

Entre o maior e o menor: sentidos políticos dos valores da Revolução Francesa na *Trilogia das Cores*, de Krzysztof Kieślowski

João Fabricio Flores da Cunha

Mestrando; Universidade Federal do Rio Grande do Sul
jfloresdacunha@gmail.com

Alexandre Rocha da Silva

Doutor; Universidade Federal do Rio Grande do Sul
arsrocha@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo a *Trilogia das Cores*, do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), composta por *Azul* (1993), *Branco* (1994) e *Vermelho* (1994). Realiza-se uma argumentação de caráter teórico sobre o posicionamento no campo político dos princípios da Revolução Francesa na *Trilogia*. O objetivo é compreender como os valores revolucionários são micropoliticamente trabalhados em cada um dos filmes que a compõe. Sustentado por uma ideia de "cinema menor", este artigo desconstrói as associações sugeridas pela tradução brasileira do título dos filmes ao evidenciar como, paradoxalmente, valores como liberdade, igualdade e fraternidade são experienciados transversalmente no cotidiano dos personagens, e contradiz seu diretor ao reconhecer a indissociabilidade das estratégias molares e moleculares que fazem desta trilogia uma expressão do cinema político do fim do século XX.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Micropolítica. Kieślowski. *Trilogia das Cores*.

1 Introdução

Este trabalho investiga a resignificação dos ideais da Revolução Francesa na *Trilogia das Cores* a partir de uma discussão sobre o posicionamento deles no campo da política. Tomaremos cuidado para delimitar com precisão que há uma diferença entre a maneira como os valores operam na sociedade e a forma como eles estão expressos nos filmes. Essa distinção será feita em termos de duas grandezas de ordem distinta, uma maior e a outra menor. Se na sociedade os valores de liberdade, igualdade e fraternidade circulam *entre* o macro e o micro, nos filmes eles são

atualizados micropoliticamente – sem que se perca de vista o macro, pois “[...] tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90, grifo dos autores). Para fundamentar isso, iremos mostrar algumas expressões dessa atualização micropolítica nos filmes. Cabe, desde já, esclarecer, a partir de Deleuze e Guattari (2011), a que nos referimos quando utilizamos a palavra *entre*:

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49, grifos dos autores).

Assim, nosso objetivo não é tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre essas duas ordens de grandeza, mas apontar como elas estão ligadas uma à outra. Em seguida, aproximamos nosso objeto das ideias apresentadas por Deleuze e Guattari (1977) em *Kafka: por uma literatura menor*, obra na qual, a partir dos escritos desse autor, eles construíram o conceito de literatura menor. Argumentaremos que, na *Trilogia das Cores*, o cinema de Kieślowski pode ser compreendido nos termos que os pensadores propuseram nessa obra.

2 Metodologia

A partir da fundamentação das micropolíticas e dos conceitos de molar, molecular e de literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, realizou-se uma argumentação teórica sobre o posicionamento dos valores no campo político. Notamos algumas expressões audiovisuais nos filmes que dão base para nossas contribuições. Entrevistas do diretor foram utilizadas como material de apoio, sendo citadas ao longo do trabalho. A obra de Martins (1996) sobre a *Trilogia das Cores* é revisitada aqui, numa tentativa de avançar as discussões propostas pela autora.

3 Resultados da pesquisa

De acordo com o que afirmou Kieślowski (1993a, documento eletrônico não paginado) em uma entrevista de divulgação de *Azul*¹, a liberdade sobre a qual o filme trata é emocional, e não possui conotações sociais ou políticas: “Estamos falando de liberdade individual, uma liberdade profunda, liberdade da vida²”. Parece-nos, porém, que *Azul* não é, e nem teria como ser, apolítico. Apenas numa concepção que acredite que política diz respeito só aos governantes pode-se dizer que os filmes são apolíticos. Em sua análise de *Branco*, Klawans (2011) aponta que Kieślowski nada diz sobre política, visão da qual discordamos.

É evidente que Julie, a personagem principal desse filme, que se esforça para se desvincular de tudo, não é uma pessoa politicamente envolvida. Devemos notar, porém, que a própria possibilidade de viver sem estar em contato direto com a política é dada pelo contexto político. O escritor argentino Jorge Luis Borges afirmou, conforme registrado por Palacios (2011): “Morei na Suíça cinco anos e ali ninguém sabia o nome do presidente”. Trata-se de uma anedota, é claro, mas ela esclarece o que estamos apontando aqui. É apenas em determinados contextos que um indivíduo pode viver sem se envolver diretamente com a política (ainda que essa o influencie). Isso não seria possível, por exemplo, no totalitarismo, sistema de governo que, se não domina, aspira a dominar a sociedade em todos os aspectos.

Azul e *Vermelho* parecem guardar certa distância de *Branco*, nesse sentido. É diferente, e o era muito mais 20 anos atrás, viver em países ocidentais desenvolvidos como França e Suíça, ou na Polônia – onde se passa o segundo episódio da trilogia. Assim, *Branco* seria, aparentemente, um filme mais político, pois se passa logo após uma importante ruptura no país. No entanto, não é nesse sentido que os filmes da trilogia são políticos. Eles o são antes pela condição de possibilidade que as histórias dos personagens têm de se desenrolar em um determinado local do que pelo nível de influência que esse local tem sobre eles. Parece-nos infrutífero tentar estabelecer quem é mais afetado, posto que essa é uma discussão que pode se dar apenas no nível das superfícies, das aparências.

