

POÉTICA DE GERAÇÕES EM *AS LUZES DE UM VERÃO* DE TRAN ANH HUNG

Fabírcia Silva Dantas (MLI- UEPB)
Luciano Barbosa Justino (MLI – UEPB)

RESUMO: O filme “As luzes de um verão” (2000), de Tran Anh Hung, põe em cena uma família contemporânea a partir do ponto de vista de três irmãs. Separadas pela vivência, visão de mundo e pela geração, as irmãs ao longo do filme trocam suas experiências, práticas e concepções tão singulares quanto cada época que elas representam. “As luzes de um verão” potencializa um diálogo entre três formas diferentes de encarar o mundo, bem como suas relações com o ambiente histórico vivenciado, interagindo modos de vida passados e presentes, rumo a uma relação integradora complexa entre os personagens, em que se sobressai a relação “poeticamente” incestuosa da irmã mais nova com o irmão mais novo. Como princípios teórico-metodológicos para pensar esta instigante película utilizaremos a semiótica de matriz peirceana (2003), Santaella (2002) e Plaza (2008) e a fenomenologia de Michel Maffesoli (1998) e Félix Guattari (1994).

PALAVRAS-CHAVE: Gerações, Cinema, Literatura, Semiótica.

1. Intersemiótica e poética da imagem

Os personagens de *As luzes de um verão* (2000)¹, dirigido por Tran Anh Hung, fazem parte de uma história que problematiza três gerações, representadas por três irmãs cujas experiências de vida e concepções sobre sua ação no presente da narrativa situa cada uma delas em uma geração específica. O enredo do filme se desdobra a partir da reunião das personagens para honrar a memória da mãe, já falecida, em um dia de “verão” que poeticamente transforma os cenários e as atitudes dessas mulheres, capaz de trazer à tona fatos do passado – como o “Tòn”, forma de se referir a uma possível paixão juvenil da falecida mãe -, tingindo de cores fortes situações que fazem vir à tona outros “Tòans”, de cada uma das filhas.

Apesar da cumplicidade que há entre elas, o “verão” - com suas chuvas, sons, calores e cores - chega abrindo janelas, iluminando os ambientes, acordando antigos desejos, despertando sensações e revelando segredos inconfessáveis. As identidades das personagens vão se revelando à medida que começamos a entender as imagens e suas propriedades sígnicas. Uma abordagem semiótica da fotografia, dos cenários, dos gestos etc., que são fortemente simbólicos, nos ajuda a entender como as personagens se caracterizam e, assim, como cada uma simboliza uma concepção específica de mundo.

Para Peirce (2003), todo processo semiótico aciona uma relação triádica, a qual ele chamou de primeiridade, secundidade,terceiridade. A primeira diz respeito

¹ Ganhador da *Palma de Ouro* no Festival de Cannes de 2000.

às propriedades do signo em si mesmo; a segunda, às relações do signo com o objeto a que ele se refere; a terceira, àquilo que o signo aciona na mente do intérprete, daí o conceito de signo como algo (o *representamen*) que está para alguma coisa (o objeto) estabelecendo certa relação (o interpretante) (PEIRCE, 2003, p. 67). Dito de outra maneira, qualquer coisa ou objeto pode funcionar como signo com base em três fundamentos – qualidade, existência e legibilidade. A este respeito, Windrid Nöth (2008) sugere que a semiótica peirceana é uma “pansemiótica”, na medida em que tudo pode ser transformado em signo num processo triádico ininterrupto. Umberto Eco chama atenção o fundamento social que pode ser retirado do conceito de signo na semiótica:

A teoria semiótica é capaz de considerar uma série mais ampla de fenômenos sógnicos. Propomos, destarte, definir como signo tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa entendido como algo que está no lugar de outra coisa. (ECO, 2009, p. 11)

Lúcia Santaella (2007) estende o conceito de signo a outros sistemas semióticosb:

Qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito esse que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2007, p. 8)

Por ser ininterrupto e dependente de relações contextuais inalienáveis, o processo de significação dos signos é aberto e toda paralisação ou fechamento de seu sentido em uma verdade única é universal é uma utopia quando não uma falácia ideológica, o conceito de interpretante não pode ser confundido com o de intérprete, na medida em que diz respeito antes a todas as possibilidades interpretativas facultadas por um signo. O interpretante ao chegar ao indivíduo particular sofre uma paralisação provisória, àquilo que Peirce chama de interpretante imediato.

