

Hugo Virgínio

**O QUE AS CORES NOS DIZEM? A MOBILIZAÇÃO DOS IMAGINÁRIOS
SÓCIO-DISCURSIVOS PARA CRIAÇÃO DE SENTIDOS: Uma análise de *Trois
Couleurs (1993-1994)*, Krzysztof Kieślowski**

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social - Jornalismo UFV

2023

Hugo Virgínio

**O QUE AS CORES NOS DIZEM? A MOBILIZAÇÃO DOS IMAGINÁRIOS
SÓCIO-DISCURSIVOS PARA CRIAÇÃO DE SENTIDOS: Uma análise de *Trois
Couleurs (1993-1994)*, Krzysztof Kieślowski**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Ernane Corrêa Rabelo

Coorientador: Carlos Eduardo Couto

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social - Jornalismo UFV

2023

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia começar agradecendo a ninguém mais, ninguém menos que à vocês que fizeram de tudo por mim para que eu pudesse, mais do que estar onde estou, mas ser a pessoa que sou. Jussara, "*mama*", agradeço por ser força quando eu mais precisei, sua garra e senso de alegria me inspiram e me fazem querer ser luz na vida de todos ao meu redor assim como você é para mim. Expedito, pai, agradeço por estar sempre presente, no fim das contas acho que acabei pegando muito do seu jeitinho e não sou muito bom em me expressar com palavras, mas sou muito feliz quando estou junto de você e podemos compartilhar momentos e memórias. Kalinda, "*Kah*", você é uma das pessoas mais preciosas da minha vida, sinto saudades de passar o tempo com você, tocar e cantar, falar de várias coisas aleatórias, fazer piadas e criar umas referências internas do nada; saiba que você pode continuar contando comigo pra sempre pro que der e vier. Vocês três podem dar um beijinho no Snoopy por mim.

Um agradecimento mais que especial à Adrielly, meu porto seguro e motivo de meu sorriso. Sem sua força e companheirismo eu não teria chegado até aqui, meu muito obrigada por sempre me incentivar a continuar me superando. Sinto sua falta, os dias longe de você não têm o mesmo brilho.

Vocês, que foram o motivo de meus dias na graduação serem mais leves: Luiz, Vic e Júlia, cada momento que vivemos juntos ficou marcado em meu coração e dou um sorriso genuíno sempre que algo me recorda vocês ou alguma situação que vivenciamos, a amizade de vocês ficou eternizada em meu ser; amo vocês.

Bia e Ana Vít, algum dia quero conseguir escrever mundos fantásticos como vocês. O talento de vocês é inspiração pra mim e eu espero que vocês se olhem no espelho e reconheçam o quão talentosas são. Eu sei que sou uma pessoa que demora muito pra responder, mas não desistam de mim, por favor.

Gustavo, você me inspira a seguir sendo quem sou. Agradeço imensamente por me dar a mão e ser apoio quando não conseguia seguir com minhas próprias pernas.

Aos amigos do Coral Voix-là deixo um agradecimento e um abraço bem apertado, vocês marcaram momentos e foram o respiro que eu precisava na semana durante os ensaios, sentirei saudades.

À todos os docentes do Departamento de Comunicação Social, guardo com muito esmero as experiências que vocês me proporcionaram durante todo esse tempo de minha graduação, seus ensinamentos construíram uma parte de quem sou e me permitiram chegar até aqui, meus sinceros agradecimentos.

Cadu, sou imensamente grato por seu apoio durante toda essa fase, de vez em quando me pego me perguntando o que levou você a topar essa ideia meio maluca, sem você eu teria surtado e não conseguiria chegar até aqui. Muito obrigado.

Agradeço a todas as pessoas que passaram pela minha vida durante esses anos. Compartilhar momentos com vocês foi o que fez tudo valer a pena e me permitiu virar essa pessoa que vocês conhecem.

Socorro, nem sabia que tinha tanta coisa assim pra falar 'o^o. Obrigada a você leitor(a), pela paciência em ler até aqui.

"Uma vez em contato com a pessoa que o vê, o filme se separa do autor, começa a viver a sua própria vida, passa por mudanças de forma e significado."

Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, 1998.

RESUMO

Este texto tem como objetivo investigar a possibilidade de os imaginários sócio-discursivos serem utilizados a fim de serem mobilizados pela informação cromática para a criação de sentido discursivo dentro de um filme, visando expandir as discussões acerca da linguagem das cores. Para tanto, utiliza-se *Trois Couleurs* de Krzysztof Kieślowski como objeto de análise para avaliar a possibilidade da utilização da Teoria Semiollingüística em análises da linguagem das cores. A pesquisa conclui que os imaginários sócio-discursivos conseguem ser base para o conceito da linguagem das cores, ampliando-o e facilitando a compreensão de como a cultura insere suas possíveis interpretações à informação cromática, quando inserida dentro de contexto determinado. Constatase ainda a necessidade de aprofundamento em pesquisas sobre a relação entre a linguagem das cores e a Teoria Semiollingüística para ampliar o horizonte de desdobramentos possíveis em relação à área.

PALAVRAS-CHAVES

Contexto; discurso; teoria semiollingüística; imaginários sócio-discursivos; estudos fílmicos; linguagem das cores; cor nos filmes; Krzysztof Kieślowski.

ABSTRACT

This text has as its objective to investigate the possibility of the social-discursive imaginaries to be used in order to be mobilized by the chromatic information to the production of discursive meaningfulness inside a movie, aiming to expand the discussions around the color language. Therefore, Krzysztof Kieślowski's *Trois Couleurs* is used as the object to be analyzed to evaluate the possibility of utilizing the Semiolinguistics Theory on the color language analytics. The research concludes that the social-discursive imaginaries can be the base to the concept of the color language, enlarging and making it easier to comprehend how the culture inserts its possible interpretations to chromatic information when it's inserted within a given context. It turns out that there's still the necessity to dive into deeper researches about the relationship between the color language and the Semiolinguistics Theory to expand the horizon of possible developments concerning the academic area.

KEYWORDS

Context; discourse; semiolinguistics theory; social-discursive imaginaries; film studies; color in film; Krzysztof Kieślowski

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 -	O Acidente	27
Figura 2 -	O Quarto Azul	28
Figura 3 -	O Lustre	30
Figura 4 -	A Partitura	31
Figura 5 -	A Piscina	33
Figura 6 -	Julie Nada	34
Figura 7 -	O Busto	37
Figura 8 -	A Mutação De Karol	39
Figura 9 -	Fragmentos	41
Figura 10 -	A Justiça Contraposta	42
Figura 11 -	Os Espectros Do Amor	45
Figura 12 -	Azul	48
Figura 13 -	Branco	49
Figura 14 -	Vermelho	50

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abreviaturas

AD.	Análise do discurso
ADC.	Análise do discurso crítica
ADDC.	Análise do discurso da divulgação científica
ADF.	Análise do discurso francesa
TS.	Teoria Semiológica
RS.	Teoria das Representações Sociais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
1.1. A linguagem das cores	14
1.2. Uma breve reflexão sobre a Análise do Discurso.....	16
1.3. A Teoria Semiolinguística.....	17
1.4. Representações, estereótipos e os imaginários sócio-discursivos.....	19
2. O QUE AS CORES NOS DIZEM.....	24
2. 1. Metodologia.....	24
2. 2. <i>Trois Couleurs: Bleu</i>	25
2. 3. <i>Trois Couleurs: Blanc</i>	35
2. 4. <i>Trois Couleurs: Rouge</i>	40
2. 5. As cores da trilogia.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERENCIAL TEÓRICO.....	54

INTRODUÇÃO

"Você consegue incorporar no filme detalhes que são inconscientemente percebidos pela audiência, detalhes que se tornarão significativos¹." KIEŚŁOWSKI

Convido vocês a caminharem pelas páginas deste texto para, juntos, investigarmos de que forma os imaginários sócio-discursivos, conceito da Teoria Semiolinguística calcada pelo pesquisador e professor francês Patrick Charaudeau, podem ser mobilizados pela informação cromática² a fim de criar sentido discursivo dentro de uma obra cinematográfica. Tendo este objetivo em mente, nos debruçamos sobre as obras que compõem a Trilogia das Cores (*Trois Couleurs*) do cineasta polonês, Krzysztof Kieślowski (1941-1996): *A Liberdade é Azul* (*Trois Couleurs: Bleu*, de 1993), *A Igualdade é Branca* (*Trois Couleurs: Blanc*, de 1994) e *A Fraternidade é Vermelha* (*Trois Couleurs: Rouge*, de 1994)³ para analisá-las à luz da teoria semiolinguística; buscando explicitar a utilização dos imaginários sócio-discursivos nas sequências e como sua aplicação é construtora de sentido discursivo tanto para a sequência, quanto para a trama das obras.

Nesta pesquisa, nos enveredamos pelas sequências das últimas obras produzidas por Kieślowski antes do anúncio de sua aposentadoria, por se tratarem de longas-metragens onde as cores são, por premissa, ponto basilar para o desenvolvimento das tramas; para além, as características estilísticas do diretor, conhecido por valer-se de uma poesia imagética, como nos diz Raquel Roble (2021), foram outro diferencial para as escolhas. Temos, segundo Roble, que:

As características estilísticas do diretor aparecem de forma mais clara a partir deste filme [Sorte Cega, *Przypadek*, de 1981], que apresenta um cuidado estético com sequências lentas, onde as palavras são substituídas por uma poesia imagética. A composição de cada cena é cuidadosamente elaborada com a forte presença da música e uma ênfase na observação dos detalhes. (ROBLE, 2021 p. 22)

¹ "It means that you can incorporate in a movie details that are subconsciously perceived by the audience, details that will become meaningful.", Kieślowski (2011), acesso em 2023.

https://youtu.be/TqSLcIY_SR4?si=txlOXn1icnXgExBo.

² Cromática: Grau de saturação da cor de uma imagem. Definição do Dicionário Michaelis. <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=cromatica>, acesso em 21/12/2023. A informação cromática refere-se à cor aplicada com intencionalidade em uma obra audiovisual.

³ No decorrer deste texto, nos referimos à trilogia como TROIS COULEURS, e às obras que a compõem como BLEU, BLANC e ROUGE, a fim de preservar a fluência da leitura e fazer uma relação ao nome das obras.