A transição do socialismo para o capitalismo na Polônia afeta Karol – e, de

fato, ele só pôde enriquecer por causa desse processo –, mas nem por isso se pode dizer que ele está mais vinculado ao seu contexto específico do que Valentine na pacata Suíça. O enredo de *Vermelho* só poderia acontecer em um país do rico Ocidente, da mesma forma como o de *Branco* em um país recém-saído do bloco soviético. As relações entre macro e micropolítica não irão se dar de forma distinta de um filme para o outro porque se trata de situações distintas; essas relações são complexas, não se reduzem a isso. O que ocorre em *Branco*, com a transformação de um homem comum em milionário é uma agitação no nível micropolítico, que se tornou possível apenas porque outra havia se dado no campo macro. As relações entre o macro e o micropolítico não são de exclusão, não são dicotômicas; pelo contrário, configuram agenciamentos sempre singularizantes.

Ainda sobre *Azul*, Kieślowski (1998, p. 110) afirmou que “Se eu tivesse querido falar sobre liberdade exterior – liberdade de movimento – eu teria escolhido a Polônia, já que as coisas obviamente não mudaram por lá”. Assim, a possibilidade de se deslocar de um lugar a outro não quer dizer a mesma coisa para todos – “[...] mas a liberdade interior é universal³”, no sentido de que não dependeria de um determinado contexto, aplicando-se a todo ser humano. Fica claro aí como ele tenta dissociar o que é geral daquilo que diz respeito a um contexto específico.

Parece-nos que as declarações de Kieślowski no sentido de que os filmes da trilogia não teriam caráter político⁴ se deram com a intenção de não atrelar o cinema de um diretor recém-saído do bloco comunista a uma arte que ou respeitasse uma política cultural determinada pelo governo ou fizesse de tudo para denunciá-la, ou subvertê-la – e, de fato, a trilogia nada tem a ver com isso. Hoje, com 20 anos de distanciamento, acreditamos ser possível relativizar essas declarações. De qualquer forma, o que está expresso nos filmes, não é, de forma alguma, apolítico.

Martins (1996, p. 104) afirma que “Não há, em Kieślowski, uma fronteira nítida entre o político e o privado”. Ela nota ainda que a vida privada de Karol “[...] esbarra o tempo todo no imediato social e político”. (MARTINS, 1996, p. 104). Thompson (2002) aponta duas formas de se diferenciar as noções de *público* e *privado*: a clássica oporia poder institucionalizado a relações pessoais; outra, mais atual, colocaria aquilo que é aberto, visível, acessível, em um plano distinto do que é

secreto, invisível. Em Kieślowski, nenhuma das distinções se aplica, pois essas separações já não se dão nesses termos.

A atualização dos valores revolucionários parece se construir nos filmes a partir dos indivíduos, micropoliticamente. Isso se torna possível porque, no cinema de Kieślowski, o personagem não é compreendido como um ente isolado do ambiente que lhe cerca. O que o cineasta mostra em *Azul*, com a história de Julie, é justamente o fracasso dessa concepção. Está expresso ali que um indivíduo não é o único responsável por sua subjetividade. O diretor implode, assim, com a noção clássica de identidade. Isso parece estar de acordo com a ideia de Guattari de que

Seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social são a resultante de um simples aglomerado, de uma simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 34).

Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 68) propõe uma “[...] dupla descentralização radical da noção de subjetividade em relação à noção de identidade”. De acordo com ele, a subjetividade se constitui de forma dupla: em um eixo, a partir do nível pessoal; em outro, ela é agenciada por relações sócio-econômicas.

No platô *1933 – Micropolítica e segmentaridade*, Deleuze e Guattari (1996) realizam uma torção do conceito de segmentaridade, que não se aplicaria apenas a sociedades primitivas, segundo eles, mas também às modernas. O que os autores propõem é um avanço no pensamento, uma superação de dualidades que se opõem – seja centralizado vs. segmentário ou a oposição de duas segmentaridades, primitivo-flexível e moderno-endurecida. Para eles, “[...] as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90).

Essas discussões, que em breve ampliaremos, ajudam a entender o modo como a trilogia atualiza os ideais revolucionários. A concepção que Martins (1996, p. 17) tem da operação que o diretor realiza nos filmes sobre os valores é a seguinte:

A trilogia de Kieślowski não invalida ou desqualifica estes ideais universais, mas os desconstrói e os subverte de maneira a explorar as múltiplas maneiras de colocá-los em situação. Não se trata de inventar um outro modelo de valores, mas de situar estes valores no presente e, a partir de perspectivas individuais, interrogá-los a partir de pequenas eventualidades. (MARTINS, 1996, p. 17).

Assim, mostrar microrrelações sociais, que se dão entre uns poucos indivíduos, foi a forma que o diretor encontrou para atualizar os valores por meio do cinema. Ele próprio fala sobre isso:

Hoje, os grandes físicos começam a buscar uma relação entre os elementos microscópicos para explicar a vida. Pode ser que nos meus filmes eu procure a mesma coisa... Aliás, se pude realizar determinados planos, foi graças à invenção de um físico... (KIEŚLOWSKI, 1993, p. 93⁵ apud MARTINS, 1996, p. 44).