Para se pensar o cinema, um sistema simbólico predominantemente visual-narrativo, como é *As luzes de um verão*, é importante compreender a relação que os signos estabelecem com os objetos por eles representados.

Os ícones são signos que se relacionam com seu objeto através de uma relação de “similaridade diagramática”. Neste sobressai o caráter de qualidade do signo, ou seja, suas “propriedades materiais”, suas qualidades mais que semióticas,

semiotécnicas, o que uma lingüística de matriz saussureana chamaria de plano da expressão. “O ícone é um signo que tem como fundamento um quali-signo (SANTAELLA, 2007, p. 17)”. Em uma imagem, por exemplo, as cores, os traços, o enquadramento, o foco narrativo e os atores, o aspecto sonoro etc.

Os índices são signoS de “continuidade” (PLAZA, 2008) e de “contigüidade” (PIGNATARI, 2003) com o objeto, indicam-no e o “indicia”, no sentido policial mesmo do termo, pois, no caso do cinema, não apenas representam o objeto, apresentam-no numa relação que é, no mais das vezes, físico-química. O índice, como a imagem cinematográfica em geral, não se refere a um objeto abstrato ou potencial, indica um existente. Em termos peirceanos, tem como fundamento um sin-signo, que se refere a um singular em um contexto específico e único a cada vez.

Por último, os símbolos se fundamentam nos legi-signos, baseiam-se na lei e no hábito e têm como exemplo maior as escritas fonéticas (SANTAELLA, 2007). No entanto, no que diz respeito ao cinema, certas formas de construir a narrativa, de enquadrar, a dinâmica plano e contraplano, por exemplo, já incorporadas pela linguagem do cinema e que qualquer espectador médio é capaz de decodificar sem dificuldades, são simbolóides, são leis gerais de uma semiótica da linguagem cinematográfica.

Isso posto, enquanto método de análise, a semiótica nos permite considerar as propriedades da imagem e da narrativa, o modo como representa os objetos postos em cena e sua relação com uma certa lógica, que é uma história, do cinema enquanto linguagem, enfim, os espaços por onde os personagens dialogam, circulam e vivem suas ações, os figurinos, a importância na narrativa do som e da música, o papel desempenhado pela natureza, sobretudo em se tratando de um filme oriental etc., e tudo aquilo que contribui para a construção da identidade das irmãs, Soung, Khanh e Liên, e como cada uma delas representa uma geração que aponta para as modificações das relações humanas no Vietnã ao longo da segunda metade do século XX projetando a primeira década do XXI.

A semiótica nos ajudará a buscar uma poética de *As luzes de verão*, poética visual, sonora e narrativa, na qual sobressaem formas diversas de experimentar o mundo, que refletem, e refratam, uma vivência diferente com a tradição, com o ambiente, com o outro. Ou seja, apesar de partilharem de costumes parecidos e pertencerem à mesma família, cada irmã tem um jeito próprio de manifestar esses

valores, cada uma está, e este é um dos grandes méritos do filme, associada a uma poética da imagem, do som e da narrativa.

2. A poética do diálogo

O filme pode ser compreendido como a poética de três concepções de mundo, ligadas, cada uma delas, a formas específicas de viver o tempo, a tradição familiar, o espaço na cidade contemporânea, a partir do ponto de vista de três irmãs: Soung, Hhanh e Liên. Nos dois primeiros casos, pontos de vista femininos, inseridos na lógica cultura que a tradição oriental vietnamita reservou para as mulheres, em que, não obstante, é possível pequenas rupturas veladas; em Liên, uma visão de mundo e uma forma de vida que estabelece com a tradição uma relação complexa, crítica, por vezes irônica e prazerosa, pois além de inserir-se nos papéis sociais que a tradição reservou para a mulher no Vietnã contemporâneo, Liên a excede e, numa desenvoltura que espantaria o Bauman do *Amor Líquido* (2003), troca, poeticamente, de papel com seu irmão mais novo, Hai.