Em *Trois Couleurs*, o cineasta nos apresenta as seguintes tramas:

Em *Bleu* (1993), obra que abre *Trois Couleurs*, acompanhamos a história de Julie (Juliette Binoche), uma mulher que perde a filha e o marido, um famoso compositor, em um trágico acidente de carro, às vésperas da Unificação Européia. Acompanhamos sua busca por superação do trauma vivido e anseio pela vida.

Em *Blanc* (1994), vemos o polonês Karol (Zbigniew Zamachowski) ter sua vida completamente destruída após seu casamento com a francesa Dominique (Julie Delpy) não dar certo. De volta à Varsóvia, ele reconstrói sua vida e, embora ainda apaixonado, trama uma vingança contra Dominique.

Em *Rouge* (1994), assistimos a vida da modelo sueca Valentine (Irène Jacob) mudar após ela encontrar o juiz aposentado (Jean-Louis Trintignant) dono da cachorra que ela atropelou na rua.

Nos vemos, então, diante de uma trilogia que aborda temáticas múltiplas, ao mesmo tempo que convergem na sutileza de serem todos temas onde o diretor foi capaz de captar as sutilezas do ser humano representadas. A atriz Irène Jacob comenta a respeito da intimidade que Kieślowski busca transmitir em seus filmes e que vemos captadas em *Trois Couleurs*:

[...] é uma intimidade que já está dentro de nós, é como nós nos conectamos com o mundo, como nós subitamente sentimos que pertencemos a algo, quando enxergamos uma coincidência ou porque estamos suando um pouco por causa do calor. Todas essas coisas, essas grandes forças que nos movem, mesmo que estas sejam muito sutis. (JACOB, 2011, tradução própria)⁴

Roble (2021) reitera esse pensamento ao nos dizer que,

As questões abordadas por Kieślowski na Trilogia são inquietações do ser humano, seja pela multiplicidade dos temas desenvolvidos em suas narrativas, ou pelo olhar cuidadoso em filmar a partir deste foco. O cineasta apresenta as palavras liberdade, igualdade e fraternidade, partindo de um sentido amplo, quando trata da conjuntura históricas, e focando em um sentido intimista, quando trata das relações pessoais. (ROBLE, 2021, p. 22)

Antes, porém, de alcançarmos tais obras cinematográficas no universo deste texto, vamos compreender como a informação cromática é capaz de ser utilizada e entendida

⁴ "[...] *it's intimacy within ourselves already, how we connect with the world, you know? How we suddenly feel that we belong to something because we have seen a coincidence or because we are sweating a bit, or because we are hot, you know? All these things, these big forces that drive us, even if they are very subtle.*" Jacob (2011), acesso em 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pg0Aj5PmN1c&list=PLsaxshkF7nmSEzrszfrDI0JV3VVwfihBf&index=8>

enquanto discurso. Para tanto, partimos dos estudos de como as cores produzem sentido, feitos por Luciano Guimarães (2000), que destrincha a informação cromática partindo dos códigos de comunicação: hipolinguais, linguais e hiperlinguais. A partir destes últimos, conseguimos compreender que as cores sujeitam-se a um contexto, seja este histórico, temporal, espacial e/ou cultural, que funcionam como espelhos de uma cultura em específico e nos permitem obter uma significação exata⁵ desta cor, como o autor diz:

A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia, é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural. (GUIMARÃES, 2000, p. 97)

Ao partirmos do pressuposto de que a cor passa a estar imbuída com significações ao ser inserida em um contexto, aprofundamos nossas discussões e concordamos em gênero e grau com a categórica afirmação da renomada pesquisadora alemã, Eva Heller (2013), de que "não existe cor destituída de significado", sendo esta cor significante que vai compor a linguagem das cores (GUIMARÃES, 2000).

Para dar mais solidez à ideia de que uma cor pode produzir um significado ao ser inserida em um contexto específico, recorreremos à Teoria Semiolingüística desenvolvida por Patrick Charaudeau, utilizando de uma revisão bibliográfica da teoria para percorrer pelas disposições gerais desta até chegarmos no conceito dos imaginários sócio-discursivos, no qual podemos nos demorar destrinchando-o para compreender de que maneira, "[...] os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, se organizando em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores, desempenhando o papel de justificação da ação social e se depositando na memória coletiva." (CHARAUDEAU, 2017, p. 579).

Buscamos expor como as sequências das obras cinematográficas podem ser analisadas como contextos para que a informação cromática possa estar imbuída de significações; estas quais poderão ser lidas e interpretadas sob a luz da Teoria Semiolingüística, de onde nos apoiamos no conceito dos imaginários sócio-discursivos, visualizaremos, durante a análise das obras, como determinados imaginários podem ser mobilizados para que sentidos discursivos sejam criados dentro dos longas-metragens que compõem *Trois Couleurs*.

⁵ Os significados que cada cor possui são obtidos a partir de análises dos autores e refletem o contexto social ao qual inserem-se as pessoas participantes das pesquisas. Devemos considerar que, a depender da cultura, uma pessoa pode inferir uma significação diferente à determinada cor. Por tratarem-se de obras produzidas em países europeus, considerar os significados postos por autores como Heller e Pastoureau nos aproxima de possíveis intencionalidades do diretor ao mobilizar tais cores dentro das obras.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Não existe cor destituída de significado. HELLER

Neste capítulo, buscamos compreender de que maneira a informação cromática pode ser lida enquanto discurso. Nos baseamos em estudos sobre as cores de Luciano Guimarães (2000), que nos apresenta como a cor produz sentido, criando uma linguagem própria - a linguagem das cores; e nos estudos de Eva Heller (2013), que nos mostram as possíveis significações que as cores possuem. Nos debruçamos sobre a teoria de análise discursiva desenvolvida por Patrick Charaudeau, a Teoria Semi linguística, que nos fornecerá conceitos capazes de respaldar a proposta desta análise. Nos valem de uma revisão bibliográfica da Teoria Semi linguística (TS) elaborada por Leonardo Coelho Corrêa-Rosado (2014) para tratar das disposições gerais que a teoria aborda antes de podermos, de fato, discorrer a respeito dos conceitos que mais nos interessam: os imaginários sócio-discursivos e as noções de saberes que os fundamentam, aqui nos apoiando nos escritos do próprio Charaudeau (2017) e suas interpretações pela doutora em estudos linguísticos, Mariana Procópio (2008).

1.1. A linguagem das cores

Precisamos, antes de mais nada, observar e compreender a cor enquanto elemento da sintaxe visual, permeada por significados e significantes que permitirão debruçarmo-nos sobre ela à luz da análise discursiva charaudouniana. Para tanto, vamos partir dos estudos de Luciano Guimarães em *A cor como informação - a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores* (2000) para alcançarmos a compreensão de como a cor pode ser usada como produtora de sentido discursivo.

Guimarães (2000) destrincha a cor pela perspectiva dos códigos da comunicação classificados por Bystrina em sua obra *Semiótica da Cultura*, sendo estes códigos: primários, ou hipolinguais; secundários, ou linguais; e terciários, ou hiperlinguais. Os códigos hipolinguais independem de nossa intencionalidade; no caso deles, a informação cromática é compreendida apenas como fruto de um estímulo físico, advindo da relação *objeto x luz*, que será processado por nossos olhos e decodificado por nosso cérebro (GUIMARÃES, 2000).

Os códigos linguais são gerados a partir dos códigos hipolinguais, uma vez que eles são a forma como organizamos as regras que regem os signos cromáticos existentes em nossa

linguagem, sendo estes advindos da decodificação biofísica da informação visual que é feita por nosso organismo. Nas palavras do autor:

A partir dos códigos primários da percepção visual e da decodificação neurônica das cores, adquirimos naturalmente um repertório de signos que, com a atuação reguladora dos códigos secundários, passa a constituir o que conhecemos superficialmente como linguagem das cores. (GUIMARÃES, 2000, p. 53)

Os códigos hiperlinguais - os que mais nos interessam, na ocasião deste texto - são a aplicação dos códigos linguais em determinada cultura (GUIMARÃES, 2000), sendo que, podemos entender por cultura um sistema de ideias socialmente compartilhadas e dinâmicas, que estão sujeitas às variações em relação ao tempo e ao espaço (GUIMARÃES, 2000). Assim, notamos como as cores estão sujeitas a um contexto histórico-temporal-espacial-cultural que dita as formas como os códigos linguais estruturam-se fluidamente, moldando-se para melhor transparecer os preceitos e visões que uma cultura em específico reflete ou pode refletir. A multiplicidade de sentidos e significados que as cores possuem é vista então por nós como um reflexo da pluralidade da cultura, sendo que, é apenas por meio da inserção dos signos cromáticos nestes contextos culturais que conseguimos tomá-los como informação para, então, poder estabelecer o que Guimarães chama de linguagem das cores.

Não é estranho pensarmos que Heller (2013) tenha chegado à mesma conclusão em seu renomado trabalho onde se propôs a compreender as cores e sua relação com a psicologia⁶. Em sua extensa pesquisa, somos introduzidos à forma como as pessoas interagem com os signos cromáticos, compreendendo-os e correlacionando-os aos sentimentos de nossa psique a partir de seus imaginários, explicitando que não se trata de uma questão de gosto individual - mas sim das vivências comuns que se enraízam em nossa linguagem desde nossa infância (HELLER, 2013). A pesquisadora enfatiza como a percepção das cores e sua transcodificação está diretamente ligada ao contexto em que se inserem, afirmando que: “A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (HELLER, 2013, p. 23), ao que acrescenta: “O contexto é o critério que irá revelar se a cor será percebida como agradável e correta ou errada e destituída de bom gosto” (HELLER, 2013, p. 23).

⁶ HELLER, E. A Psicologia das Cores: Como as cores transmitem a razão. 2013.

Compreender os contextos em que os discursos se inserem é algo caro para a comunicação, pois, é partindo deles - como também os influenciando e os expandindo - que os sentidos discursivos se desnudam, podendo ser analisados sob múltiplos conceitos do campo da comunicação.

Sobre isto, a comunicóloga Vera França já nos dizia:

A comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado através de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe reflexos. (FRANÇA, 2001, p. 16)

Concluimos, então, que o discurso cromático - ou linguagem das cores, como chama Guimarães - só é concebido quando inserido em determinado contexto, este podendo ser de ordem histórica, temporal, espacial e/ou cultural. Do contrário, trataremos de signos ligados aos códigos hipolinguais ou aos linguais.