Assim, “Para Kieślowski, esta proximidade se apresenta na medida em que ambos tentam dar conta da complexidade da vida por intermédio de realidades cada vez menores”. (MARTINS, 1996, p. 44).

Em uma crítica escrita à época do lançamento de *Branco*, Araujo (1994, p. 4) nota como o segundo episódio da trilogia, assim como o primeiro, “[...] se estrutura como uma espécie de conto desimportante”. De acordo com ele, “[...] temos uma história sem qualquer transcendência, que se encerra em seu próprio acontecer e parece não interessar senão aos personagens”. (ARAUJO, 1994). Aqui, utilizamos essas afirmações precisas para mostrar como Kieślowski conseguiu fazer a operação de levar a discussão dos valores para o cinema. Os filmes na trilogia se desenrolam de forma às vezes espetacular (uma viagem de avião dentro de uma mala em *Branco*, o naufrágio ao fim de *Vermelho*), mas os acontecimentos, em larga medida, são de uma ordem do cotidiano – um acidente de carro, um divórcio, um encontro casual.

Assim, não há necessidade de se mostrar uma revolução para atualizar os ideais. Pode-se fazê-lo de outra forma, por meio do *menor*. Deleuze e Guattari (1996) introduzem os conceitos de molar e molecular: “Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao

mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90, grifo dos autores).

Diferenciar molar e molecular não é simples, pois há uma série de nuances nas formulações de Deleuze e Guattari (1996):

[...] as duas formas não se distinguem simplesmente pelas dimensões, como uma forma pequena e uma grande; e se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos coextensivo a todo campo social, tanto quanto a organização molar (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 93).

Essa última citação esclarece algo que é central para o argumento que estamos construindo aqui: não é por ser molecular que uma das histórias da trilogia não será capaz de atualizar algo que também atua no campo molar, ou seja, os ideais revolucionários. O molecular é tão coextensivo a todo o campo social quanto o molar.

Para os autores, “[...] o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 95). Ainda de acordo com eles, “[...] o molecular, a microeconomia, a micropolítica, não se define no que lhe concerne pela pequenez de seus elementos, mas pela natureza de sua ‘massa’ – o fluxo de quanta, por sua diferença em relação à linha de segmentos molar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 96). É uma diferença de natureza que há entre essas ordens de grandeza distintas.

Assim, molar e molecular “[...] estabelecem entre si uma diferença ontológica e se sobrepõem continuamente um ao outro na semiose”. (SILVA; ARAUJO, 2013, p. 11). Como afirmam Deleuze e Guattari (1996, p. 97), “[...] a linha de segmentos (macropolítica) mergulha e se prolonga num fluxo de quanta (micropolítica) que não para de remanejar seus segmentos, de agitá-los”. É Karol enriquecendo: um rearranjo micropolítico que se dá a partir de um macro. Se não fosse ele, seria outro indivíduo, pois na Polônia do início dos anos 90 estavam dadas as condições para que alguém ganhasse muito dinheiro de forma extremamente rápida.

É preciso atentar para o fato de que molar e molecular não são sinônimos de macro e micro: “Eu e Gilles Deleuze sempre tentamos cruzar essa oposição com uma outra, a que existe entre micro e macro. As duas são diferentes. O molecular, como processo, pode nascer no macro. O molar pode se instaurar no micro”. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 128). Não são relações simples as que estamos expondo, mas insistiremos nelas, pois acreditamos que são essenciais para a compreensão do modo como os princípios da Revolução foram atualizados na trilogia, de forma específica, e de como, de forma mais geral, funciona a comunicação. O próprio Guattari reconhece a dificuldade de pensar nesses termos:

A questão micropolítica – ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de ‘molar’), com aquele que chamei de ‘molecular’. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar de lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molaes e moleculares... (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 127, grifos dos autores).

Para esclarecer nosso argumento, apontaremos um exemplo da trilogia que mostra a impossibilidade de dissociar macro e micro, maior e menor – e reafirma a ideia de Deleuze e Guattari de que toda política é, simultaneamente, micropolítica e macropolítica. São ordens de grandeza distintas, mas uma afirma a existência da outra.

Julie está sentada no café da esquina de sua casa. É esse tipo de ação pequena do cotidiano que se tornou importante para ela (LATEK, 2013). Ali, dedicada a fazer coisa alguma, ouve um flautista tocando na rua uma melodia similar à do *Concerto Pela Unificação da Europa* – a canção que seu marido havia deixado incompleta ao falecer. Em uma cena posterior, no mesmo local, Olivier, ex-assistente de seu marido, chega, tendo encontrado-a após meses de procura. Ele também nota a canção que vem da rua.

Nessas cenas, há um procedimento audiovisual que marca a atenção do diretor pelo detalhe: os *closes*, que são usados de forma obsessiva, conforme ele

mesmo admite (KIEŚLOWSKI, 2006a). Segundo Kieślowski (2006a), esse recurso é utilizado para mostrar que a personagem está fechada nela mesma:

[...] nós tentamos mostrar o mundo da personagem desde o seu ponto de vista; fazer ver que ela olha as pequenas coisas, as coisas próximas, e nos concentramos nisso para mostrar que ela não se preocupa com o resto, que ela tenta restringir seu mundo, fechá-lo sobre si mesma e sobre o ambiente em que está. (KIEŚLOWSKI, 2006a).