Soung é a irmã mais velha, casada com Quôc, fotógrafo. Sua casa é um ponto de encontro da família que se reúne para saudar a memória da mãe no dia de seu aniversário. Neste dia, que pela força da tradição pode ser chamado de um dia de rito, contudo, quando a sós, as irmãs compartilham a curiosidade de saber se foi mesmo seu pai, ou outro homem, a grande paixão de sua mãe. Para elas o casamento dos pais era um modelo de relacionamento próspero, de respeito mútuo, pelo menos na aparência.

A casa de Soung é aquele espaço no qual “encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1993, p. 29), que guarda as lembranças da proteção, no qual as mulheres se sentem à vontade para desempenhar os papéis domésticos que a sociedade as impôs – cuidar do marido, do filho, da casa, cozinhar, passar, lavar, servir, parece dizer o filme. Corrobora o efeito “domesticador” da casa de Soung, a música que atravessa o pátio num *travelling* e convida as irmãs a conversarem e refletir sobre o passado da mãe de forma tão harmônica quanto possível. Mas, para continuar com o Bachelard da *Poética do espaço*, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (1993, p. 27).

Na sequência que envolve o encontro das irmãs e de seus respectivos maridos para celebrar o aniversário da mãe e sogra, os enquadramentos não

mostram marido e mulher no mesmo plano; eles parecem estar separados pelas paredes e portas, pelos afazeres domésticos, pelos círculos de conversas, masculinos e femininos, pelos costumes e, até, pelos próprios sentimentos. A sequência de planos que segue mostra o momento em que as personagens sentam-se junto a uma convidada para ouvi-la cantar. Ou seja, é um estrangeiro da casa que os une num mesmo plano. A sequência metaforiza a superficialidade da relação entre os casais, que neste estágio do filme é apenas evocativa, seu sentido profundo se dará ao longo da narrativa, quando as relações extraconjugais se tornarem patentes.



1



3



2



4

A festa de homenagem tem um clima muito sereno, uma doce melodia embala os convidados. As pessoas são servidas com farta comida e bebida. Por fim, todos os presentes se juntam a uma mulher que canta e toca uma singela canção ao som do seu violão. Esse instante do filme, nos deixa também contemplando a música assim como os personagens. O movimento da câmera vai lentamente focando os presentes, como se seguisse a melodia, e nos deixa bem à vontade para observá-los.

Nos planos acima, Liên está ouvindo a canção quando, logo, chega Hai e senta-se junto a ela (1). A câmera, enquanto narradora da história, mostra os dois irmãos ao mesmo que sugere uma relação incestuosa entre eles ao colocá-los juntos como um casal de namorados. Xavier (2003) fala sobre a importância do olhar da câmera ao expressar que ela “narra’ (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de narrador ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar (...) (2003: 74)”.

Continuamos seguindo o olhar da nossa narradora até Khanh e Kiên (2), encostados um ao outro para partilhar juntos aquele momento. Nos casos desses dois casais, vemos que a imagem os enquadra dando-lhes igual tratamento. O que não acontece com Soung e Quôc. Ela está sentada perto de Quôc, mas não são observados pela câmera do mesmo modo: não se percebe uma relação de comunhão nas imagens, ao contrário, exclui-se um para colocar o outro em evidência, raramente os dois ao mesmo tempo. Seus olhares pouco se cruzam. Inicialmente, Soung está colocada mais ao centro e Quôc está à direita, desfocado (3). No plano seguinte, é o inverso: primeiro, nos chama atenção Quôc ao centro e, só depois, observamos Soung à esquerda, desfocada (4). A câmera segue um movimento que vai do enquadramento de Soung, deixando o marido em segundo caso, até o enquadramento de Quôc que substitui o lugar da esposa. Esse movimento nos conduz a entender que o casal já não tem uma vida em comum, não partilham os lugares, os prazeres e, por extensão, os afetos. Se compararmos com as imagens que antecedem as de Soung e Quôc nessa sequência, veremos que o comportamento desses dois últimos casais são diferentes se comparados ao da irmã mais velha e seu marido. Soung vive um união de aparências com o marido e esconde um relacionamento secreto com outro homem. Dentro do meio familiar, ela se mostra firme e dedicada à sua obrigação de mulher casada. Vive o recato do seu lar e do casamento.