1.2. Uma breve reflexão sobre a Análise do Discurso

Neste ínterim, que precede a análise das obras de Kiesłowski, vamos discorrer sobre a análise discursiva, a fim de abastecermos nossos referenciais teóricos para as vindouras discussões.

Partamos, então, da própria noção de discurso. Fora do campo da linguística, as interpretações acerca do que é o discurso possuem interações com ideias que atravessam os campos das ciências humanas e sociais, como nos ensina Dominique Maingueneau (2015), desta forma, ao mobilizarmos este conceito, acabamos por nos referir ao conjunto de ideias que o encobrem. Partindo destas ideias, Maingueneau ainda nos fala que o discurso: i) é uma organização além da frase; ii) é uma forma de ação; iii) é interativo; iv) é contextualizado; v) é assumido por um sujeito; vi) é regido por normas; vii) é assumido no interior de um interdiscurso e; viii) constrói socialmente o sentido.

Segundo a perspectiva que lhe é própria, cada corrente, ou pesquisador, vai pôr em primeiro lugar um ou outro dos *leitmotiv* associados ao termo 'discurso', sem com isso excluir os outros, que ficam em segundo plano. A noção de discurso constitui, assim, uma espécie de invólucro comum para posições às vezes fortemente divergentes. Estamos mais numa lógica do

“clima familiar” do que na de um núcleo de sentido que seria comum a todos os usos. (MAINGUENEAU, 2015, p. 29)

Anteriormente, discutimos sobre a relação *cor x discurso*; tendo chegado à conclusão de que, a fim de ser compreendida enquanto discurso, é imprescindível à cor estar inserida dentro de um contexto, independentemente da ordem à qual esse se submeta. A caracterização que Maingueneau (2015) faz do discurso como contextualizado e construtor social de sentido, abre uma fresta para que possamos observar a similaridade das relações *cor x discurso* e *AD x discurso*. A disciplina de origem francesa toma o contexto como fundamental à construção de sentido dentro da enunciação, não nos facultando considerá-lo fator arbitrário na análise (MUSSALIM, 2001), “em outras palavras, pode-se dizer que, para a AD os sentidos são historicamente construídos” (MUSSALIM, 2001, p. 123).

A AD possui variadas vertentes - Análise do Discurso Crítica (ADC), Teoria Semiollingüística (TS), Análise do Discurso Francesa (ADF), Análise do Discurso da Divulgação Científica (ADDC), entre outras - que diferem entre si com base em suas abordagens teóricas e procedimentos metodológicos (CORRÊA-ROSADO, 2014). No universo desta discussão, nos interessa observar com maior cuidado a vertente surgida a partir dos trabalhos de Charaudeau em meados da década de 80: a Teoria Semiollingüística; da qual buscaremos amparo em alguns de seus conceitos visando o enriquecimento desta discussão.

1.3. A Teoria Semiollingüística

Para compreendermos a Teoria Semiollingüística de Charaudeau, precisamos entender que ela tem como base o pressuposto de que “a linguagem possui estreita relação com o contexto social na qual ela se realiza” (CORRÊA-ROSADO, 2014). Ao tornar este seu ponto de partida no desenvolvimento de sua teoria, Charaudeau insere o discurso em uma problemática de caráter interdisciplinar, encadeando a linguagem à fenômenos de ordem psicológicos e sociais (CORRÊA-ROSADO, 2014), o que nos propicia, não apenas fazer uma análise do discurso *dentro de um contexto*, mas também compreender que

[...] a Semiollingüística considera o ato de linguagem como produto de um contexto do qual participam um emissor e um receptor que, por serem pessoas diferentes, podem atribuir a uma expressão lingüística diferentes interpretações, dando a elas sentidos não previstos. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 3)

Analisada sob esta perspectiva, a significação do ato de linguagem é compreendida por saberes acionados pelos sujeitos durante os processos de interpretação e produção desse ato (CORRÊA-ROSADO, 2014), e não somente por sua configuração semiológica visível, nos aquiescendo compreender a existência de uma dupla dimensão para o ato de linguagem: a *dimensão implícita* e a *dimensão explícita*,

Nesse sentido, o ato de linguagem é o resultado de um *Explícito*, correspondente à configuração semiológica, incompleto sob a perspectiva da significação do ato, e de um *Implícito*, proveniente das circunstâncias de produção/interpretação do ato de linguagem ou *Circunstâncias do Discurso* (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 4)

A partir desta *dimensão implícita* e através das *Circunstâncias do Discurso*, é propiciada, ao sujeito interpretante do ato de linguagem, a possibilidade de criação de pressupostos sobre os saberes (do enunciador), pontos de vista em relação ao dito e o que ele acredita que o enunciador sabe sobre o dito (CORRÊA-ROSADO, 2014). Mas, faz-se necessário ressaltar que “do mesmo modo, e na outra direção, a atividade de enunciar também é criadora de hipóteses, sobretudo sobre o que sabe o sujeito que interpreta” (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 5).

Feita esta breve contextualização sobre a Teoria Semiolingüística, podemos retomar nossa discussão sobre a noção do discurso, agora sob a luz da teoria charaudouniana, que nos permitirá observar que tal noção assume dois sentidos (CORRÊA-ROSADO, 2014): (i) o discurso está relacionado à encenação do ato de linguagem, sendo esta encenação “o jogo entre o implícito e o explícito, entre informações manifestas e sentidos possíveis, que nasce em condições de discurso particulares e que se realiza no ponto onde se encontram os processos de produção e interpretação” (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 8). Esta encenação é ainda “dependente de um dispositivo que engloba um circuito interno (dizer) e um circuito externo (fazer), estando o discurso reservado ao domínio do *dizer*” (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 11); (ii) o discurso está relacionado aos saberes que são partilhados em uma sociedade, imbricado aos *imaginários sócio-discursivos* de uma coletividade que circulam no meio social sob a forma de saberes (CORRÊA-ROSADO, 2014). Nas palavras de Charaudeau:

O imaginário é uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual, conforme dito, constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que se produzem, os seres

humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva. (CHARAUDEAU, 2017, p. 578)

É partindo deste segundo sentido adquirido pelo discurso que embasaremos nossa subsequente discussão.

1.4. Representações, estereótipos e os imaginários sócio-discursivos

Antes de aprofundarmos nossas discussões acerca do conceito de *imaginários sócio-discursivos*, convido vocês a darem um passo para trás a fim de refletirmos um pouco sobre os conceitos de *representações sociais* e *estereótipos*, que, de certa maneira, são substrato para este conceito semiolinguístico.

A Teoria das Representações Sociais (RS) de Serge Moscovici surge em 1961 - também na França - como um suplemento à teoria de Durkheim das “representações coletivas” (PROCÓPIO, 2008; CHARAUDEAU, 2017), porém, segundo Charaudeau (2017), as RS são mais genéricas, um “modo de tomar conhecimento do mundo partilhado” que busca justificar as práticas sociais. Temos ainda, segundo Procópio (2008), que o estudo desta teoria

busca conhecer e compreender a maneira como os indivíduos constroem um conjunto de saberes, que expressam a identidade deste ou de outro ordenamento social, as representações que eles formam sobre uma diversidade de objetos, e principalmente, o conjunto dos códigos culturais que definem, historicamente, as regras de uma comunidade. (PROCÓPIO, 2008, p. 23)

As *representações sociais* permitem que os sujeitos sociais construam seu conhecimento acerca da realidade, da mesma forma que são construídos por elas (as representações) (PROCÓPIO, 2008), numa relação de mutualidade, construindo, assim, conjuntos de saberes e de códigos culturais, que, quando tidos de forma cristalizada e pontual, tornam-se *estereótipos*. Os estereótipos fogem à dinamicidade que as RS possuem, segundo Procópio (2008, p. 24-25) eles “constituem um modo de conhecimento da realidade e de identidade social. Possibilitam a vida em comunidade por fornecerem aos indivíduos uma visão comum, um ‘acervo’ cultural compartilhado que lhes assegura uma intercompreensão”.

Ao discorrer sobre a relação entre os *estereótipos* e sua utilização enquanto ferramenta na produção do discurso, Procópio (2008) nos diz que

o uso do estereótipo representa uma estratégia ancorada na (re)utilização de modelos e representações socialmente construídos e legitimados, que proporciona o acesso ao sentido de uma produção discursiva e permite que ela seja significativa. O estudo de estereótipos numa abordagem discursiva deve considerar que efeitos de sentido são produzidos a partir do emprego de saberes coletivamente partilhados. Além de garantirem uma certa familiaridade ao interlocutor, o estereótipo possibilita encontrar o direcionamento do sentido visado pelo enunciador, principalmente por serem mais cristalizados do que as representações sociais. (PROCÓPIO, 2008, p. 25)

No entanto, como Charaudeau (2017) traz em seu texto, o uso do termo estereótipo traz consigo rastros semânticos de cunho pejorativo, de uma suspeita a respeito da veracidade sobre o que se é dito, tornando dificultoso fazer deste termo um conceito. O francês nos coloca que:

Há, então, uma ambiguidade quanto ao uso que se faz dessa noção, [...]: de um lado, defende-se a ideia de que o estereótipo tem uma necessária função de estabelecimento do elo social – a aprendizagem social se faria com a ajuda de ideias comuns repetitivas como garantias das normas do julgamento social; de outro, rejeita-se o estereótipo, já que ele deformaria ou mascararia a realidade. É bem difícil, nessas condições, tomar essa noção como central dentro da análise dos discursos sociais, salvo para assinalá-la como característica de certos fatos de discursos reveladores tal ou tal sujeito, dentro tal ou tal contexto situacional. (CHARAUDEAU, 2017, p. 573)

Dando um passo à frente em nossa reflexão, vemos o conceito dos *imaginários sócio-discursivos* surgir como uma forma de abarcar ambos os conceitos de *estereótipos* e *representações sociais*, obstando a existência de rastros semânticos de cunho negativo ao mesmo tempo em que preserva o “acervo cultural” facilitador da intercomunicação. Os imaginários são uma forma de significação de mundo partilhada pela sociedade que se constroem coletivamente a partir da correlação entre elementos afetivos e racionais, bem como das relações existentes (PROCÓPIO, 2008). Assim como vimos anteriormente, os imaginários nos são apresentados pelo Charaudeau (2017) como uma forma de percepção do mundo que repousa no berço da mecânica das RS, sendo um resultado de ordem afetivo-racional, deste modo de simbolização do mundo atravessado pela intersubjetividade das relações humanas para poder, enfim, depositar-se na memória coletiva.