Nada do que a cerca lhe interessa, de acordo com o diretor, e o enquadramento dos planos mostra isso. No fundo, toda a história de Julie é uma expressão dessa ideia, de como não se pode viver ignorando o que está fora de si. Assim, os acontecimentos na trilogia se desenrolam num âmbito micro, mas existem ali indícios da existência do macro, pois há sempre o maior no menor e vice-versa. É Olivier que chega, ou a canção que vem de fora – elementos que a distraem em sua tentativa de atentar apenas ao pequeno. Não estamos afirmando que esses elementos são de ordem molar, apenas apontando para o fato de que quando se tenta olhar apenas para “algo”, o que está fora desse algo também acaba por se mostrar. Assim, alguém que tente se focar exclusivamente sobre uma das ordens de grandeza necessariamente fracassará, pois há sempre o micro e o macro.

Nos filmes, os valores são ressignificados micropoliticamente; na sociedade eles são transversais, operam macro e micropoliticamente. O que está ali, na trilogia, é o menor, mas o maior não se deixa ser esquecido. Há apenas apontamentos, indicativos fugazes desse macro: em *Branco*, as palavras *liberté* e *égalité* no exterior do prédio do Palácio de Justiça de Paris; Karol que pergunta no julgamento de seu divórcio “onde está a igualdade?”; a fortuna que ele faz rapidamente; são todos reconhecimentos de que há algo macro – mas o modo como a atualização se realiza efetivamente é no campo da micropolítica.

O exemplo do processo de enriquecimento de Karol é central para se entender como o que está expresso na trilogia é o micro (e como esse é indissociável do macro) e, até mesmo, para notar como funciona a produção de sentido de forma mais geral na trilogia. Em nenhum momento em *Branco*, fala-se na queda do regime comunista. O que há são signos que permeiam a narrativa e que mostram como o país está em transição. Aliás, o próprio processo de transformação de Karol só pode

se dar porque a Polônia agora é capitalista: quando a posição social de uma pessoa se mede por dinheiro, e não por influência no partido único governante, a possibilidade de ascensão sócio-econômica se acelera.

Alguns dos signos: Karol vai pedir emprego em um câmbio, onde dinheiro estrangeiro é trocado livremente; quando chega no salão do irmão, cabeleireiro como ele, e nota que a fachada do lugar ganhou um sinal em *neon*, ouve a justificativa: “agora estamos na Europa”; na loja de bebida em que pede vodca para a atendente, ela lhe dá uma garrafa qualquer e ele rechaça: “essa não, a mais cara”; a frase, que aparece mais de uma vez, “tudo se compra”. Assim, o enriquecimento de Karol é um indício molecular de um processo molar, o da conversão da Polônia em um país capitalista. Se ele é indicativo da trilogia de forma geral, é porque se dá a partir de artifícios sutis que aos poucos realizam uma construção, e produzem sentido quando colocados em conjunto.

Martins (1996, p. 22) afirma que “Kieślowski parte de um universal, o tríptico dos valores, para pensá-los através de trajetos individuais, perspectivas singulares, pequenos acontecimentos”. Ainda que concordemos com o sentido geral da frase, pois, de fato, o diretor expressa os valores a partir de uma noção maior deles, é preciso notar que Kieślowski já não considera que eles se constituam como universal⁶. Nesse ponto, a trilogia parece estar de acordo com a afirmação de Deleuze (1992, p. 183) de que “Não existem universais, mas apenas singularidades. Um conceito não é um universal, mas um conjunto de singularidades em que cada uma se prolonga até a vizinhança de uma outra”. No pensamento do autor, não há reduções ao Uno, a uma ordem universal – o que há são multiplicidades, singularidades. Essa noção de algo povoado por multiplicidades que jamais se reduzem a um universal está expressa nos filmes: os ideais revolucionários se singularizam nas trajetórias dos personagens, e cada um deles inventa para si uma atualização dos valores.

Essas criações de uma concepção dos princípios se dão a partir dos desejos dos personagens. Julie não quer nada, ou quer ser livre; deseja fugir de tudo aquilo que não é ela mesma. Karol quer ser mais igual que os outros, e o juiz parece querer se aproximar de Valentine. São ideais relativamente vagos de liberdade, igualdade e

fraternidade. Os personagens da trilogia são agenciados por esses valores, que são próprios da sociedade.

Guattari (1981) assinalou que a noção clássica de desejo não dá conta de alguns processos sociais, essencialmente, o da produção de subjetividade. De acordo com Deleuze e Guattari (1996, p. 93), “[...] o desejo nunca é separável de agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.”. Deseja-se liberdade porque esse é um valor que aparece na sociedade como um ideal. Com efeito, os autores dizem que “Não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 112).