Para ela, as convenções estão acima dos seus desejos. Na tradição da cultura oriental a mulher deve servir ao homem e respeitá-lo, não pode invadir seu espaço e suas conversas. Num dos diálogos presentes no filme, Soung comenta um costume que não permite às mulheres tocar a cabeça do homem porque não são dignas de dispor essa região considerada “pura”, responsável por controlar os pensamentos e o resto do corpo, como podemos conferir no trecho da conversa transcrito abaixo, enquanto limpam o frango para o consumo:

(...)

Khanh: Essa é minha parte predileta.

Liên: É estranho. É agradável e repugnante ao mesmo tempo.

Soung: É verdade. Nós mulheres estamos condenadas a coisas repugnantes. Antigamente não podíamos tocar a cabeça dos homens. Esta parte nobre do corpo não devia ser maculada por nossas mãos.

Khanh: Mas os homens sempre permitiram e gostaram que tocássemos noutra parte.

Soung: É mesmo. E essa parte é considerada nobre?

(...)

Verifica-se que é Soung quem menciona e explica as irmãs as tradições relacionadas às mulheres. Durante essa conversa, elas estão cuidando do preparo de um frango para a cerimônia da mãe e Kiên está na sala falando sobre as fotos de Quôc, como vemos na sequência:



5



6



7



8



9



10



11



12

As irmãs estão numa espécie de quintal fazendo o preparo do frango, enquanto os maridos estão numa sala comendo frutas, tomando alguma bebida e conversando sobre o trabalho de cada um – Quôc é um fotógrafo botânico e Kiên, romancista. A câmera sai lentamente da sala e vai acompanhando Quôc que vai pegar suas fotografias. No caminho ela se depara com uma janela de comunicação entre a sala e o quintal, onde encontra as irmãs na labuta doméstica (5). Enquanto trabalham, cantarolam uma canção, interrompida por Khanh que inicia o diálogo, transcrito anteriormente. A conversa segue em tom de cumplicidade entre elas. O foco revela o rosto das irmãs bem de perto (6 e 7); o azul das roupas e o tom escuro da parede de fundo contrastam com o reflexo da luz nos cabelos, bem penteados e presos (5), ressaltando o rigor das normas e regras que recai sob sua condição de mulher. Além de mostrar o rosto das personagens em primeiro plano, também nos chama atenção os planos em close na ave morta (8).

As cenas das irmãs são intercaladas pelas conversas dos maridos (10) que falam sobre seus trabalhos. Quôc trabalha fora da cidade onde mantém um caso com outra mulher com quem tem um filho (9). A fotografia mostrada em close pela câmera indicia uma mulher e um menino, simbolizando a traição de Quôc. A

fotografia está em preto-e-branco e enfatiza o olhar dessa mulher que parece esperar silenciosamente o retorno do fotógrafo. Como Soung, ele vive dividido entre esse relacionamento extra-conjugal e o casamento.

Novamente somos levados à cena do frango. Desta vez, o corte da cena dos maridos nos surpreende com uma imagem bem aproximada da pele da ave perfeitamente tratada na tentativa de provar a que não existe nenhuma imperfeição (11). Depois a câmera se afasta, tornando possível o enquadramento das três personagens (12), mostrando a eficácia na execução das suas obrigações.

Os espaços da casa de Soung ficam bem marcados – com o lugar das mulheres e o dos homens. Essas imagens parecem querer mostrar os detalhes, mostrar o ser humano de perto, com suas preocupações e valores. As mulheres revelam o cuidado minucioso com a aparência, com os alimentos e outros fazeres de casa, enquanto, aos homens outra responsabilidade é reservada.

Soung respeita a tradição que é retomada através da memória de sua mãe. Cumpru seu papel de mulher e deu um filho ao seu marido. No entanto, vive um casamento marcado pela ausência de diálogo. As cenas em que aparece não demonstram cumplicidade e afeto entre ela e o marido. Soung só se declina ao desejo e emoção quando está com seu amante, mas ainda de forma parcial porque não esquece seu casamento, sua obrigação, nem o peso da traição.

Nos ambientes dos encontros secretos dessa irmã (13), predomina a “cor vermelha”, nas paredes, lençóis e roupas, caracterizando o lugar da paixão, do pecado, do perigo e da liberdade de Soung. Luciano Guimarães (2000) reflete sobre a simbologia do vermelho dizendo que essa tonalidade tem uma “codificação binária e assimétrica, ou seja, dois sentidos opostos para cada cor” (p. 117). No contexto em que estamos, esse vermelho marca um espaço de “guerra e paz”, pois a personagem está com o amante e enfrenta um dilema entre coração e a razão.