Tal mecânica se responsabiliza por originar - tomando os discursos como intermédio - os saberes que fundamentam os imaginários (CHARAUDEAU, 2017). Estes saberes se estruturam em: i) *saberes de conhecimento*, que possuem tendência a estipular uma verdade em relação aos fenômenos do mundo que se emancipasse da subjetividade do sujeito e; ii) *saberes de crença*, os quais referem-se a um modo de explicação do mundo que deriva de avaliações, apreciações e julgamentos dos sujeitos acerca destes fenômenos (PROCÓPIO, 2008; CHARAUDEAU, 2017).

Ambos os saberes se repartem em outros tipos de saberes. Temos que os saberes de conhecimento podem ser:

- i - *Saber científico*: o qual constrói explicações sobre o mundo amparando-se em observações, experimentações e cálculos. Temos por principal característica deste saber a possibilidade de comprovação com base em métodos.
- ii - *Saber de experiência*: assim como o saber científico, o saber de experiência elabora explicações sobre o mundo, porém não possui métodos ou garantias de que aquilo possa ser comprovado, surgindo nas dinâmicas sociais de partilha de experiências.

Os saberes de crença decorrem do olhar do sujeito sobre a legitimidade dos fenômenos, com a não possibilidade de verificação acerca de sua veracidade. Eles repartem-se em:

- i - *Saber de revelação*: o qual supõe a existência de uma verdade que é exterior aos sujeitos e fundamenta todas as explicações. A verdade aqui não pode ser comprovada e apoia-se na total adesão do sujeito a ela.
- ii - *Saber de opinião*: o qual origina-se nos julgamentos e opiniões que o sujeito possui sobre o mundo. Ele resulta de um processo de apropriação por parte do sujeito de saberes circulantes na sociedade ao mesmo tempo em que parte do julgamento deste próprio sujeito.

Os saberes de crença de opinião podem se dividir em três tipos, sendo eles:

- a. *Opinião comum*: que intenta ser uma generalidade partilhada socialmente.
- b. *Opinião relativa*: que parte de um sujeito individual ou de um grupo específico, buscando transparecer o juízo de valor do grupo/do sujeito sobre uma determinada situação. Por tal motivo, comumente vemos os

saberes de crença de opinião relativa inseridos em espaços de discussão.

- c. *Opinião coletiva*: é a expressão de um grupo sobre o outro com o objetivo de circunscrever este segundo grupo à determinada característica.

Temos, pois, que a múltipla de saberes concebe os *imaginários sócio-discursivos*. Eles adotam uma dinâmica cíclica de fundamentação de discursos propagados socialmente que servirão para a concepção de novos imaginários (PROCÓPIO, 2008). É partindo de tais saberes que conseguimos conceber a desvinculação dos conceitos de *estereótipo* e *imaginário sócio-discursivo*, pois, como nos diz Charaudeau (2017),

Ele [o imaginário] é uma proposição de visão do mundo que se baseia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento, os quais podem se excluir ou se sobrepor uns aos outros. Isso permite ao analista não ter que denunciar este ou aquele imaginário como falso. Não é esse seu papel. Seu papel consiste em ver como aparecem os imaginários, em qual situação comunicativa eles se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham. (CHARAUDEAU, 2017, p. 587)

Atrevo-me agora a continuar instigando vocês a me acompanharem nesta pequena caminhada que começamos dando novo passo, a fim de nos entranharmos ainda mais nessa reflexão.

Ao considerarmos que a cor, desde que entremeada por um contexto - independentemente aqui a ordem à qual este se submeta -, pode ser entendida enquanto discurso, oportuniza-se que esta seja analisada à luz de teorias da Análise do Discurso. A Teoria Semiolinguística desenvolvida por Charaudeau nos supre com conceitos que aquiescem um olhar discursivo sobre a informação cromática. Os imaginários sócio-discursivos podem ser mobilizados por nós a fim de justificar a nascente dos significados que esta informação cromática pode adquirir. Heller (2013) afirma que não há cor que não possua significado, justificando que os contextos são responsáveis pela impressão que é deixada por cada uma delas; os saberes que fundamentam os imaginários - destacando especialmente os saberes de crença de opinião comum e de opinião coletiva - podem ser acionados por nós como um reforço à afirmativa da alemã, de forma que estes sejam vistos como conceptáculos da multitude de imaginários que uma mesma informação cromática pode adquirir.

É partindo dos *saberes de crença de opinião comum* e de *opinião coletiva* que conseguimos enxergar os possíveis sentidos/significados que a informação cromática é capaz

de nos fornecer. Tais saberes, após depositados na memória coletiva, compõem o vórtex de concepção/fundamentação dos imaginários a serem mobilizados nos contextos das relações humanas. Temos que, todo significado que cada cor pode possuir é fruto da aplicação de saberes de opinião sobre elas, que criam imaginários ou reforçam os já existentes a fim de serem mobilizados para que possam produzir sentido discursivo em determinados contextos.

Nosso mergulho nas obras que compõem *Trois Couleurs* de Kieślowski, se dá com o objetivo de demonstrar como as cores são elementos discursivos mobilizados nas obras cinematográficas para construir sentidos - implícitos em grande parte das vezes - valendo-se dos *imaginários sócio-discursivos* existentes nos contextos ao qual obra/roteiro/diretor se submetem.

2. O QUE AS CORES NOS DIZEM

Nenhuma cor é aplicada em uma obra filmica sem intencionalidade. Sua presença suscita pensamentos em quem consome a obra, estimulando novos olhares e possibilitando novas análises que, anteriores às pretensões que se adquirem com a presença da cor significativa, seriam elididas.

Partindo dos estudos sobre as cores de autores como Patti Bellantoni (2005), Eva Heller (2013), Michel Pastoureau (1997) e Israel Pedrosa (2009) - que se aventuraram destrinchando as cores e suas significações - podemos nos basear em algumas das definições que estes trazem para identificarmos os possíveis significados que a aplicação da informação cromática - enquanto linguagem das cores - pode adquirir, fazendo deles base para nossa análise. Perscrutaremos, então, as três cores que nomeiam as obras componentes da *Trois Couleurs* de Kieślowski: azul, branco e vermelho. Cada uma das obras busca representar narrativamente estas cores, utilizando-as como ponto de partida de acordes cromáticos harmoniosos que conversam com a obra, tanto como unidade, como componente de uma trilogia. Os lemas nacionais da França: *Liberté, Egalité e Fraternité* também são temas dos filmes, sendo respectivamente abordados para se manterem em consonância com as cores que nomeiam cada obra; desta forma, Kieślowski consegue suscitar uma reflexão sobre a Unificação da Europa e seus reflexos deixados na população (ROBLE, 2021).

2. 1. Metodologia

Para podermos prosseguir com a análise dos longa-metragens, tomamos por suporte teórico e metodológico a obra de Laurent Jullier e Michel Marie: *Lendo as Imagens do Cinema* (2009). Os autores nos indicam que o filme pode ser dividido em três partes, sendo estas: o plano (o trecho entre dois pontos de corte), a sequência (um conjunto de planos que constituem uma unidade) e, por último, o filme (uma combinação de sequências) (2009, p. 20).

Analisamos as obras da seguinte forma: primeiramente, fizemos uma decupagem das sequências. Terminada a decupagem, analisamos como o azul, branco e vermelho foram utilizados dentro das obras, buscando identificar uma intencionalidade nessa aplicação. A partir daí, destrinchamos as sequências para chegar em sua raiz, identificando quais imaginários sócio-discursivos foram mobilizados, como eles produzem sentido na sequência e como essa aplicação nos traz informações implicitamente. Ainda, para selecionar as

sequências, consideramos utilizações das cores que impactaram, de alguma forma, a trama das obras.

Com a decupagem e seleção feitas, partimos para o corpo do texto, onde iniciamos com uma breve descrição dos excertos selecionados, a fim de contextualizá-los em relação ao ponto da obra o qual analisamos. Após a descrição, prosseguimos com a análise de como a informação cromática pôde mobilizar imaginários sócio-discursivos e quais foram estes a fim de produzir sentido naquele contexto. Por fim, apresentamos as imagens relacionadas aos fragmentos analisados para ilustrar a utilização da informação cromática.

Entendemos que os contextos necessários para a existência de um significado das cores que Heller (2010) nos fala, está, na realidade de uma obra cinematográfica, atrelado às sequências das obras, visto que cada conjunto de planos trará em si representado implícita e explicitamente novas situações para o desenvolvimento da história da obra a que se refere. Ao tomarmos como referência as pesquisas de Pastoureau (1997), Bellantoni (2005), Pedrosa (2009) e Heller (2013), para mobilizar determinado imaginário sócio-discursivo, estamos assumindo que cada um destes imaginários trazem, em si imbricados, um amálgama de saberes de crença de opinião comum e de opinião coletiva, sendo um recorte dos contextos sociais dos quais nascem. Os imaginários sócio-discursivos da teoria semiolinguística de Charaudeau (2017) embasam uma investigação da aplicabilidade das cores enquanto discurso, da existência de uma linguagem das cores; permitindo-nos analisar, ainda, até que ponto os sentidos possíveis desta linguagem são intercambiáveis, ou mutáveis dentro dos contextos cinematográficos.

Neste capítulo, analisamos as obras que compõem *Trois Couleurs* uma a uma a partir da metodologia descrita e, após isso, correlacionamos a utilização dos matizes⁷, explicitando sua utilização a fim de criar uma unidade para a trilogia.

2. 2. *Trois Couleurs: Bleu*

Azul pode ser um lago tranquilo ou um suave cobertor de tristeza. É tranquilo e distante. BELLANTONI⁸ (tradução própria)

Somos inseridos na trilogia acompanhando Julie, uma mulher de meia idade, que precisa começar uma vida completamente diferente à qual levava após perder seu marido e

⁷ Matiz: Cada uma das diferentes gradações de uma cor; nuance, meio-tom, tom. Definição do Dicionário Michaelis. <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=matiz> Acesso em 21/12/2023.