Existe uma noção de liberdade que é transversal à sociedade – mas que liberdade? Trata-se de um conceito presente, mas sobre o qual não há uma concepção definida. Não se trata *da* liberdade, mas de *uma* liberdade, a que um personagem pode criar para si. Os valores circulam na sociedade, sem, no entanto, estarem prontos para uso e consumo. Guattari (1981, p. 178) afirmou que “[...] um agenciamento coletivo de enunciação dirá algo do desejo sem reduzi-lo a uma individuação subjetiva, sem enquadrá-lo num sujeito, num assunto, preestabelecido ou em significações previamente codificadas”. Os desejos dos personagens não se reduzem a eles mesmos, pois partem de uma noção, um agenciamento, que os atravessa; nota-se aí como a produção de subjetividade de um indivíduo não depende apenas dele. O que ele pode fazer é criar, inventar uma nova concepção desses princípios a partir dos acontecimentos vividos. É o que ocorre na trilogia. Nos filmes, vale a ideia de que

[...] a diferença não é absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o campo molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o campo molecular das crenças e dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 98).

Os filmes mostram como uma pessoa jamais está isolada; ela é uma entre outras. É isso o que está expresso na história de Julie, na impossibilidade de realização de seu desejo. Pouco importa que ela não tenha dado seu novo endereço a quem conhecia; nesse novo ambiente, ela irá conhecer e se relacionar com outras pessoas.

A primeira vez que ela percebe a dificuldade de se manter alheia ao que lhe cerca é quando o barulho de uma briga na rua a acorda no meio da noite: um homem consegue escapar de seus agressores e entrar no prédio da personagem principal. Ele então bate na campainha dela, que não atende; é quando ela parece começar a entender a impossibilidade de se ausentar enquanto estiver presente, a impossibilidade de não comunicar. Por ser, por estar ali, ela reage de alguma forma a esse acontecimento, mesmo não sendo esse o seu desejo. Note-se como são detalhes, fatos eventuais que aos poucos transformam a personagem. Isso é crucial para entender como o ideal de liberdade irá se singularizar nela. Como disse Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 130), “Toda problemática micropolítica consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularidade no próprio nível de onde eles emergem”.

Cabe ainda uma explicação de como se constituem os agenciamentos: a partir das multiplicidades, essenciais para compreender o pensamento de Deleuze e Guattari. Não se trata, de acordo com os autores,

[...] de opor os dois tipos de multiplicidades, as máquinas molares e moleculares, segundo um dualismo que não seria melhor que o do Uno e do múltiplo. Existem unicamente multiplicidades de multiplicidades que formam um mesmo agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 61-62).

O conceito de multiplicidade pretende ser uma superação do de duplicidade; não há espaço para dicotomias. Ainda: “Uma das características essenciais do sonho de multiplicidade é a de que cada elemento não para de variar e modificar sua distância em relação aos outros”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 57). É a transformação constante pela qual passam os personagens da trilogia.

Seguindo com a discussão sobre o posicionamento dos valores no campo político, iremos aproximar nosso objeto do que Deleuze e Guattari (1977) definiram como uma *literatura menor*. É uma construção conceitual realizada a partir da obra

de Franz Kafka, mas os autores não a restringem ao escritor tcheco. Iremos listar as três características da literatura menor que os autores apresentam e defender que, nos filmes com os quais trabalhamos, o cinema de Kieślowski é menor, pois atende a essas características.

É preciso assinalar que a prática artística menor não se dá apenas na literatura. A aproximação da literatura menor com o cinema é feita pelo próprio Deleuze (2007) em *Imagem-tempo*, ao abordar o cinema político moderno. No clássico, de acordo com ele, o caráter político do cinema estava dado pela presença do povo; no moderno, ao contrário, o povo é o que falta, o que precisa ser inventado. “É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”. (DELEUZE, 2007, p. 259). Schøllhammer (2002) traz bons esclarecimentos acerca do que propuseram Deleuze e Guattari (1977):

[...] o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor. A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um “povo por vir”, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari. (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 63).

Em Kieślowski, como já notava Martins (1996), o povo a ser inventado é o europeu. A trilogia foi realizada em um momento culminante do processo de integração dos países europeus; assim, o diretor tem a oportunidade de expressar, nos filmes, o projeto de unificar um continente há séculos em guerra no momento em que se parece ter tomado uma opção definitiva pela integração. A partir daí, pode-se pensar nesse povo europeu por vir.

Na *Trilogia das Cores*, Kieślowski atende às três características da literatura menor, que são, conforme Deleuze e Guattari (1977, p. 28), a “[...]”

desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”. Em primeiro lugar, porque é um cinema que se desterritorializa para assumir sua condição de existência; que sai da Polônia para ir para o Ocidente porque é ali onde está o dinheiro.

Por conta desse deslocamento, Kieślowski realizou filmes numa língua que não era a sua materna, o francês. Ele era capaz de compreender o que outros diziam, mas não se expressava de forma articulada⁷. Com os atores, falava em inglês, conforme mostram vídeos de bastidores das filmagens (KIEŚLOWSKI, 2006c). Perguntado sobre essa situação, afirmou “É claro [que é difícil filmar na França sem falar a língua], mas eu não tenho escolha. Aqui é onde eu tenho financiamento⁸”. (KIEŚLOWSKI, 1998, p. 110).

