi tocado no funeral. Esse seria de autoria de Van Den Budenmayer, o fictício maestro holandês a quem o marido de Julie faria referência no concerto, ao inserir nele uma citação dessa composição.

#### CENA 1



**Ainda no hospital, Julie acorda repentinamente; surge um clarão azul e ouve-se o Concerto**

A cena 2 se dá quando Julie, logo ao chegar em sua casa nova, instala o único objeto da casa antiga que trazia consigo, o lustre azul – que iluminava o quarto da filha. Novamente, ouve-se um trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. Ela então tem uma reação similar à da cena 1. O que reforça essa relação intersemiótica entre o azul, a

música e a lembrança é justamente a repetição, que realiza o todo orgânico a que se refere Eisenstein (2002).

## CENA 2



**Em seu apartamento, Julie vê o lustre azul que ficava no quarto da filha na casa antiga**

Essa articulação audiovisual é utilizada como resgate do passado no lugar de outro recurso, mais habitual no cinema; não há nenhum *flashback* em *Azul*. As lembranças estão todas ali, no presente e nos objetos (azuis), e voltam repetidas vezes. É essencial ressaltar que essas são involuntárias. Kieślowski (1993a, p. 216) fala sobre isso: “Ela não visita o túmulo nenhuma vez, o que significa que ela não quer pensar sobre o acidente ou sobre seu marido<sup>12</sup>”.

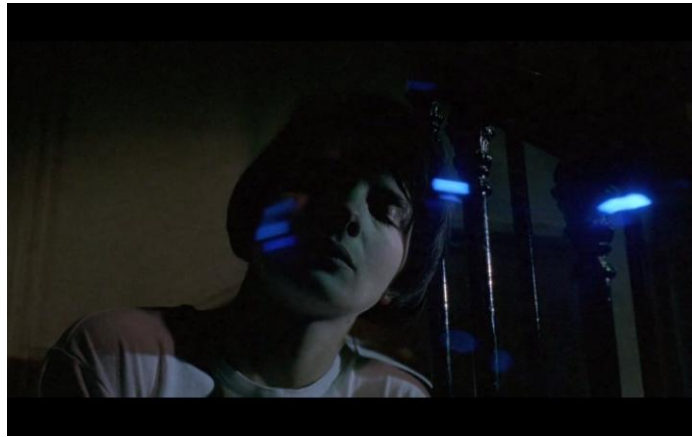
A breve cena 3 ocorre quando Julie fica trancada para fora de casa no meio da noite. Assim que ela fecha os olhos, surge o azul, que parece vir iconicamente de lugar algum, e ouve-se a música. As indicações de que, de fato, trata-se da lembrança são muito claras aqui: enquanto seus olhos estão abertos, não há nada; quando ela os fecha, surgem cor e música juntos, e ela parece não conseguir dormir por conta disso. Essa cena também é uma evidência do quão sozinha ela está. Note-se como os elementos ligados ao audiovisual parecem guiar o filme, mais do que os diálogos. Isso está de acordo com o que assinala Chion:

Nos momentos do filme onde não há diálogos – ou onde existe um momento subjetivo de uma personagem – a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana – a subjetividade dos personagens – não os abandonando ao mundo extremamente concreto do cinema sonoro (CHION *apud* BAPTISTA, 2007, p. 92) (*apud* ROCHA PEREIRA, 2011, p. 23).

<sup>12</sup> No original, em inglês: “She doesn’t once visit the grave, which means she doesn’t want to think about the accident or her husband”.



## CENA 3



A personagem principal tenta dormir nas escadas de seu prédio

As cenas 4 e 5 apontam para uma mudança no rumo da narrativa do filme. Ambas ocorrem no mesmo cenário, uma piscina, mas em momentos diferentes. Evidência da importância do signo da piscina é o que Kieślowski (1998, p. 93) fala sobre como deveria ser o bairro para onde Julie se mudaria: “A ideia era que Julie deveria sentir que ela poderia se perder muito facilmente, de que quando ela fosse para lá ninguém a encontraria, que ela mergulhasse<sup>13</sup>”. Mergulhar na multidão da mesma forma como se mergulha na água. Na cena 4, Julie está sozinha, e toda a iluminação de que se serve a câmera é refletida no azul da água. Ao sair dela, ocorre o choque da lembrança. Após ouvir o *Concerto*, ela mergulha novamente e tapa os ouvidos; signo evidente da lembrança, do desejo de fugir dela e de como ela é provocada. Esses momentos, dado o seu caráter pessoal extremo, ocorriam apenas quando ela estava sozinha, e eram interrompidos quando alguém surgia, como na cena 1 – o que denota o isolamento de Julie. Na cena 5, porém, a recordação é provocada por outra pessoa. Depois do diálogo, é visível a dor da personagem principal quando dezenas de meninas entram pulando na piscina. Elas usam maiô branco e bóias vermelhas, referências icônicas aos episódios seguintes da trilogia.