⁸ "Blue can be a tranquil pond or a soft blanket of sadness. It is quiet and aloof." BELLANTONI, 2005.

filha em um acidente de carro. O incidente que muda a vida de nossa protagonista compõe a sequência inicial do filme enquanto nos apresenta personagens que serão de extrema importância para o enredo do filme: Anna e Patrice.

Acompanhamos um carro em uma rodovia. De início, vemos apenas planos detalhes de suas rodas enquanto os créditos ainda são inseridos em tela (1A). Logo, somos apresentados à Anna, ou melhor, às mãos dela, que, singelamente, balançam uma embalagem contra o vento fora da janela do carro até esta ser finalmente carregada pelo vento (1B). Em seguida, conseguimos ver, pela primeira vez, o rosto de Anna enquanto ela observa os carros que vêm logo após o de sua família (1C-1D). Patrice aparece em nossa tela pela primeira vez, de costas, se espreguiçando após parar o carro para esperar Anna urinar no acostamento (1E). Até aqui, Kieślowski já colocou em cena Patrice e Anna fisicamente, enquanto Julie faz sua primeira aparição agora, onde, em um momento fugaz, apressa Anna a voltar para o carro; simultaneamente à esta aparição, ele nos mostra que algo não está certo, com um plano detalhe que revela o óleo pingando do carro (1F). Após revelar este problema, Kieślowski nos dá uma conclusão logo em seguida, consumando o inevitável acidente em uma erma e enevoada estrada (1G), cuja única alma viva é Antoine, que corre até o carro na tentativa de ajudar de alguma forma (1H).

Bleu nos recepciona com um azul frio e distante. Kieślowski mobiliza tonalidades de azul médias e escuras para nos despertar esses imaginários possíveis; construindo uma sequência onde, mesmo ao apresentar personagens cruciais para a história, não nos é permitido se afeiçoar à estas sem sentir que algo ruim, quiçá triste, logo acontecerá. É interessante como o uso do azul faz com que este momento de introdução das personagens transforme-se, de uma aproximação com as personagens e com Julie, em uma lamuriosa e distante observação, onde aguardamos o fadado momento que tanto nos angustia. Logo neste nosso primeiro contato com a trilogia, conseguimos notar a potencialidade que a cor possui dentro da trama; as interpretações possíveis que inferimos a partir da adição das cores torna-se possível exatamente por estarmos nessa posição de observadores distantes, conseguindo cumprir com os requisitos para a existência do ato de linguagem ao servir como receptores da informação cromática enquanto expressão linguística (CORRÊA-ROSADO, 2014).

Figura 1: O ACIDENTE



1A



1B



1C



1D



1E



1F



1G



1H

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

Outra utilização do azul, que nos chama a atenção, está relacionada ao lustre que decorava o quarto de Anna. Aqui, separamos dois momentos onde ele aparece para podermos nos debruçar sobre e compreender a forma como a cor é utilizada para a criação de sentido.

O primeiro momento se trata da cena onde vemos o lustre pela primeira vez (2B). Ainda não compreendemos a forma como Julie está lidando com seu luto - detalhe importante para o desenrolar da cena -, o que atíça nossa curiosidade para saber o que ela fará no “quarto azul”. Vemos ela entrar no quarto e, brevemente, observar o lustre antes de puxá-lo em um rompante de fúria (2C).

A utilização do azul na cena é feita de forma sagaz, contribuindo para que sejamos surpreendidos pela súbita demonstração de raiva vinda de Julie. Todo o ambiente do quarto ser preenchido por azul nos evoca dois imaginários: um primeiro de tristeza, pois, ao vermos os desenhos de criança na parede (2A), lembramos que Julie é uma mãe que acaba de perder sua filha; e um segundo de calma, visto que o azul é uma cor que acalma (PASTOUREAU, 1997). Kieślowski utiliza o azul para nos ludibriar ao se valer dos saberes de crença que circundam o matiz e embasam este imaginário sócio-discursivo (CHARAUDEAU, 2017) de tristeza, criando uma cena que nos surpreende utilizando como recurso apenas a cor que compõe o cenário. Tal utilização cromática, nos mostra como a construção de sentido cromático é um recurso para a produção/construção de sentido fílmico.

FIGURA 2: O QUARTO AZUL



2A



2B



2C

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

O segundo momento onde vemos o lustre, é quando Julie muda-se para um novo apartamento. Na sequência, Julie esquadrinha os cômodos do apartamento para decidir se vai ou não alugá-lo enquanto ela é acompanhada por inserções de trechos da música de Patrice, que vem e vão à medida que ela percorre o apartamento. Ao terminar sua exploração, ela pega uma caixa que deixara em um canto - a única coisa que trouxe consigo de sua antiga casa - e, de lá, retira o lustre e o pendura; ela observa o lustre com um olhar de tristeza profunda, sem conseguir chorar (Figura 3), até a sequência ter fim em um *fade* para o preto.

A utilização do azul na sequência, mobiliza seus imaginários mais tradicionais: tristeza, melancolia e saudade (HELLER, 2013). Neste ponto da trama, Julie se livra de tudo o que lhe conecta com seu passado, tendo desfeito-se de todos os objetos e queimado todas as lembranças. A escolha de um novo apartamento é o passo final desta mudança, ao mesmo tempo em que é um novo passo em sua vida: ela deixa de ser Julie de Courcy para voltar a ser Julie Vignom. Apesar de tudo, ela ainda está passando pelo luto e ainda sente saudades de Anna.

O lustre é a personificação de Anna, de quem Julie sente falta, é o que - ou, com um pouco da liberdade de vocês, quem -, é quem ela carregará consigo sempre que for para outro lugar, quem ela quer que esteja em um lugar de destaque nas novas casas para qual ela vá. De forma similar, Patrice também acompanha Julie, sendo personificado por auxílio da trilha, que constantemente relembra-a que a composição ainda não foi terminada. Aproveitemos este gancho para discorrermos sobre esta relação (*trilha x Patrice*) em prosseguimento à análise.

FIGURA 3: O LUSTRE



Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

Poucos minutos após vermos Julie no quarto azul, vemos a cena onde ela se depara com a composição inacabada de Patrice. A cena se inicia com a câmera acompanhando as notas à medida em que elas são tocadas pela trilha - numa representação da leitura que Julie faz - em um close (4A); ela é intercalada com dois planos mostrando Julie fazendo esta leitura de frente ao seu piano: um primeiro plano médio, com certa distância, quase como se a observássemos sem a intenção de interromper o momento (4B); e um segundo fechado em contra-plongée, enfatizando a expressão impassível que ela assume (4C). Acompanhamos mais alguns compassos junto de Julie até a composição ser interrompida pelo estrondo retumbante causado pelo impacto da tampa na caixa de som do piano quando ela empurra o apoio da tampa (4D). Observamos a expressão de confusão e tristeza da viúva, maculada por um feixe azul provindo do reflexo da água da piscina (4E).

A colorização em azul das páginas neste primeiro momento é crucial para que possamos associá-la à composição de Patrice que nos acompanhará no decorrer da obra. O azul na partitura suscita em nós o imaginário de tristeza, antes de qualquer outro, visto que é o primeiro momento de reconexão de Julie com Patrice. No entanto, a expressão que vemos no rosto Julie com o decorrer da sequência nos instiga a questionar o motivo dessa tristeza, fazendo com que observemos a partitura com os imaginários relacionados à frieza e distância mobilizados. Neste ponto, ao nos colocarmos enquanto espectadores interpretantes do ato de linguagem, conseguimos observar as dicotômicas dimensões implícitas e explícitas deste ato de linguagem (CORRÊA-ROSADO, 2014) nas emoções implícitas de Julie que vão na contramão das circunstâncias do discursos dadas pela utilização do matiz azul na composição da sequência, corroborando com a TS no que tange a sua viabilidade em permitir a criação de pressupostos sobre os saberes - que contribuem para a sustentação dos imaginários mobilizados - do enunciador (CORRÊA-ROSADO, 2014) e resulta nesta mudança de concepção do que a personagem sente com o decorrer da cena.

O fato de a partitura estar embebida por uma luz azul, contribui para que esta preserve o sentido de sua criação: é uma peça que deve representar a paz resultante da unificação da Europa. A bandeira azul representa a paz, enquanto que as doze estrelas douradas representam a Comunidade Europeia (HELLER, 2013). Vemos, portanto, a representação cinematográfica do nascimento da concepção da paz entre os países componentes da comunidade europeia no momento histórico no qual a trama ocorre.

FIGURA 4: A PARTITURA



4A



4B



4C



4D



4E

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

Patrice acompanha Julie de formas diferentes no decorrer da obra. Sua composição inacabada é capaz de atormentar Julie, tirando seu sono, ao mesmo passo em que a instiga a buscar respostas, dando a ela uma motivação para fazer algo. Analisemos como Kieślowski nos mostra esta dualidade entre as personagens em três momentos diferentes, mas similares em essência. Julie nada em três momentos diferentes da obra, nos quais pequenas sutilezas diferenciam os momentos pelos quais a personagem está passando e como ela lida com eles.

A primeira vez em que vemos Julie nadando é na cena seguinte à do café onde ela ouve o flautista tocar uma melodia muito similar àquela que Patrice criava. Assolada pela lembrança de seu passado traumático, ela foge para a piscina e busca diluir seus pensamentos nas vigorosas braçadas que preenchem o ambiente vazio da piscina à noite.

A mudança de planos que a cena possui - de um plano aberto (5A) para um plano médio seguindo a trajetória de seu nado (5B) - nos aproxima da personagem, onde deixamos de observar o esforço físico que ela faz e induz nosso olhar a buscar compreender a motivação daquelas braçadas. Para tanto, a saturação dos azuis se faz essencial. Pastoureau nos diz que o azul também é a cor do longínquo e do sonho (PASTOUREAU, 1997), sendo utilizada como tal para que possamos reafirmar a ideia de que Julie busca se distanciar de seu passado,

tentando fazer com que a lembrança de Patrice, e de sua composição, seja esquecida no fundo de seus pensamentos.