O polonês, na Europa, é minoria – enquanto língua e enquanto povo. Para criar nos termos em que desejava, de uma trilogia sobre os valores revolucionários, o autor precisou se desterritorializar e trabalhar em outro idioma. Para Deleuze e Guattari (1977, p. 25), “Uma literatura menor não é a de a uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Kieślowski faz parte do povo por vir, pois ele é um europeu em formação; sendo um polonês, ele é a potencialidade de se tornar europeu que apenas começa a se realizar. A questão é como ele se coloca: não como parte do Segundo Mundo exatamente⁹, mas como uma minoria dentro do povo por vir.

Seus personagens também são futuros europeus, mas nem todos são minoria. Aliás, o naufrágio poderia servir para uma interpretação de que os europeus estão unidos apenas pela tragédia, sendo trágico o destino de um continente envolvido desde sempre em guerras internas.

Na literatura menor, “O espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 63). É tal e como apontava Martins (1996) na citação que reproduzimos anteriormente: em Kieślowski, as fronteiras entre o público e privado aparecem dissolvidas.

Há, em *Vermelho*, uma referência não muito clara – e que passa brevemente pela tela – a Kafka, cujo rosto aparece em um quadro na parede do escritório do

homem que fotografa Valentine. Essa aproximação com o escritor tcheco não passa de uma referência que se encerra nela mesma – há ali um quadro de Kafka –, mas há outra mais importante. O fato de o diretor polonês ter dado ao juiz de *Vermelho* o nome de Joseph Kern, Joseph K., nos ajuda a compreender por que os filmes se enquadram nas características da literatura menor. “A letra K [em Kafka] não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28). É por isso que Kieślowski, mostrando apenas uma conversa entre Valentine e o juiz na casa desse último, consegue expressar complexas questões sobre a possibilidade de existência de justiça entre os homens. O agenciamento da justiça atravessa os diálogos entre os dois. O “[...] espaço exíguo [da literatura menor] faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26). É o que ocorre quando os personagens discutem casos antigos do juiz.

Presente na relação entre Valentine e o juiz, a justiça acaba sendo importante para o filme, como também havia sido em *Branco*. Vale notar que se a sociedade está baseada no Estado de Direito, isso se reflete nas ações dos indivíduos que a compõem, que se tornam relativamente capazes de prever as implicações legais de seus atos. Karol planeja sua vingança já pensando na reação das forças da justiça; ele sabe que assim que essas receberem a informação de que sua “morte” não foi natural, irão atrás de Dominique. Isso fica claro no que Mikołaj, seu sócio, lhe diz: “Vou ligar para a polícia às 10h. Em meia hora eles estarão lá”.

Assim, “o campo político contaminou todo enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27). As ações dos indivíduos são agenciadas; “Não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 64). Depois de planejar toda sua vingança, Karol só precisa de um juiz para transformar por um ato de fala o enunciado em acontecimento (Dominique se beneficiou do testamento de um homem que pode ter sido assassinado, e por isso deve ser punida). É o que Deleuze e Guattari chamaram

de estatuto ativo da linguagem:

Um homem passa a ser um condenado assim que sua sentença é proferida pelo juiz. O enunciado do juiz produz uma transformação naquele homem, que não se reduz nem ao seu corpo e nem à frase do juiz. É o agenciamento semiótico entre diferentes esferas da sociedade que impõe àquela proposição sua condição de efetuação. (SILVA; ARAUJO, 2013, p. 8).

Não há, na trilogia, juízos de valor que lhe confirmem um caráter ideológico – em *Branco*, Kieślowski não compara socialismo e capitalismo, apenas mostra a Polônia no início da transição entre um e outro –, mas a dominância da política está expressa nos filmes. Como diz Schøllhammer (2002, p. 64), “O aspecto imediatamente político da literatura menor não tem nada a ver com seu conteúdo ideológico, mas com sua performance enquanto uma multiplicidade de atos de fala que forma uma máquina expressiva”.

Na Polônia do começo dos anos 90, já se tornou indiferente a posição ideológica do indivíduo frente ao sistema que lhe governa; o que importa é que não se pode estar alheio às transformações pelas quais o país passa. No segundo episódio da trilogia, as relações entre as pessoas são expressões dessa transição entre um regime econômico e outro. A ligação entre os dois poloneses que se encontram no metrô de Paris é de amizade sincera, porém mediada pelo dinheiro (e desde o início, não tanto pela esmola, mas pela oferta de uma grande recompensa para matar um homem); tanto é assim que a retribuição de Karol a Mikołaj é transformá-lo em sócio de sua empresa.

Sua rápida ascensão econômica e o plano para atrair Dominique só se tornaram possíveis porque o país já era outro; Karol aproveitou o fato de ter percebido isso antes da maioria de seus compatriotas para enriquecer, transformando-se a si mesmo. Essa transformação foi possível porque o país havia mudado, e é exatamente porque a Polônia passa por essa transição que, em *Branco*, tal como na expressão de Deleuze e Guattari (1977), o campo político contamina todo enunciado. Mesmo que Kieślowski não reconheça, isso está no filme.