13



No filme, vários momentos são marcados pela presença da água: num de seus passeios, Liên e Hai enfrentam uma chuva torrencial; as irmãs lavam os cabelos em um tanque de peixes; quando o fotógrafo está mirando uma vasta extensão de água; no presente que Soung ganha do amante – um recipiente com água -, entre outros. Este último exemplo acontece durante um dos encontros secretos de Soung (13). A água destaca-se em meio a todo o vermelho do cenário. Na cultura oriental a água está em oposição ao fogo e, por isso está em equilíbrio com o universo.

A semiótica ajuda a entender a importância simbólica para efeito de sentido da narrativa. O predomínio dos “legi-signos” (Plaza, 2008), signos que indicam generalizações do particular, convenções e tradições, mostram que a personagem é norteadora por regras e leis herdadas de sua mãe. Para Santaella (2007), a análise do aspecto simbólica do signo privilegia

(...) convenções culturais, [pois] o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para o vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de valores estéticos, comportamentais, de expectativas sociais. (SANTAELLA, 2007: 37)

Apesar de não amar o marido, ela se mostra dedicada ao casamento, uma vez que as suas concepções não a deixam se entregar plenamente ao amante. O “véu” que Soung usa para ir à casa do amante (14), o “silêncio” que existe entre eles nos encontros, são exemplos que representam sua culpa e a obrigação com o casamento.

A análise dos elementos envolvidos na construção da identidade de Soung nos leva à conclusão de que ela revela uma geração pautada na obediência de seus

costumes. Prevaecem em Soung uma leitura semiótica de signos simbólicos que corporificam as regras e tradições que herdara de sua mãe, ou seja, uma “terceiridade”. De acordo com Noth (1995):

O símbolo é o signo da segunda tricotomia que participa da categoria de terceiraidade. A relação entre representamen e objeto é arbitrária e depende de convenções sociais. São, portanto, categorias da terceiraidade – como o habito, a regra, a lei e a memória – que se situam na relação entre o representamen e o objeto. (NOTH, 1995: 83)

Soung é um símbolo de uma tradição marcada por uma hierarquia nas relações morais e por isso de forte carga de submissão da mulher ao seu marido.

Agora, passemos a observar “Khanh”.

“Khanh” é a irmã do meio, casada com o escritor de romances “Kiên”. A vida do casal é retratada a partir do olhar de Khanh. A maior parte das cenas desse casal se passa em sua casa, onde trocam carinhos e conversam sobre o novo romance que Kiên está tentando terminar ou sobre sua gravidez. O filho que Khanh espera é o segredo que ela guarda das irmãs, ao longo do filme, por medo de causar falsas expectativas. Nas imagens abaixo, Khanh conversa com o marido sobre a gravidez enquanto lava as mãos dele.

Kiên está sentado em frente a sua mulher que se encontra abaixada, indiciando um nível inferior e a sua posição enquanto esposa dedicada (16).



16



17

Sentar-se frente ao homem indica um compromisso matrimonial entre o casal, de acordo com os costumes orientais. Depois, foco se aproxima dos personagens possibilitando ver melhor suas mãos (17). Podemos notar que a mão de Khanh é a

que possui a aliança, uma referência ao casamento e sua importância para a personagem.

A esposa lava cuidadosamente as mãos do marido com água. Com relação a Khanh e Kiên, a água não incendeia os desejos, mas colabora para um clima de harmonia e tranquilidade, purifica as mãos e une o casal. É um indício do carinho e dedicação que a esposa tem pelo marido, um contraponto forte ao longo do filme, à sua irmã mais velha e ao seu casamento.

Essa irmã também é marcada por um casamento, mas de modo diferente de sua irmã mais velha. Ela não se relaciona com outro homem, ama seu marido e é fiel a ele. Por outro lado, o enredo do filme sugere uma traição por parte de Kiên, durante a viagem dele a Saigon. Na verdade, o escritor busca vivenciar, experimentar de algum modo, a situação fictícia que leva para o seu romance: um encontro inesperado. Cansado de sua rotina, ele chega a marcar um encontro com uma mulher do hotel, dirige-se até o quarto dela, olha-a e vai embora. Khanh está diante de um companheiro que sente necessidade de explorar os instantes, de se colocar à prova e arriscar.