Essa contraposição do uso da cor com o movimento de câmera é o momento onde o diretor começa a nos mostrar que a busca de Julie por uma nova vida, onde ela não possui nenhuma conexão com seu passado, ainda não está próxima de acontecer - podendo, talvez nem acontecer - . É aqui que Kieślowski puxa nosso olhar para que nos atentemos ainda mais ao que Julie não consegue demonstrar fisicamente: por mais que ela não consiga chorar seu luto, ela tem sofrido profundamente pelas marcas que o trauma deixou em si.

No próximo momento onde Julie aparece nadando, conseguimos ver como Kieślowski se aprofunda ainda mais nos dilemas internos pelos quais a personagem tem passado. A cena segue o momento onde ela se encontra com Antoine e nega receber de volta a corrente - que fora um presente de Patrice - que usava no momento do acidente.

FIGURA 5: A PISCINA



5A



5B

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

As primeiras coisas que chamam a atenção de nossos olhos nesta cena são: o contraste de cores e o enquadramento (6A). Ao contrário do momento anterior na piscina, aqui, Kieślowski introduz a cena em um plano médio, nos permitindo manter o foco no que se passa no interior da personagem e seguindo a carga emocional que a cena anterior nos gera. Desta forma, o forte contraste do preto com os tons médios e escuros de azul estimula imaginários fúnebres, demonstrando que, como nos diz Pedrosa (2009), “a gravidade solene do azul tem algo de supraterrrestre, evocando a ideia da morte”.

O prosseguimento da cena, com Julie ouvindo o fragmento incompleto da composição de Patrice quando alçava-se para fora da piscina (6B) e submergindo logo em seguida numa tentativa de abafar o som que preenche seus pensamentos (6C), nos permite perceber como o

luto ainda lhe assola. O azul, novamente, suscita em nós imaginários de tristeza, frio e melancolia (PASTOUREAU, 1997), fazendo ainda com que nós sintamos essa distância (HELLER, 2013) de Julie.

FIGURA 6: JULIE NADA



6A



6B



6C

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu*. (recorte do autor)

O azul é presente em *Bleu* durante, praticamente, toda a duração da obra, com a ressalva da cena onde Julie tenta cometer suicídio, logo após o acidente, no hospital. Kieślowski insere elementos de azul durante toda a obra, seja nos diferentes cenários ou no figurino de Julie, permitindo que a cor, sutilmente, crie um novo imaginário, no qual ela é capaz de transmitir a sensação de liberdade, fazendo com que correlacionemos o matiz à uma vivência que foge à lógica e expectativas impostas pela sociedade em que vivemos.

2.3. *Trois Couleurs: Blanc*

Nas especulações estéticas, o branco sempre figurou como o reino das possibilidades infinitas. PEDROSA

Kieślowski começa o segundo filme de *Trois Couleurs* partindo de um momento próximo ao final de *Bleu*: o momento onde Julie tenta acompanhar um julgamento que já estava em sessão antes de ser impedida pelo segurança. O evento que ocorria tratava-se do julgamento de dissolução matricial do polonês, Karol, e da francesa, Dominique; personagens que se farão presentes durante toda a duração da obra sobre a qual nos debruçamos. Em

Blanc, acompanhamos todo o esforço de Karol para reconstruir sua própria vida enquanto tenta reconquistar Dominique após a dissolução do casamento deles.

Para narrar esta história, o diretor polonês aplica os imaginários produzidos pelo matiz branco de forma um pouco diferente de como executou na obra anterior - como discutiremos adiante -, fazendo de *Blanc* um ótimo exemplo de como o conceito dos imaginários sócio-discursivos foge à conotação negativa que o conceito dos estereótipos possuem (CHARAUDEAU, 2017), nos permitindo, enquanto receptores deste ato de linguagem, fugir de acepções, abrindo espaço para um autoquestionamento sobre os determinismos do que é, de fato, certo e errado. Mas, antes de darmos este passo, sigamos a análise de pontos onde o diretor mobiliza os imaginários possíveis do branco de maneira similar ao seu trabalho na primeira parte da trilogia.

A primeira maneira como enxergamos essa semelhança encontra-se em como Dominique se faz presente durante todo o filme, pois, por mais que Karol não esteja contracenando diretamente com ela, todas as ações que toma e os planos que desenvolve têm por objetivo último a reconstrução do laço matricial entre os dois. Para além desta motivação substancial que o move, Kieślowski também transparece a constante presença de Dominique valendo-se do busto de estátua que Karol encontra em uma loja de antiguidades na cena posterior à em que é expulso do salão por sua amada (7A).

O busto, que posteriormente é roubado por Karol da loja, é o único objeto - além dos dois francos que lhe restaram - que ele se preocupa em levar de volta para a Polônia, como se fosse o que o liga à vida anterior à que se encontra. É em sua violenta recepção ao país (7B) que percebemos o valor que ele atribui ao objeto, visto que sua primeira preocupação é juntar os fragmentos do objeto para que pudesse, cuidadosamente, recolocá-los no lugar (7C) logo após melhorar dos ferimentos que lhe foram infligidos.

Conseguimos notar o zelo que Karol tem para com o busto pela delicadeza com que cola suas partes, optando por reconstruir a estátua antes de se preocupar em como iria reconstruir sua vida em seu país natal. Percebemos mais claramente a assimilação do objeto à sua ex-esposa, quando, enquanto estudava francês, ele observa atentamente o busto antes de dirigir-se até onde o objeto se encontra e o beijar (7D).

A última cena onde vemos o busto é quando Karol sonha com Dominique e liga para ela na esperança de que ela atenda para que ele pudesse ouvir sua voz (7E). Neste momento da obra, já temos um Karol completamente diferente do começo, ele deu a volta por cima das adversidades e conseguiu “subir na vida”, chegando a abrir sua própria empresa. Por mais

mudado que Karol esteja, o busto - bem como o diálogo que ocorre na cena - nos confirma que Dominique ainda é seu amor e ele ainda deseja reconstruir os laços que outrora existiram entre eles.

FIGURA 7: O BUSTO



7A



7B



7C



7D

7E

Fonte: *Trois Couleurs: Blanc*. (recorte do autor)

O branco, dentre sua multiplicidade de imaginários possíveis, é capaz de nos evocar a ideia do divino; abarcando imaginários de anjos, paraíso, a eternidade, bem como da felicidade (PASTOUREAU, 1997). Estes imaginários são evocados pelo busto nas cenas em que ele aparece, o que, pouco a pouco, faz com que criemos uma correlação entre o objeto e a ideia de uma felicidade pura. Por conta disso, acabamos por inferir que Karol só será plenamente feliz se conseguir estar junto de Dominique, sendo a presença dela muito mais relevante do que qualquer condição social na qual ele se encontre. Esta construção de sentido a partir da mobilização dos imaginários sócio-discursivos vêm reforçar as noções de discurso que observamos na TS, em primeira instância ao pensarmos no jogo entre implícito e explícito existente na encenação do ato de linguagem (CORRÊA-ROSADO, 2014) e a própria noção de que o discurso está relacionado aos saberes partilhados por uma sociedade, fonte de onde os imaginários sócio-discursivos poderão beber; temos explicitado por Corrêa-Rosado (2014):

O jogo entre o implícito e o explícito, entre informações manifestas e sentidos possíveis, que nasce em condições de discurso particulares e que se realiza no ponto onde se encontram os processos de produção e interpretação, torna-se o centro de uma atividade linguageira conduzida por dois protagonistas. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 8)

Dando continuidade à análise, temos uma utilização do branco por parte do diretor que difere da maneira como vimos até o momento. Kieślowski mobiliza os imaginários que o matiz possui na construção do desenvolvimento de Karol, com a criação de um arco de corrupção que nos entrega um anti-herói ao fim da uma hora e meia pelas quais assistimos *Blanc*. A construção da jornada de Karol aproveita-se da figuração do matiz como o reino das possibilidades infinitas (PEDROSA, 2009) para descortinar diante nossos olhos as extremas possibilidades que a cor consegue adquirir, visto que

O branco é sempre o ponto extremo em qualquer escala [...] Também os sentidos simbólicos emprestados ao branco decorrem dessa singularidade de sua natureza, que faz lembrar as duas extremidades da infinita linha do horizonte, onde surgem a noite e a alba. (PEDROSA, 2009, p. 130)

Vemos Karol desenvolver-se de um personagem que nos evoca imaginários de inocência e castidade quase virginais e estéreis (8A), percorrendo um caminho de discrição, simplicidade e paz (8B) para um personagem elegante, aristocrata, transformando-se quase em um rei (8C) (PASTOUREAU, 1997); toda esta metamorfose desenrola-se sem um estranhamento de nossos olhares, visto a naturalidade com que ocorrem, quase como se aquela transição fosse apenas a revelação de mais uma camada da personagem. Este descamamento indólico de Karol nos aproxima de um sentido do matiz que nos diz que, como nos aponta Pedrosa (2009), o branco é a cor responsável pelas mutações e transições do ser. A maneira qual o diretor utiliza o croma dentro de *Blanc* acabou por recordar-me de Charaudeau (2017) em seu desenvolvimento acerca dos saberes de crença, tendo dito que “não é o mundo que se impõe ao sujeito, mas o sujeito que se impõe ao mundo”⁹; mantidas as devidas proporções, a descrição do professor francês assemelha-se à forma como a narrativa de Blanc é construída, com Karol impondo-se sobre toda e qualquer adversidade que acontece para que consiga reencontrar-se com Dominique.

FIGURA 8: A MUTAÇÃO DE KAROL



8A



8B

⁹ CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. 2017, p. 584.



8C

Fonte: *Trois Couleurs: Blanc*. (recorte do autor)

Ao mesclar as formas como o matiz é capaz de suscitar os imaginários em seu público, Kieślowski constrói uma narrativa imprevisível em *Blanc*, fazendo com que tenhamos sempre a dúvida do que acontecerá em seguida e em como Karol - ou aquela “página em branco”, se me permitem - agirá em relação ao momento presente.

2. 4. *Trois Couleurs: Rouge*

[...] *O vermelho consegue ativar qualquer paixão latente que você possa trazer à mesa, ou ao filme. Vermelho é poder. Mas o vermelho não vem com um imperativo moral.*

BELLANTONI ¹⁰(tradução própria)

A cor que encerra a trilogia de Kieślowski é o vermelho. A princípio, a história do filme não segue uma conexão direta com *Blanc*, seu antecessor, da mesma forma como este último fora conectado à *Bleu*. Ao invés disso, em *Rouge* temos um ponto de partida totalmente diferente, onde acompanhamos duas histórias paralelas desenrolarem-se ante nossos olhos: a de Auguste e a de Valentine.