Sobre a relação dos filmes com a França, o diretor afirmou que os valores “dizem respeito a todos” (KIEŚŁOWSKI, 1993a), não apenas a esse país: “Se você

perguntar aos guerreiros de Arafat pelo quê eles estão lutando, eles dirão o mesmo – liberdade, igualdade, fraternidade. Pergunte aos bósnios ou aos sérvios, eles dirão o mesmo¹⁰”. (KIEŚLOWSKI, 1993a). Essa declaração nos parece reveladora da noção que Kieślowski tinha dos valores: longe de serem exclusivos da França, eles dizem algo para todos. Isso se dá, porém, no nível do conceito, da palavra; mas o modo como se vê os ideais difere. Assim, é possível que duas forças que se embatem reivindicuem para si os mesmos princípios, tal como bósnios e sérvios.

Também é interessante a menção à luta palestina. Deleuze e Guattari (1996, p. 94) notaram como “Há sempre um Palestino, mas também um Basco, um Corso, para fazer uma ‘desestabilização regional da segurança¹¹’”. Os personagens na trilogia estão em permanente transformação; Kieślowski não parece interessado em pensar em termos de estabilidade.

4 Considerações finais

O que se vê na trilogia é que os valores estão em movimento, não há concepções fixas; eles variam de um personagem a outro, e mesmo em um só, conforme o filme se desenrola. Ou seja, os ideais revolucionários significam algo para todos – mas não o mesmo. Como expressar isso, como evidenciar que, ainda que os ideais tenham caráter totalizante, eles se singularizam? Mostrando histórias pequenas, o micro. Essa seria a resposta de Kieślowski.

Liberdade, igualdade e fraternidade aparecem nos filmes como valores menores, pois são atualizados em um cinema menor. Kieślowski faz passar pelos personagens da trilogia concepções de liberdade, igualdade e fraternidade¹²; os enunciados do diretor se constituem, assim, a partir dos personagens:

O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2007, p. 264, grifo do autor).

As histórias dos personagens estão em diálogo constante com os ideais revolucionários, que têm caráter político; é por isso que não há fronteiras entre o que é privado e político. Cada um deles produz enunciados que, apesar de nascidos de suas histórias individuais, não se reduzem a eles próprios – são sobre liberdade, igualdade e fraternidade, que dizem respeito a todos.

Assim, parece-nos que, na *Trilogia das Cores*, Kieślowski produziu um cinema menor. Deleuze e Guattari (1977, p. 28) assinalaram que “[...] ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”. Em um cinema dominado pelo negócio, ser capaz de criar uma obra que desconcerta, que não oferece respostas simples, cujo sentido não é evidente; isso foi o que Kieślowski empreendeu – bastou ir para o Ocidente. Para Deleuze (2010, p. 171),

Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. [...] sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade.

O diretor polonês assumiu a ideia de atualizar por meio da imagem cinematográfica os princípios da Revolução, e precisou buscar financiamento no país para o qual esses valores são mais caros.

É um cinema de experimentação, o que Kieślowski realiza na *Trilogia das Cores*. A centralidade icônica da cor e a construção argumentativa da trilogia, que se dá a partir de relações entre os filmes, são elementos que afirmam isso. O dinheiro francês não o obriga a fazer uma representação gloriosa dos valores, de uma ordem de exaltação revolucionária. Eles são problematizados, criticados, desconstruídos. Esse resultado está de acordo com a visão que o diretor tinha de seu trabalho. Quando perguntado sobre como os filmes deveriam participar da cultura, Kieślowski respondeu, conforme registrado por Kiefer, que

O cinema muitas vezes é apenas negócio – eu entendo isso e não é algo com que eu me preocupe. Mas se o cinema pretende fazer parte da cultura, deve fazer as coisas que a grande literatura, música e arte fazem: elevar o espírito, ajudar-nos a entender a nós mesmos e o mundo a nossa volta e dar às pessoas a sensação de que elas não estão sozinhas¹³. (KIEFER, 2002, documento eletrônico não paginado).

Referências

- ARAUJO, Inácio. Igualdade é sombria para diretor polonês. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 08 jul. 1994. Ilustrada.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- KARMITZ, Marin. Comentário. In: **A LIBERDADE É AZUL**. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versátil, 2006. 1 DVD. Trois Couleurs: Bleu.
- KIEFER, Jonathan. **Kieslowski's "Three Colors"**. 2002. Disponível em: <http://www.salon.com/2002/06/10/three_colors/>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. **Krzysztof Kieslowski: interview for Three Colours Blue**. Entrevista concedida a Jonathan Romney, 1993a. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/09/three-colours-blue-interview>>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. **I'm so so**. Stuttgart: Academia de Artes, 1998.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. A lição de cinema de Kieslowski. In: **A LIBERDADE É AZUL**. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1993. Brasil: Versátil, 2006a. 1 DVD. Trois Couleurs: Bleu.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. A lição de cinema de Kieslowski. In: **A IGUALDADE É BRANCA**. Krzysztof Kieślowski. Produção: MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006b. 1 DVD. Trois Couleurs: Blanc.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. A lição de cinema de Kieslowski. In: **A FRATERNIDADE É VERMELHA**. Krzysztof Kieslowski. Produção: MK2 Productions. Krzysztof Kieslowski. MK2 Productions. França/Polônia/Suíça: 1994. Brasil: Versátil, 2006c. 1 DVD. Trois Couleurs: Rouge.