A irmã do meio é a referência de uma geração que faz do amor, da emoção, um alicerce; ela é a mais romântica das três irmãs. Tem um companheiro que ama e, na sua ausência, sonha com um filho que realizará os seus sonhos. A imagem de Khanh é construída a partir de índices – a aliança, a casa, a água, a posição em que está nas imagens acima, a casa, a gravidez, o lavar das mãos do marido etc.- que fazem uma referência ao casamento. Sobre a leitura indicial dos signos, Santaella (2007) afirma:

Neste caso, o objeto imediato é a materialidade do signo como parte do universo a que o signo existencialmente pertence. Aqui, o objeto imediato aparece como parte de um outro existente, a saber, o objeto dinâmico que está fora dele. (p. 34-35)

Khanh é uma metonímia do próprio Kiên, ela é parte dele. Quando Kiên viaja, a personagem olha-se várias vezes no espelho para ver se a gravidez já deixa sua barriga aparente, ou seja, esse filho que ela gera traz consigo também a ideia de ser um pedaço do marido e ajuda a amenizar a saudade e a desolação que a ausência deste lhe causa.

Na leitura que fizemos de Khanh, observamos que o aspecto indicial prevalece visto que os elementos “aparece como a expressão direta da coisa manifestada” (BOUGNOUX, 19994: 64). Essa irmã é o reflexo de uma geração de mulheres dedicadas ao casamento, que dependem econômico e emocionalmente dessa relação. Os signos que atuam no olhar dessa irmã dirigem-se para o aspecto de secundidade, mostrando o quanto Khanh indicia a importância de Kiên. Para Noth (1995: 82) a secundidade está relacionada ao aspecto de indexicalidade porque enfatiza o caráter de contato entre os signos e o objeto ao qual fazem referência.

Por sua vez, Liên é a irmã mais nova. Ela e “Hai”, o penúltimo dos quatro irmãos, mais velho que Liên e mais novo que as outras irmãs, moram juntos em um apartamento. Liên tem atitudes diferentes das outras irmãs, é mais transgressora que Soung e Khanh, no sentido de romper com algumas convenções, apesar de ainda ser muito forte a tradição que recai sobre ela.



18



19



20



21



20



21



22



23



24



25

O “verão” invade o apartamento de Liên através da luminosidade e pelo predomínio de cores fortes e frias em harmonia. As cenas que ocorrem nesse lugar são marcadas por uma sonoridade recorrente. A sequência acima trata de uma das vezes em que os personagens são flagrados ao acordar; Hai e Liên fazem seus exercícios matinais. As cenas acontecem lentamente, ainda sem diálogos, apenas ao som da música “Pale Blue Eyes”, do álbum *The Velvet Underground* (1969), e nos apresenta os irmãos no começo do filme. Esses planos mostram que a presença deles, a experiência da convivência, é o que marca esse momento da manhã e a vida desse “casal” de irmãos (18 - 25). A riqueza sonora e plástica das cenas que

envolvem os irmãos mais novos sugere uma relação mais leve, como a indiciar uma outra temporalidade, sem o peso excessivo da tradição, e uma relação mais “sensível” com os objetos, com o lugar e com o próprio contexto que os dois estabelecem.



26



27



28



29

O ambiente onde moram é composto de vãos abertos, apenas cortinas determinam os limites entre um cômodo e outro (26 - 29). Há também um jogo de cores entre os espaços que eles ocupam. A cama de Liên fica recebe um fundo amarelo; já a de Hai, um verde (26 e 27). Além de uma ambientação bonita e alegre, as cores desses cômodos dividem os espaços dos irmãos. O amarelo que, a princípio tinge o lado de Liên, passa a ser também de Hai, tendo em vista que sua irmã sempre lhe toma o espaço na cama e que este se vê obrigado a passar para a cama dela. Durante a noite, Liên deixa a sua cama e ocupa a do irmão e este passa a ocupar o espaço verde.

