

UMA OU OUTRA COISA SOBRE O TEMA DA LIBERDADE NO *TROIS COULEURS* DE KIESLOWSKI

André Queiroz*

Poderíamos de alguma forma dizer que a trilogia sobre as cores da bandeira francesa do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski tece sérias homenagens ao tema do acaso e ao jogo das coincidências; o terceiro dos filmes, *A fraternidade é vermelha* (1994), é, sem dúvida, o instante de exacerbação de tais questões. O velho juiz aposentado parece a todo momento rir e repetir tal fórmula: O jogo de dados do acaso como regente dos acontecimentos em lugar de qualquer 'telos'; enquanto as coincidências que se atualizam aqui e ali apenas reforçam este acaso ao invés de levantar qualquer suspeita em favor de alguma ordem, seja ela histórica ou metafísica. Basta vermos a cena do livro caindo das mãos de Auguste no chão molhado de chuva de alguma rua de Paris e abrindo na página exata da qual seria extraída a questão de seu concurso ao magistrado. Muitos outros exemplos poderiam ser destacados, afinal o velho juiz não deixa de narrá-los durante todo o filme: o temporal no Canal da Mancha que matara há anos sua ex-mulher e que, desta vez, poupou Valentine e Auguste; o amante de sua ex-mulher que vira apenas duas vezes na vida — a primeira vez entre as pernas desta e a segunda como réu de uma causa que lhe coubera juliciar.

No entanto, partiremos de outra perspectiva. Preferimos nos situar nos limites da discussão acerca da liberdade que perpassa este instante da obra de Kieslowski. Por tal razão nos situaremos nos primeiros filmes da trilogia: *A liberdade é azul* (1993) e *A igualdade é branca* (1993).

Segundo Kieslowski, um dos seus temas recorrentes é o da liberdade individual.¹ É bem verdade que ele atravessa na íntegra *A liberdade é azul*. Neste, Julie é esposa de um músico de sucesso, reconhecido internacionalmente, que morre com sua filha num acidente

* Doutorando em Psicologia Social pela PUC-SP.

de carro do qual ela própria escapa com vida. O que fará então Julie: não mais do que tentar desenhar sua vida para lá dos seus planos de reconhecimento.² Este é o filão no qual Kieslowski tecerá seu roteiro: a luta meio desesperada da personagem em sua busca de um 'punhado' de liberdade.³ Vejamos então alguns aspectos do que será esta busca.

Começemos do ponto que será o nosso fio condutor de análise neste ensaio, e a princípio um diagnóstico: a busca da liberdade nos passos de Julie se inscreve como um processo de 'estrangeiramento' ou seja, em seu 'tornar-se outra', em sua capacidade de fazer 'outramentos'.⁴ Julie abandona tudo: rasga as sinfonias, abandona sua casa, sua cidade, seus serviços, os noticiários que a remetem ao acidente. Muda de cidade, troca de nome, de emprego. É esta sua forma de abrir-se a um processo reverberador de singularidade. Sua forma de desprender-se dos contornos afetivos, sociojurídicos, que faziam dela o que ela era: a seu território doméstico-matrimonial com sua agenda preenchida das atividades que compunham tal repertório — ser a mulher do músico, ser a mãe prendada, a 'relações-públicas', a administradora dos bens e da fama do marido. Seu desprender-se requer não apenas o desprendimento deste roteiro de atividades, ou das composições de afetos presos às arestas daquele território doméstico-matrimonial, mas uma abertura ao campo processual dos afetos com seus riscos desterritorializantes: ou seja, não mero abandono do seu antigo mundinho, nem mesmo um radical fugir do mundo, mas, antes, estar aberto à constância do movimento pelo qual o mundo não deixa escapar de si próprio, destroçando segmentos cristalizados de desejo e de história no jogo do poder/saber, mergulhando nas 'pulsões do fluxo germinal' do qual emergirão outras singularidades e que serão, estas, um dia, engolfadas por este mesmo fluxo.

Kieslowski, entretanto, traçará para Julie a trama de seu enredamento, o que tornará malfadada sua 'busca' daquele quinhão de liberdade; basta notarmos que se o 'estrangeirar-se' de Julie era sua condição de possibilidade de ultrapassamento de seus limites e via de acesso ao seu processo de liberdade de singularizar sua existência, o que se lhe arremessa por sobre o corpo é a torrente de imagens e acontecimentos que a prendem àquele outro corpo do qual ela procura se desprender: a música do marido que ressoa em seus ouvidos a todo instante; a ratazana cercando seus filhotes que a remete a um medo infantil; o amigo do marido, também músico, apaixonado por ela, e que a reencontra no estrangeiro; o menino que lhe devolve uma correntinha usada por sua filha no dia do acidente; a amante do marido; o lustre guardado e que acabará por ser instalado em seu novo apartamento.

Sigamos um pouco além do *A liberdade é azul*, para adentrarmos em *A igualdade é branca*. Podemos notar, logo de saída, a recorrência ao tema da liberdade. No

entanto, é curioso notar que se anteriormente Kieslowski tratou da liberdade como 'desprendimento de si', ou o que chamamos por 'estrangeirar-se', neste segundo filme, o estrangeiro, a abertura, mínima que seja, ao outro é vivida como experiência limítrofe desintegradora do eu. Os personagens parecem clamar a todo instante por planos de consistência e de reconhecimento nos quais seus territórios afetivos sejam fortalecidos; os 'outramentos' sendo antes representação de falência do que de revigoração da capacidade do corpo afetivo de fazer agenciamentos. O outro, o estrangeiro, passa a ser digno de risco; espécie de atestado contra o sujeito afeito aos deslocamentos constantes que este contato com atividades certamente lhe provocariam.