---

<sup>13</sup> No original, em inglês: The idea was that Julie should feel that she could lose herself very easily, that when she goes there nobody will find her, she'll drown.

## CENA 4



**Julie sai da piscina e ouve novamente o Concerto**

## CENA 5



**Na piscina, Julie conversa com Lucille; “está chorando?”, pergunta-lhe sua vizinha**

A cena 5 é a única das sete em que há um diálogo – que se dá com Lucille. Essa é uma personagem interessante, pois aparenta ter uma personalidade contrária à da personagem principal. Seu desprendimento é o exato oposto do encerramento de Julie. Essa distância não se mantém, no entanto. Conforme o filme se desenrola, há indicativos de que Lucille não se sente tão segura com sua profissão quanto aparentava: ela entra em pânico quando vê o pai na boate onde trabalha, e seu semblante na cena de encerramento é triste. São esses deslocamentos que mostram uma aproximação entre as duas personagens. Na cena 5, Julie já trata Lucille informalmente.

Vale notar como as duas acabaram se tornando amigas justamente pelo desejo da personagem principal de se desvincular de outras pessoas – algo paradoxal. Por Lucille ser prostituta, os moradores do prédio desejavam expulsá-la. Para isso, precisavam de aprovação unânime, mas Julie não deu o voto a favor – segundo ela, por não querer se

intrometer na vida alheia. O episódio parece banal, mas revela que a liberdade emocional absoluta a qual Julie ansiara não pode ser alcançada, porque mesmo ao tentar se eximir de interferir na vida de qualquer pessoa, ela acaba criando novos vínculos. Quando atende ao pedido de Lucille e sai de casa no meio da noite para encontrá-la, Julie ouve agradecimentos, que parece não compreender: “Mas eu não fiz nada...”. A relação da personagem principal com sua vizinha é uma expressão da liberdade enquanto paradoxo, posto que essa se dá nos dois sentidos ao mesmo tempo: justamente ao se afastar, Julie se aproxima.

Em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* é o fio condutor da narrativa. Sem a canção, o filme não existiria como tal, porque é a partir do momento em que Julie assume a responsabilidade por finalizá-la que ela consegue dar novo sentido a sua vida. É essencial notar que o concerto não existiria enquanto tal se Julie não decidisse concluí-la. Não é apenas que ela se modifique ao longo do filme. Ao mostrar o processo de composição, Kieślowski dá à música um papel raro no cinema: o filme precisa ser feito para que o *Concerto* exista.

Nos últimos dois momentos, há uma diferença em relação aos anteriores. Há um aspecto central para a compreensão dessa ruptura. Nas cenas 1, 2, 3, 4 e 5, foi utilizado o mesmo trecho do *Concerto*, a citação da marcha fúnebre. Julie parecia não conseguir sair de um estado de certa paralisia – era incapaz de esquecer a morte da família e ainda não havia reunido forças para terminar a canção. Os momentos 6 e 7 pertencem à sequência final de *Azul*, que começa assim que Julie recolhe a partitura na qual havia terminado de escrever o concerto. Em 6, pela primeira vez, ouve-se um trecho do *Concerto* que não a marcha fúnebre; ele não representa mais a morte, mas a invenção de um novo modo de vida.

#### CENA 6



**Julie termina de escrever o Concerto; em primeiro plano, o lustre azul**

Na cena 7, o último quadro do filme, a citação a Van Den Budenmayer aparece aqui já muito diferente da marcha fúnebre – tendo sido, de acordo com o filme, modificada pelo trabalho conjunto de Julie e Olivier. Essa canção fúnebre, signo da vida que se libertou da família por conta da morte dessa, converte-se no fim de *Azul* em signo de uma nova vida, a ser inventada em conjunto com Olivier. O sentido da música é, assim, constantemente atualizado na semiose, a partir das cenas que aqui mostramos. Sobre essa transformação, Miranda (1998) afirmou que

os códigos culturais das composições de Preisner curiosamente passam a conter novos códigos fictícios dentro dos filmes de Kieslowski. Mesmo uma simples marcha fúnebre, tão bem codificada na cultura ocidental, acaba por apresentar novos elementos culturais inteiramente criados por um universo diegético particular (MIRANDA, 1998, p. 38-39).