Imergimos rapidamente na rotina de Valentine, sabemos sua profissão, seus hobbies e até com quem ela se relaciona (Figura 9), enquanto Auguste nos é apresentado de relance; descobrimos fragmentos de sua vida que nos permitem, no máximo, teorizar sobre quem é aquele jovem rapaz, o que ele estuda e com o que trabalha.

Através destes fragmentos da vida de Auguste que nos são apresentados, Kieślowski nos coloca em uma posição muito similar à de Joseph: desenvolvemos uma curiosidade sobre aquele rapaz que não sabemos muito e, em até certo ponto, criamos uma afinidade por ele,

¹⁰ “[...] *red can activate whatever latent passions you might bring to the table, or to the movie. Red is power. But red doesn’t come with a moral imperative.*” BELLANTONI, 2005.

desejando o bem à ele de forma inconsciente. Assim como Joseph, nós espiamos a vida de Auguste.

FIGURA 9: FRAGMENTOS



Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte do autor)

A dicotomia criada na narrativa visual de *Rouge* apoia-se na presença do matiz que nomeia a obra. Apesar de todas as cores possuírem imaginários possíveis de sentidos opostos - tomemos o branco, o qual discorreremos sobre a pouco, como exemplo -, o vermelho já é contraditório em sua essência enquanto matiz, devido à sua origem e seu processo de saturação: é o ponto intermediário entre o azul e o amarelo, sendo impossível existir um vermelho sem que dele participem tanto o azul como o amarelo (PEDROSA, 2009). Vemos, então, uma obra que é permeada pelo vermelho não só em seu cenário - que insere a cor em todas as cenas da obra - mas no próprio sequenciamento de cenas, que nos permitem fruir dessa característica singular que o matiz possui. Os imaginários possíveis do vermelho são mobilizados dentro da obra de forma que esse ritmo dicotômico não seja quebrado, o que permite ao espectador uma imersão ainda maior nas possibilidades do matiz.

De maneira semelhante à executada em *Blanc*, Kieślowski utiliza a cor para nos contar mais detalhes sobre os personagens em cena. Tomemos Auguste como exemplo - a quem “espiamos” continuamente no decorrer do filme -, descobrimos detalhes sobre ele com o

passar do tempo e conseguimos notar a forma como ele consegue contrapor tanto Joseph como Valentine em aspectos que relacionam-se diretamente à imaginários do vermelho: justiça e amor, respectivamente. A utilização cromática do vermelho em *Rouge* pelo diretor vem, novamente, andar em consonância com o distanciamento que os imaginários sócio-discursivos possuem do conceito de estereótipos (CHARAUDEAU, 2017), desta vez, em uma trama que nos instiga a refletir sobre nossos próprios conceitos de moralidade, que nos instiga a pensar quem de fato está errado na trama.

Curiosamente, a única das cores que possui um imaginário político imbuído à si, é, também, a cor que nos evoca o sentido de justiça, e nos remete àqueles que são responsáveis por a colocar em prática (HELLER, 2013). Quando ambos os personagens aparecem em enquadramentos onde a cor não é vermelha, são os momentos onde os vemos rodeados por ela, sendo o centro das atenções. Com Auguste, temos a cena onde seus livros caem e ficam abertos em determinada página - o que descobrimos também ter acontecido com Joseph, mais ao final da obra - enquanto ele atravessava a rua (10A), sendo este o momento onde descobrimos que ele é um estudante de direito e, um segundo momento, onde ele se dirige, já dentro do fórum, à sala dos juristas após não conseguir falar com Karin (10B), onde percebemos que ele é um juiz, da mesma forma que Joseph fora. Com Joseph, o imaginário colore a cena pela primeira vez quando, durante sua conversa com Valentine sobre o porquê dele espionar seus vizinhos, descobrimos que ele é um juiz aposentado (10C), já o segundo momento é em sua conversa com Valentine, quando a modelo o visita ao saber do julgamento, o vermelho saturado nos evocando o imaginário da justiça cumprida (10D).

FIGURA 10: A JUSTIÇA CONTRAPOSTA





10A



10B



10C



10D

Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte do autor)

Partamos agora para uma análise do contraste das histórias de Auguste e Valentine. Quando investigamos como a presença deles afeta a narrativa da obra, conseguimos notar que os dois personagens localizam-se em pontos opostos de um espectro: enquanto Auguste possui uma relação saudável com Karin, na qual os dois saem, se divertem e conversam bastante pelo telefone, Valentine é tratada com frieza e abuso por Michel que, mesmo à distância, quer controlar sua vida (11A). No entanto, conseguimos notar como a narrativa é construída de forma a, gradualmente (11B), termos as posições que Auguste e Valentine ocupam neste espectro invertidas: Auguste descobre que é traído por Karin, enquanto Valentine consegue, finalmente, confrontar Michel e tratá-lo de forma similar à que é tratada (11C). Desta forma, o vermelho presente nestas cenas, desvela-se como capaz de reforçar o imaginário de que é ele a cor que representa todas as paixões, sejam estas boas ou más (HELLER, 2013), reforçando a potencialidade da linguagem das cores, enquanto uma expressão linguística, de contribuir para que os espectadores interpretantes do ato de linguagem sejam capazes de deprender (CORRÊA-ROSADO, 2014) a partir da informação transmitida cromaticamente.

FIGURA 11: OS ESPECTROS DO AMOR



11A



11B





11C

Fonte: *Trois Couleurs: Rouge*. (recorte do autor)

A construção narrativa de *Rouge* permite-nos fruir da contraposição do vermelho. Quando Kieślowski consente que sejamos cúmplices de Joseph e, imprudentemente, observemos as relações daqueles três personagens, ele estabelece um ritmo que permite uma constante mudança de perspectiva, facilitando, assim, a utilização de imaginários tão contraditórios do matiz sequencialmente.

2. 5. As cores da trilogia

Às vezes, quando as combinações de cores são utilizadas obviamente em um filme, somos levados a não ver quando aparecem sutilmente. BELLANTONI ¹¹ (Tradução própria)

Analisando *Trois Couleurs*, conseguimos observar de que forma os imaginários sócio-discursivos dos matizes conseguem ser mobilizados a fim de suscitar no espectador sentidos diversos, de significados contrários ou não. Vemos as cores sendo mobilizadas para fazer com que o espectador da obra consiga inferir determinado sentido ao assistir a composição final de uma cena. E, é a partir disso, que conseguimos concluir que os matizes

¹¹ "Sometimes when color combinations are used obviously in a film, we are lulled into not seeing when they also appear subtly." BELLANTONI, 2005.

são parte da linguagem audiovisual, capazes de produzir e alterar sentidos e sentimentos dentro de uma obra cinematográfica.

Convido-os a tomar certa distância das obras que acabamos de analisar; não a ponto de perder de vista os contextos e imaginários sobre os quais discutimos, apenas o suficiente para que possamos enxergá-las inseridas dentro de um contexto mais amplo, a observá-las enquanto uma trilogia. Kieślowski aplica os matizes azul, branco e vermelho em todas as obras de *Trois Couleurs*, fazendo delas um ponto em comum na trama, de modo que o espectador não sinta um estranhamento à fotografia da trilogia, mesmo assistindo uma história que em pouquíssimos pontos se assemelha a da obra anterior. Por conseguinte, uma espécie de padronagem estética - ou linguagem audiovisual - é criada, dando liberdade ao diretor de mobilizar alguns imaginários em um filme enquanto não os mobiliza na película cujo nome é o desse matiz; ou mesmo a possibilidade de reiterar outros, de modo que o mesmo imaginário seja mobilizado em novo contexto de uma nova história, por exemplo. Uma análise dessa padronagem estética nos é permitida ao tratarmos as cores como discursos, fundantes da linguagem das cores e dotados de sentidos imbuídos a si, estes últimos frutos de saberes de crença de opinião partilhados socialmente, que nos consolidam tais imaginários sócio-discursivos (CHARAUDEAU, 2017), anuindo uma interpretação nossa de suas implicações implícitas e explícitas na trama das obras da trilogia. Convido-os durante esta parte do texto, a observar a forma como os cromas são manuseados para criar uma unidade visual a partir da mobilização dos imaginários sócio-discursivos.

Começemos, então, pelo matiz azul; podemos tomar por exemplo dois casos de sua utilização para iniciar nosso aprofundamento dessa padronagem criada pelo cineasta polonês: uma primeira onde são mobilizados imaginários vistos anteriormente em *Bleu*; e uma segunda que vai se valer de um imaginário que ainda não havia sido trabalhado no primeiro filme da trilogia.

Para analisar este primeiro caso, voltemos ao momento em que Auguste descobre que está sendo traído por sua namorada, Karin, em *Rouge*. O jovem juiz amarra o cachorro em um poste (12A) e vai embora em seu carro, o abandonando, em seguida, já tendo partido, vemos ele limpar as lágrimas de seu rosto (12B). Nesta sequência, Kieślowski opta por trocar o vermelho, tão fortemente constante nas cenas, por uma profusão de azul, nos causando um estranhamento inicial. É possível perceber que os imaginários da cor são utilizados de modo a aproveitar o choque gerado pela mudança do matiz dominante, mobilizando, de imediato, os

imaginários de tristeza e melancolia, para que pudéssemos compreender, prontamente, a profundidade dos sentimentos que Auguste sente naquele instante.

Já o segundo caso nos é apresentado em *Blanc*, quando Karol já está em processo de recuperação na casa de seu irmão, no momento que antecede sua entrada no mundo do crime. Vemos ele estudando francês em seu quarto, deitado em sua cama quando seu olhar é atraído para o busto, de modo como ele não conseguisse resistir àquela atração (12C). Ele olha apaixonadamente para a recordação de sua amada e o beija (12D). O croma azul preenche a cena de forma que Karol esteja banhado por ele enquanto reafirma seu amor; para tanto mobilizando os imaginários de um amor fiel (PASTOUREAU, 1997), inferindo à nós, espectadores, que seu amor por Dominique ainda é o que o faz seguir em frente

FIGURA 12: AZUL



12A



12B



12C



12D

Fonte: *Trois Couleurs: Rouge* e *Trois Couleurs: Blanc*. (recorte do autor)

O branco é muito bem utilizado por Kieślowski em *Bleu* para evocar um imaginário que também está presente em *Blanc*, mas não diretamente ligado à Karol, aquele de que, segundo Pedrosa (2009), “em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, todo nascimento é um renascimento. Daí a ideia primitiva do branco como cor da morte e do luto”.