Entremos por instantes no roteiro de *A igualdade é branca*: Karol, o personagem principal, está 'preso'. Não porque supostamente seria pego por (não) ter atado fogo à sala do apartamento de sua ex-mulher, Dominique. Tampouco por ter tido seu cartão de crédito apreendido e estar sem dinheiro, tendo de se arriscar a algum furto. Nem mesmo pela viagem clandestina que o leva de volta à Polônia. Nada disso seria a razão de seu 'estado de prisão'. Não que Karol fique retido nos limites impostos por um encarceramento, mas Karol está em "estado de prisão" frente ao caldeirão de agenciamentos possíveis a que seu corpo estaria submetido no seu estrangeiro francês. Chamamos de 'estado de prisão' a relação tecida por Karol com toda e qualquer alteridade. Sua estrangeiridade, ou se preferirmos a estrangeiridade dos agenciamentos, ou, ainda, a estrangeiridade não reconhecível e esfaceladora da história pessoal, é, a um só tempo, artífice de um novo território de afetos; isto que é a parte necrosada da qual Karol quer se livrar para não sucumbir e continuar 'vivendo'; porque 'viver' para Karol seria um certo compromisso que assume com os filamentos identitários a tal ponto 'colados' em seu corpo que aquilo que não seria mais do que 'arranjos em prótese' acaba por tomar ares de substância do desejo, ou seja, em lugar de se pensar o que se é como resultado parcial e fugaz de um jogo de dados, no qual o acaso fosse o arregimentador do 'mapa de ofertas subjetivas' que acabam por compor uma certa singularidade, os filamentos identitários trouxessem a falsa crença num eu inaugural, detentor de toda verdade de si, qual uma agência fomentadora de sentido e de valor, em relação à qual qualquer desprender-se fosse incorrer no ilusório e no enganoso.⁵

Retornemos a Karol por alguns instantes. Karol está sob a regência desse risco de 'estrangeiridade'. É estrangeiro em Paris, isolado de todos pela língua francesa, pelos códigos franceses. Karol desconhece o divórcio francês que se lhe abate sobre o casamento. E é justamente como as imagens do divórcio que começa o filme: Dominique lhe atirando sobre a face, diante do magistrado, palavras estranhas de seu estranho e recente sentimento

para com Karol. Esta é, para Karol, a primeira experienciãõ da alteridade, como se fora seu 'cartão de visita' com o roteiro dos riscos que pudessem dela advir. Outras experienciãõs se seguirãõ àquela: a falência financeira, o fracasso de suas investidas no romance morto, a inabilidade com a língua francesa. Restará a Karol a superexposiãõ na rua; lugar de ebuliãõ dos encontros e de mostraãõ intensa; estrangeiridade pura a inscrever no cotidiano de Karol o sucumbir de suas marcas identitárias, mas que, ao invés de privilegiar os campos de singularizaãõs possíveis, se limita a se contorcer sôfrego por entre os restos mortais daquelas marcas.

Esta é a diferenãa bem marcada entre estes dois instantes do cinema de Kieslowski em seu elogio da liberdade. Se em *A liberdade é azul* Julie parece saber da pequenez sórdida e fugaz de suas marcas identitárias e, por isso, equivaler a sua busca de liberdade ao projeto inacabado de singularizar, em *A igualdade é branca* Kieslowski recua até este corpo pleno de marcas se instalando nele como lugar de chegada. Por isso, a condiãõ de reerguimento de Karol se deve a um instante de rompimento daquela desagregaãõ desterritorializante através do reconhecimento de sua identidade polonesa por Mikolaj, o desconhecido que se tornará seu amigo. Podemos dizer que Mikolaj conduz Karol ao reservatõrio reterritorializante de Varsóvia, ou seja, para além dos riscos de desterritorializaãõ correntes no estrangeiro. O desfecho da trama é a confirmaãõ deste diagnõstico: de volta à Polõnia, Karol enriquece e se fortalece o suficiente para mover contra Dominique uma impiedosa vingança. E, desta vez, será Dominique quem sucumbirá a tarefa de 'estrangeirar-se'.

Notas

1. Cf. H. Sukman, *Um Universo Original na Tela, Jornal do Brasil*, 13/11/1993.
2. Por plano de reconhecimento entendemos o território afetivo/social/político no qual está centrada uma dada subjetividade a partir de dispositivos políticos de poder/saber tal como estes são trabalhados por Michel Foucault.
3. Neste instante, tal 'busca' pode ser entendida como processo de intensificaãõ do que pode um corpo em sua tarefa de produzir agenciamentos.
4. O neologismo 'outramentos' tomamos de empréstimo do filósofo Peter Pál Pelbart, de quem ouvimos seu emprego em sua conferência na Semana de Psicologia da Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, em setembro de 1994.

5. Vejamos o que diz Gilles Deleuze desse 'desprender-se', chamado por ele de 'processo de subjetivação': "Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não se pode confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a 'pessoa': é uma individuação particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento. É um modo intensivo e não um sujeito pessoal". (Cit. G. Deleuze, *Conversações*, RJ, Editora 34, 1993, p. 123.)