#### CENA 7



Último plano do filme: Julie olha por uma janela, que lhe dá um reflexo azulado

Assim, o concerto firma seu papel como definidor da narrativa. Foi a música que retirou Julie do estado em que voluntariamente se colocara após a morte de sua família. A canção é uma construção conjunta: ela não existiria sem a contribuição de várias pessoas: Julie, seu marido, Olivier, Van Den Budenmayer. Compor a canção limita a liberdade emocional da personagem principal porque faz com que ela se vincule a outras pessoas, mas serve para tirá-la do vazio que ansiara – o qual descobre não poder ser alcançado. É tal e como afirma Kieslowski (1993b): “Você pode dizer ‘Eu quero ser livre’, mas como você se liberta de seus próprios sentimentos, de suas próprias memórias, de seus próprios desejos? Talvez nós não funcionemos sem eles – o que significa dizer que não somos livres, mas prisioneiros de nossas próprias emoções”.

O filme constitui uma relação intrínseca entre o *Concerto Pela Unificação da Europa* e o azul, em que a intensidade de um elemento audiovisual é reforçada pelo outro. Conforme Chion (2008, p. 24), “o som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das suas influências mútuas”. Isso mostra como o som é capaz de produzir imagens que são próprias a ele: em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* faz isso a partir de uma cor.

O resultado de nossa análise pode ser compreendido a partir dos pontos de contato entre as teorias de Peirce e Deleuze, sobre os quais escreveram Silva e Costa (2009). O rosto de Julie em primeiro plano é imagem-afecção; essa é do âmbito da primeiridade, trata-se de uma possibilidade (DELEUZE, 1985). Como mostramos, em *Azul* essa rostidade se relaciona com outros procedimentos para criar uma articulação micropolítica que é propriamente audiovisual. Nota-se aí como a terceiridade sempre engloba a primeiridade. Sobre as potencialidades audiovisuais da cor, igualmente de uma ordem icônica, o que Kieślowski realizou no primeiro episódio da trilogia faz sentido dentro do que Eisenstein (2002) diz sobre o uso da cor no cinema:

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, p. 93).

Os deslocamentos semióticos que expusemos, tanto o dos *fade outs* quanto o mais potente, o da articulação entre azul, *Concerto* e Julie, demonstram que o movimento que o filme faz é o do paradoxo, de uma direção a outra simultaneamente. No filme, realiza-se novos modos de vivência que se dão, necessariamente, a partir de signos que operam na imagem cinematográfica: “Para Deleuze (e também para Peirce), os signos do cinema produzem realidades (DELEUZE, 1996, p. 76), não apenas como uma ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1995, p.44), mas, sobretudo, como modos de vivência concretos” (SILVA; ARAUJO, 2011, p. 3). Ainda sobre as possibilidades de criação, note-se como Kieślowski cria um código propriamente cinematográfico a partir das cores – não delas em si, mas delas em articulação com outros elementos audiovisuais.

## REFERÊNCIAS

- BRADSHAW, Peter. *Three Colours trilogy: Decoding the blue, white and red*. The Guardian. 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2011/nov/10/have-three-colours-faded> (acesso em 21/07/13).
- CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 27-33.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** (Cinema 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FLORES DA CUNHA, J. ; SILVA, A. R. . **A semiótica como prática de pesquisa**. In: Eugenia Mariano da Silva Barichello; Anelise Rublescki. (Org.). Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens. 1ed.Santa Maria: Facos - UFSM, 2014, v. , p. 47-66.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof. **I'm so so**. Stuttgart: Academia de Artes, 1998.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof. STOK, Danusa. **Kieślowski on Kieślowski**. Londres: Faber and Faber, 1993a
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof. Entrevista concedida a Jonathan Romney em 1993. KIEŚLOWSKI, 1993b. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/09/three-colours-blue-interview> (acesso em 21/07/13)..
- MARTINS, Andréa França. **Cinema em azul, branco e vermelho**: a trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1998.
- ROCHA PEREIRA, Demétrio. *Minimalismo em Koyaanisqatsi*: contribuição para um entendimento semiótico da expressividade musical no cinema. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) defendido em 4 de julho de 2011. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2011.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SILVA, A. R. ; COSTA, R. W. S. . *Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema*. In: INTERCOM - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.
- SILVA, A. R. ; ARAUJO, A. C. S. *As Semioses do Movimento e do Tempo no Cinema*. In: XXXIV Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2011.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003. Cap. 29: A amplificação do som (p. 237-247).