KLAWANS, Stuart. **White**: the nonpolitical reunifications of Karol Karol. criterion. 2011. Disponível em: <<http://www.criterion.com/current/posts/2065-white-the-nonpolitical-reunifications-of-karol-karol>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

LATEK, Stanislaw. **Le cinéma selon Kieslowski**: Bleu. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-2ts9kg2ME0>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

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

PALACIOS, Ariel. **Que saudade, Georgie!** São Paulo, 14 jun. 2011. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/que-saudade-georgie/>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. E. As práticas de uma língua menor. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2002. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/As-pr%25C3%25A1ticas-de-uma1.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

SILVA, A. R.; ARAUJO, A. C. S. Percursos para uma semiótica crítica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM. 36., 2013, Manaus. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2013. v. 1.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

Between major and minor: political meanings of the French Revolution's values in Krzysztof Kieślowski's *Three Colors* trilogy

Abstract: This paper's object of study is the *Three Colors* trilogy, by the Polish director Krzysztof Kieślowski (1941-1996), composed by *Blue* (1993), *White* (1994) and *Red* (1994). We discuss theoretically the positioning of the French Revolution's values in the political field in the trilogy. The objective is to comprehend how the revolutionary values are micropolitically worked in each one of the movies that compose it. Based in an idea of a "minor cinema", this article deconstructs the connections suggested by the Brazilian translation of the movie's titles by showing how, paradoxically, values such as liberty, equality and brotherhood are experienced transversally in the characters' quotidian, and contradicts its director by recognizing the inseparability of the molar and molecular strategies which make this trilogy one expression of the political cinema of the end of the 20th century.

Keywords: Communication. Film. Micropolitics. Kieślowski. *Three Colours*.

Recebido: 23/12/2013

Aceito: 11/04/2014



¹ No Brasil, os filmes foram traduzidos como *A Liberdade É Azul*, *A Igualdade É Branca* e *A Fraternidade é Vermelha*. Aqui, partimos de seus títulos originais, que trazem apenas o nome da cor.

² No original, em inglês: "We're talking about individual freedom, a profound freedom, freedom of life".

³ No original, em inglês: "If I had wanted to talk about exterior liberty – liberty of movement – I would have chosen Poland. Since things obviously haven't changed there. [...] But interior liberty is universal".

⁴ Sobre *Azul*, Kieślowski declarou que "Esse filme, assim como os outros dois, não tem nada a ver com política". (KIEŚLOWSKI, 1998, p. 110). No original, em inglês: "This film, like the other two, has nothing to do with politics".

⁵ KIEŚLOWSKI, Krzysztof. Je doute, je doute toujours. IN: TREMOIS, Claude Marie. **La passion Kieślowski**, Paris: Téléràma, 1993. Téléràma Hors Série, 46.

⁶ Martins (1996, p. 39) diz que "Kieślowski se recusa a trabalhar com as imagens vigentes de liberdade, de igualdade e de fraternidade, com as formas já delimitadas destes valores e, com este movimento, ele afirma o vazio destas noções [...]". Não está claro com base em quais "imagens vigentes" ou "formas já delimitadas" dos valores o diretor os atualizaria, e nós tampouco as conhecemos. Além disso, por toda a construção dos princípios na trilogia, acreditamos que não há subsídios para fundamentar esse argumento.

⁷ O material extra dos DVDs (KIEŚLOWSKI, 2006a; 2006b; 2006c) mostra o diretor respondendo, em polonês, a perguntas elaboradas em francês. Karmitz (2006) conta uma anedota: como não

entendia inglês e Kieślowski não falava francês, ele e o diretor tinham dificuldade para se comunicar; até que em uma noite, bêbados, começaram a se entender perfeitamente, com ele falando em francês e o diretor em inglês, e a partir desse dia acabaram os problemas de comunicação.

⁸ No original, em inglês: “Is it difficult to shoot in France without speaking the language? Of course, but I have no choice. Here I get financing”.

⁹ Na época da Guerra Fria, dividia-se os países em primeiro mundo (os capitalistas desenvolvidos), segundo mundo (os socialistas) e terceiro mundo (os subdesenvolvidos). Kieślowski faria parte do segundo mundo, expressão hoje em desuso.

¹⁰ Os guerreiros de [Yasser] Arafat são os membros da Organização para a Libertação da Palestina (OLP) que, à época da declaração de Kieślowski, empreendiam a Primeira Intifada contra Israel. No processo de ruptura da Iugoslávia, que se deu no começo dos anos 90, bósnios e sérvios entraram em guerra. A citação, em inglês no original: “These concepts touch on everybody, not just France. If you ask Arafat's warriors what they're fighting for, they'll say exactly the same – liberty, equality, fraternity. Ask the Bosnians or the Serbs, they'll say the same”.

¹¹ A expressão foi utilizada em um discurso por Valéry Giscard d'Estaing, à época presidente da França.

¹² Essas estão expressas não só nos filmes, mas também em suas entrevistas, que utilizamos ao longo deste artigo como material de apoio.

¹³ No original, em inglês: “Film is often just business — I understand that and it's not something I concern myself with. But if film aspires to be part of culture, it should do the things great literature, music and art do: elevate the spirit, help us understand ourselves and the world around us and give people the feeling they are not alone”.