

**Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som**

**HUMBERTO HOKAMA**

***Não matarás e a ampliação do olhar reflexivo:  
desejo e ética na obra de Kieslowski***

**São Carlos  
2015**

**HUMBERTO HOKAMA**

***Não matarás e a ampliação do olhar reflexivo:  
desejo e ética na obra de Kieslowski***

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos.

Orientadora:  
Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

H721n Hokama, Humberto  
Não matarás e a ampliação do olhar reflexivo :  
desejo e ética na obra de Kieslowski / Humberto  
Hokama. -- São Carlos : UFSCar, 2015.  
151 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2015.

1. Análise fílmica. 2. Krzysztof Kieslowski. 3.  
Projeto poético. 4. Duplicidade. 5. Decálogo. I.  
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Humberto Hokama, realizada em 18/03/2015:

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Josette Maria Alves de Souza Monzani', written above a horizontal line.

Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Sônia Maria Oliveira da Silva', written above a horizontal line.

Prof. Dra. Sônia Maria Oliveira da Silva  
UFSCar

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Ana Paula dos Santos Martins', written above a horizontal line.

Prof. Dra. Ana Paula dos Santos Martins  
USP

## Agradecimentos

Agradeço à CAPES por confiar um financiamento aos meus anos de Mestrado, a UFSCar/PPGIS pela oportunidade do curso e às professoras Doutoras Ana Paula dos Santos Martins e Sônia Maria Oliveira da Silva por aceitarem a participação em minha banca.

E por último, e não menos importante, sou grato à minha professora Doutora Josette Maria Alves de Souza Monzani que me apoiou e me ensinou a olhar de forma mais prática e poética, o cinema e a vida.

## **Resumo**

Serão investigadas questões sígnicas e ético-estéticas do discurso cinematográfico kielowskiano, a partir da análise do episódio 5 da minissérie televisiva *Decálogo* (1988), em comparação com sua versão estendida no longa-metragem *Não matarás* (1988). O objetivo é estudar como Kieslowski constrói novas relações entre o formato de média-metragem (*Decálogo 5*) e o longa-metragem, quais as motivações que o levaram a rearranjá-los e/ou reconstruí-los, bem como o que esta opção, por “duplicar” uma mesma história, pode nos revelar sobre o projeto poético deste diretor polonês, naquele momento.

**Palavras-chave:** “Não matarás”; “Decálogo”; Krzysztof Kieslowski; Análise fílmica; Projeto poético; Duplicidade

**Abstract**

This project aims to investigate aesthetic and signal subjects of Kieslowskian cinematographic language from the analysis of the episode 5 of the television series *Decalogue* (1988) and its respective version for cinema *A short film about killing* (1988).

The aim is to study how Kieslowski constructs new relationships in extended version of this episode, the motivations that led him to rearrange them and/or reconstruct them, and what this option by “duplicating” the same movie can tell us about the cinema conception of this Polish director.

**Keywords:** *A short film about killing*; *Decalogue*; Krzysztof Kieslowski; Film analysis; Creative process; Duplicity

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO 1: Kieslowski e o Cinema: documentário e ficção</b> .....	26
1.1. <i>Decálogo</i> .....	51
1.2. O <i>Decálogo</i> proposto por Kieslowski .....	59
<b>CAPÍTULO 2: Justaposição de propostas</b> .....	75
2.1. Acerca dos mecanismos de linguagem: a montagem geradora das opacidades kieslowskianas .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	138
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	142
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	147
<b>FICHAS TÉCNICAS</b> .....	151



## Introdução

Considerando a ampla tessitura de abordagens cinematográficas que o cinema veio a desenvolver, focaremos nossa pesquisa sobre um tipo específico, mais inclinado a uma reflexão regida pelo delicado exercício de leitura capaz de promover uma forma narrativa mais precisa diante de temas fílmicos enredados.

Por meio dessa abordagem temática, inserimos o diretor polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996) em relação a duas de suas obras, o média-metragem *Decálogo 5* (*The Decalogue / Dekalog Piec*),<sup>1</sup> integrante da minissérie televisiva *Decálogo* (*The Decalogue / Dekalog*) e o longa-metragem *Não matarás* (*A Short Film About Killing / Krótki film o zabijaniu*), sendo o longa-metragem bem como a minissérie, produzidos no mesmo ano de 1988. Essas duas peças audiovisuais, objetos do nosso estudo, desenvolvem um mote dramático alinhado aos filmes reivindicantes da composição harmônica citada.