No contexto apresentado, o amarelo pode ter a ideia da vivacidade que o verão inspira. Depois do período de inércia que o inverno pode sugerir, o calor que a época do verão traz faz os seres se movimentarem e amadurecer. Em algumas

culturas, o amarelo simboliza a inconstância e traição (GUIMARÃES, 2000). Ao sair de seu espaço e ocupar o espaço do irmão, a personagem representa essas ideias de vivacidade e fuga ao comum. Por sua vez, o verde representa a tranqüilidade, o equilíbrio, o ativo, o vivaz, o masculino, o intelecto que estão em Liên. A inversão de lugares leva a uma inversão de papéis dos dois sujeitos. Segundo Martin (2003) “também se constroem cenários com o desejo de acentuar o simbolismo, a estilização e a significação (2003: 63)” do filme.

Essas informações contribuem para pensarmos a irmã mais nova como um símbolo mais próximo de uma geração transgressora que tenta afastar a predominância da vontade do homem e das tradições. As cenas do filme mostram que Liên toma a dianteira das ações: decide as direções a tomar, ocupa a cama de Hai, não se contenta com qualquer tipo de pretendente, vai em busca do que deseja, questiona o irmão. Ela fuma junto com o Hai (28), ele corta as unhas dela (29), fatores que demonstram o rompimento de costumes. Ela reflete um caráter mais masculinizador do que Hai que, no filme, reflete uma ideia mais feminina.

A personagem se caracteriza por uma forma mais sensível de experimentar a vida (MAFFESOLI, 1998). Os elementos que acompanham a convivência entre esses irmãos indicam presença de diálogo e liberdade. Liên se deixa levar pelos impulsos. A relação entre esses irmãos sugere um relacionamento que vai além do fraternal.

A semiose desse casal revela um olhar duplo, instaurado a partir do espaço do apartamento onde coexiste o diálogo entre os personagens. Nos casos das outras irmãs, existe um olhar feminino que ressalta o peso da tradição sob elas. Já em Liên, o olhar leva em conta a presença dos dois personagens. Tanto Liên quanto Hai são observados pela câmera que se preocupa em colocar os dois personagens em evidência para o espectador. Esse olhar nos leva a entender que a irmã mais nova tem uma postura mais masculina que o próprio Hai, no que diz respeito à forma de tomar a dianteira das situações e influenciar o destino do irmão. Hai assume atitudes mais comuns para a mulher – escuta o que a irmã diz, cede às vontades dela, realiza o trabalho de cortar as unhas dela. Ela traz uma ideia de liquidez, uma vez que transita entre os ambientes do filme e carrega consigo a possibilidade de vivenciar o mundo de modo mais afetivo, e conquistar o lugar do outro.

Por fim, a irmã mais nova, destaca-se por uma leitura semiótica que ressalta ícones como a música, as cores, os movimentos presentes no filme. Liên representa

uma geração mais moderna no sentido de existir atitude de rompimento de alguns paradigmas, como o seu caráter mais masculino, por exemplo, sugerido por meio da análise dos elementos que norteiam seu ambiente. Desse modo, Liên revela uma predominância do caráter sensório do filme e assim de uma primeiridade (NOTH, 1995). Para Maffesoli (1998) a “razão sensível” esta próxima do pensamento que valoriza a experimentação dos fenômenos da vida:

Tal sensibilidade é bem expressa naquilo que pode ser denominado um empirismo especulativa que se mantenha o mais próximo possível da concretude dos fenômenos sócias, tomando-os pelo que são em si próprios, sem pretender fazer com que entrem num molde preestabelecido, ou providenciar para que correspondam a um sistema teórico construído. (MAFFESOLI, 1998:162)

Essa sensibilidade é simbolizada por Liên. Ela é uma referência às qualidades que o signo pode ter, despertando os sentidos do expectador, o fazendo inebriar-se por esse jogo de cores, de sons e de gestos.

As luzes de um verão chama atenção por suas cores, músicas e performances que vão compondo poeticamente os cenários e os personagens e nos conduzindo até a interessante história dessas três irmãs de modo tão particular quanto uma tela pintada cuidadosamente por um artista.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- ECO, Humberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- MACIEL, Maria Esther. Poesia á flor da tela In. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro : Lamparina, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MARTIN, Marcel. Os elementos fílmicos não específicos. In: **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NÖTH, Winfrid. A semiótica universal de Peirce. In: **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARIA, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

ZUMTHOR, Paul. A performance. In : **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

O filme

HUNG, Tran Han (direção). **As Luzes de um Verão**. 2000 (Vietnã/ França).