O desejo da morte apresenta-se nas duas obras de formas distintas: em *Bleu* temos Julie, que passa por um luto intenso e vê-se em um momento onde a melhor alternativa para curar a dor que sente em seu interior é tirando sua própria vida com uma overdose de remédios (13A); em *Blanc*, temos Mikolaj que não consegue ver sentido em sua existência e, conseqüentemente, não consegue viver uma vida feliz, por mais que possua bens, família e saúde, chegando ao extremo de contratar Karol para o matar (13B). A utilização do matiz nessas duas cenas segue o padrão de utilização cromática que cada filme vinha utilizando na obra até o momento: em *Bleu* o cenário e o figurino preenchem a tela de branco e, em *Blanc*, notamos que, por mais que exista branco na tela, ao fazermos um retrocesso, notamos como o imaginário foi mobilizado durante toda o desenvolvimento de Mikolaj.

FIGURA 13: BRANCO



13A



13B

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu e Trois Couleurs Blanc*. (recorte do autor)

Por último, nos debruçamos sobre o vermelho.

Na contramão do que vimos até agora em relação à utilização dos cromas nas outras obras, o vermelho fora de *Rouge* nos é apresentado evocando um imaginário - compartilhado tanto em *Bleu* como em *Blanc* - que não vemos na obra: um vermelho erótico, que se relaciona diretamente à atração e à sedução (PASTOUREAU, 1997). A liberdade de poder utilizar o matiz mobilizando os imaginários desta forma, só é possível porque, como podemos compreender pelas palavras de Procópio,

A construção dos imaginários relaciona elementos afetivos e racionais nessa simbolização do mundo e das relações que fazem parte deste mundo. São criados e veiculados pelos discursos circulantes na sociedade com uma dupla função: criação dos valores que serão difundidos na sociedade e justificativa das ações de indivíduos e grupos sociais. (PROCÓPIO, 2008, p. 26)

Em *Bleu*, a cor domina as cenas na sequência onde Julie vai encontrar Lucille em seu trabalho no clube de striptease (14A) após esta ficar afetada por ter visto seu pai em uma das fileiras da platéia (14B). O vermelho domina o ambiente e os imaginários de erotismo evocados pela cor reforçam os imaginários de que o clube seria um local com pessoas lascivas. Já em *Blanc*, o vermelho se apresenta a nós quando Karol encontra Dominique na casa da jovem, após ela chegar do suposto funeral. Neste momento Dominique é seduzida por Karol e se entrega à ele (13C), consumando, assim, o casamento de ambos para ser deixada para trás por ele (13D). Os lençóis vermelhos reforçam a sedução de Dominique e, ao vermos ela acordando completamente envolta nos lençóis carmim, sabemos que ela fora seduzida por Karol.

FIGURA 14: VERMELHO



14A



14B



14C



14D

Fonte: *Trois Couleurs: Bleu e Trois Couleurs Blanc*. (recorte do autor)

Podemos perceber que a utilização das cores para a criação de sentido dentro das cenas dos filmes acontece de forma coesa ao longo da trilogia, Kieślowski tece os imaginários imbuídos à elas de modo a não termos um choque quando os matizes “roubam a cena” com seus novos imaginários que acrescem a profundidade de sentidos transmitidos nas cenas. Ao

nos debruçarmos sobre *Trois Couleurs*, constatamos como o diretor se valeu dos imaginários sócio-discursivos que os três matizes possuem para fazer com que as obras conversassem entre si sem depender exclusivamente da coexistência diegética das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos aproximamos do final desta caminhada onde nos dispusemos a observar atentamente os filmes de *Trois Couleurs: Bleu, Blanc e Rouge*, direcionando nosso olhar às sutilezas que os cromas azul, branco e vermelho trouxeram para a trilogia, tendo sido utilizada pelo cineasta polonês como componentes produtores de significado na fotografia das obras, acrescentando os sentidos e sentimentos de suas sequências. Como comentamos, as cores são sempre aplicadas às obras filmicas com alguma intenção, nos estimulando a - da mesma maneira em que nos possibilita - olhar de um modo diferente para uma mesma sequência, suscitando novas interpretações dos espectadores. Kieślowski vale-se da linguagem das cores para mobilizar imaginários sócio-discursivos que suscitam interpretações em quem assiste as obras, permitindo a criação de uma nova camada de interpretação das sequências e tramas que, magistralmente, nos apresenta.

A linguagem das cores já é utilizada como forma de comunicação e produção de sentido dentro de obras audiovisuais cinematográficas; aquiesce à nós, profissionais da comunicação, desenvolver metodologias e teorias efetivas de análise destas aplicações da linguagem das cores a fim de facilitarmos o aprofundamento da teorização sobre suas utilizações e significações. Por meio deste texto, buscamos instigar um olhar à linguagem das cores por meio do conceito dos imaginários sócio-discursivos da Teoria Semiolinguística, visto que, ao fugirmos do julgamento negativo que está atrelado ao conceito de estereótipos, ficamos mais próximos de um conceito capaz de abraçar a binariedade intrínseca à simbologia das cores, já que "podemos dizer que, na simbologia das cores, é possível encontrar uma codificação binária que já interpreta as duas possibilidades de polaridade, dois sentidos opostos para a mesma cor: um sentido positivo e outro negativo." (GUIMARÃES, 2000, p. 97).

Recorrer aos imaginários sócio-discursivos se fez necessário para que, a partir da Teoria Semiolinguística desenvolvida por Charaudeau, pudéssemos ampliar o conceito da linguagem das cores, distendendo sobre como a cultura é capaz de imbricar à informação cromática suas possibilidades de interpretação dentro de contexto determinado. Compreender a forma como os imaginários sócio-discursivos funcionam em consonância com a linguagem das cores nos permite avistar ao horizonte as dinâmicas de relações sociais que desdobram-se e são refletidas nos saberes de crença.

Focamos a análise das obras na implicação da mobilização de imaginários sócio-discursivos nos contextos de algumas das sequências das películas para que pudéssemos

observar como a mecânica da produção de sentidos pode partir - mas não limita-se à esta forma - da mobilização de um saber que constrói um sistema de pensamento (CHARAUDEAU, 2017) e da forma como ele é inserido naquele contexto. De tal maneira, observamos a multitude de significações possíveis que um mesmo croma pode ter, desvelar-se para o espectador, permitindo a ele interpretar o ato de linguagem com base nas circunstâncias do discurso dadas implícita e explicitamente (CORRÊA-ROSADO, 2014).

Um aprofundamento da relação entre a linguagem das cores e da Teoria Semiollingüística se faz necessária para que possamos compreender até que ponto esta teoria supre uma possível metodologia para analisarmos a aplicação da linguagem das cores em produções audiovisuais cinematográficas, bem como se sua utilização enquanto base para o desenvolvimento de outras teorias que melhor abarquem a complexidade que a aplicação das cores nas obras filmicas possui.

REFERENCIAL TEÓRICO

BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*. In: O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. Focal Press, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. “Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática”. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 10, Dezembro 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. *Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor*. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. Entrepalavras, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. *Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem*. In.: MARI, H. et al. Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso - FALE/UFMG, 2001.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. *Teoria semiolinguística: alguns pressupostos*. Revista memento, v. 5, n. 2, 2014.

CORREIA, Júlia Vieira. *DO IMAGINÁRIO AO ESTEREÓTIPO: UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DE “DIVERTIDA MENTE”*. Discentis: Revista Científica da Universidade do Estado da Bahia-Campus XVI-Irecê, v. 8, n. 1, p. 7-26, 2020.

COUTO, Carlos Eduardo M. de A. *O Processo de Color Grading: As Comédias da Globo Filmes e o “Naturalismo Colorido”*. Juiz de Fora, 2018

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FRANÇA, Vera Veiga. *Paradigmas da comunicação: conhecer o quê?*. C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, n. 05, 2001.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo - Annablume, 2000.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Traduzido por Maria Lúcia Lopes da Silva. -- 1. ed. -- São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

HERCULES, Laura Carvalho. *Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.27.2013.tde-06052014-105814. Acesso em: 23 mai. 2022.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, p. 10-12, 2009.

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

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=TqSLcIY_SR4&list=PLsaxshkF7nmSEzrszfRDI0JV3VVwfiBf&index=6. Acesso em: 09 dez. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Traduzido por Sírio Possenti. - 1 ed. - São Paulo : Parábola Editorial, 2015.

MUSSALIM, Fernanda. *Análise do discurso. Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, v. 2, n. 2, p. 101-142, 2001.

PALMER, Marcos Ubaldo. *Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme a invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese*. Belo Horizonte, 2015.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade*. Traduzido por Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro. Senac Nacional, 2009

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. *O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). UFMG. Belo Horizonte, 2008.

ROBLE, Raquel de Araújo. *A linguagem visual na trilogia Trois Couleurs de Kieślowski*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1998.

FILMOGRAFIA

TROIS COULEURS: BLANC. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1993. 1 DVD. Disponível em:

https://www.primevideo.com/detail/0OWLJ65M90U6M82OWOQOC0CCDT/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B0B8J86T6Q&qid=1701753323155. Acesso em: 15 ago. 2022

TROIS COULEURS: BLEU. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1993. 1 DVD. Disponível em:

https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.d0fd9775-aab9-4d69-ba31-625169a9740e?autoplay=0&ref=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 14 ago. 2022.

TROIS COULEURS: ROUGE. Direção de Krzysztof Kieślowski e roteiro de Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Produção de Marin Karmitz. França: MK2, 1994. 1 DVD. Disponível em:

https://www.primevideo.com/detail/0J9YE61RN4JUJT7WOMQOKDPCPX/ref=atv_sr_fle_c

[_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B0B8LCZ2BL&qid=1701753283920](#). Acesso em: 16 ago. 2022.