Primeiramente em relação a seu tema fílmico, por discutir a aplicação e o valimento da pena de morte pelo cidadão e pelo Estado; neste último caso, como mecanismo inibidor do latrocínio, buscar-se-á demonstrar a construção de uma imagética, cujas especificidades de linguagem acabam por reconstituir seu *conteúdo* (o assassinato), guiando a diegese para uma nova leitura de um tema, a pena de morte, tantas vezes e das mais diversas formas aproveitado pelo cinema. Por certo é devido ao manuseio da linguagem, ao emprego da forma erigida nos dois filmes para discutir um tema universal que os pontos de vista têm a sua amplidão e aprofundamento.

Acrescentamos a esse delineamento da especificidade do nosso objeto de trabalho o fato de que o traço estilístico dos filmes a serem analisados, e mesmo a filmo-

---

<sup>1</sup> Os filmes que não tiveram lançamentos no mercado brasileiro não serão citados no português, somente em inglês, seguido do original polonês.

grafia de Kieslowski, não pode ser classificado dentro das centenas de experimentos mais contundentes dos estilos cinematográficos modernos, como, por exemplo, o distinto movimento expressionista do cinema alemão da década de 20, do século passado, ou o lirismo libertário da *Nouvelle Vague* da década de 60.<sup>2</sup>

Antes de avançarmos em explicações mais detalhadas do cinema de Kieslowski é conveniente esclarecer, rapidamente, alguns conceitos aqui empregados, a fim de se obter maior exatidão para essa primeira explanação. São conceitos teóricos básicos da teoria cinematográfica, como a “*mise-en-scène*” (posto em cena) e sua parceria na formação das “*mise-en-shots*” (a cinematografia, o que a câmera “vê”).<sup>3</sup>

Os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos, o que farei a seguir. Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota *cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores* dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado. (BORDWELL, 2008:36, grifo nosso)

Outro conceito de teoria que devemos pontuar é a ideia do “*estilo cinematográfico*”, pois é o estilo que estabelecerá um conjunto de elementos reiterativos e poéticos nos filmes de Kieslowski, sintetizando, como demonstraremos, um sistema pessoal do realizador e que corrobora o conceito de estilo definido a seguir.

No sentido mais estrito, considero o *estilo* um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco,

<sup>2</sup> Janina Falkowska cita esta diferenciação na radicalidade dos experimentos da forma narrativa entre *Não matarás* e a *Nouvelle Vague* [*French New Wave*]. (FALKOWSKA, Winter 1995: 48)

<sup>3</sup> Aqui assumimos as definições de *mise-en-scène* e *mise-en-shot* estipuladas por David Bordwell (**Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008:36; **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013:17)

controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013:17, grifo nosso)

Os estudos sobre Kieslowski costumam dividir sua filmografia em uma *primeira fase documental* que vai de 1966 até 1979. Essa primeira fase abrange os anos da graduação na Escola de Cinema de Lodz, de 1966 a 1969, somados à sua profissionalização no mercado cinematográfico, período em que realizou principalmente documentários. O ano de 1979 caracteriza-se como fronteiroço para sua migração ao gênero ficcional, marcando sua entrada para uma *segunda fase* criativa.

A segunda fase de Kieslowski, marcada por ficções, ocorreu a partir de 1979 até o ano de 1994, quando roda seu último filme *A Fraternidade é Vermelha* (*Three Colours: Red / Trois couleurs: rouge*).

Nessa segunda fase, Kieslowski se preocupou em corresponder às equiparações financeiras exigidas pelo “circo” do entretenimento do cinema; todavia, ele também explorou com maior intensidade uma forma filmica específica, o que veio a estabelecer um estilo kieselowskiano – adjetivo que não ofusca, ao contrário exalta, a qualidade estética dos seus filmes –, colocando-a em uma categoria cinematográfica fundamentada na expressão de uma linguagem mais elaborada e rica, herdeira de cineastas como Ingmar Bergman e Kazimierz Karabasz,<sup>4</sup> este último tendo sido também professor de Kieslowski.

Em meio a tantos cineastas apreciados por Kieslowski na sua formação, podemos nos pautar pelos dois diretores apresentados – Bergman e Karabasz –, para que nos ajudem a iniciar a circunscrição do tema que pretendemos analisar.

---

<sup>4</sup> “[...] Bresson, Bergman, Karabasz. Eles eram seus três deuses” (AINDA Vivo, 2009. TC: 00:07:53;00). Krzysztof Wojciechowski, cineasta e amigo de faculdade de Kieslowski, relata as influências na formação cinematográfica do diretor.

“*A verdade é que assisti a um grande número de filmes – especialmente na Escola de Cinema – e eu adorei muitos deles*”.<sup>5</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:34, tradução nossa)

É natural que de forma mais consciente diversos cineastas tenham influenciado o estilo que marcaria a narrativa kieszlowskiana; contudo, ainda assim faremos uma breve explanação acerca dos dois cineastas apresentados devido a similaridades dos seus filmes em comparação à filmografia de Kieslowski, sendo possível constatar propriedades temáticas e estilísticas comuns à filmografia desses três importantes diretores.

Kieslowski gradativamente se afastou dos documentários e junto deste movimento também se despreocupou em colocar movimentos sociais de massa ou eventos externos, que fossem mais significativos às suas histórias, do que a *psique* das suas personagens. “[...] *a vida interior – ao invés da vida pública – é a única coisa que me interessa*”.<sup>6</sup> (KIESLOWSKI; COATES (Org. e Entrevistador), 1999:162)

A partir dessa máxima em sua concepção de cinema, Kieslowski encontraria luz em Bergman,<sup>7</sup> cujas imagens nos ajudam a iluminar o processo de metamorfose de um Kieslowski documentarista para outro ficcionista.

O polonês, de formação católica, tanto quanto o sueco de formação protestante, vasculharam temas afins da existência humana, discutindo as dúvidas suscitadas no exame da ausência ou existência de Deus. Bergman constatando sua inexistência; Kieslowski mais inclinado ao agnosticismo, porém os dois traduziriam – por meio do cinema – as entrelinhas nascidas dessa jornada pela busca por respostas a angústias

---

<sup>5</sup> Trecho original: *The truth is that I watched masses of films – especially at film school – and I loved a lot of them.*

<sup>6</sup> Trecho original: *[...] the inner life – unlike public life – is the only thing that interests me [...].*

<sup>7</sup> *Kieslowski named Ingmar Bergman as the director who affected him the most [...]* (KICKASOLA, 2004:26). *Kieslowski himself admired some of Bergman's films, "The Silence"(1963) in particular. (Interestingly, in his 1995 interview, trumpeted as 'the last one', Bergman listed "Decalogue" as one of the five contemporary films that he 'most benefited from'.)* (HALTOF, 2004:79, grifo do autor)

metafísicas. Vale lembrar que, mesmo quando os dois contextualizaram suas diegeses dentro de um ambiente com fortes conotações políticas, eram as cóleras, dor e afeto das personagens que forneciam cadência à forma narrativa.

No próximo capítulo, *Kieslowski e o Cinema*, demonstraremos que a preocupação do diretor polonês pela psique das suas personagens reforçará a explanação a respeito da narrativa kieszlowskiana ter no seu amadurecimento, “obrigado” Kieslowski a migrar dos documentários para *formas interpretativas* que melhor iluminassem a psique e os desejos expressos nos sonhos das suas personagens, sendo portanto, a ficção, seu reino maior.

O segundo “cineasta de cabeceira” para Kieslowski foi também um dos seus professores de faculdade, Kazimierz Karabasz,<sup>8</sup> formado na mesma escola de Kieslowski, a Escola de Cinema de Lodz.<sup>9</sup>

Ao final da década de 60 na Escola de Cinema de Lodz, Kieslowski junto a um grupo de amigos que o acompanhariam por toda a vida, conspiraram formulações por novas estruturas narrativas no cinema, durante os anos de 1964 a 1968. Nesse período de extremo vigor e riqueza estudantil, quando o ânimo juvenil por mudanças não precisa obrigatoriamente corresponder aos melhores resultados com seus experimentos (e por isso mesmo concedendo a contrapartida de pontuar algo mais “livre” e “único”), o jovem Kieslowski viria a conhecer Karabasz, estabelecendo um laço de respeito e admiração pelo mestre.

---

<sup>8</sup> *Muzykanci* (*The Musicians* ou *Sunday Musicians*), 1960 (algumas fontes datam de 1958), dirigido por Kazimierz Karabasz está entre os melhores filmes vistos por Kieslowski. (INSDORF, 1999:13; KICKASOLA, 2004:26)

<sup>9</sup> Escolhemos manter a tradução do nome da cidade polonesa para o inglês: Lodz. O original polonês, Łódź, deve ser lido em português como: Wootj, sendo o “w” correspondente a vogal “u”. A tradução de Łódź significa “barco”, “embarcação naval”; é uma cidade na região central da Polônia, tradicionalmente rica em universidades.

O início do aprendizado de Kieslowski na faculdade é marcado por sua escolha em produzir documentários, predileção que o jovem diretor estenderia largamente à carreira profissional.

É importante esclarecer que mesmo dentro do gênero documental, Kieslowski demonstraria similaridades na sua linguagem documental com outros diretores ficcionistas que direcionavam suas histórias, sob escolhas estéticas específicas. Nesse aprendizado do seu *métier* o estudante alcançaria seu mentor Karabasz, conseguindo até a aprimorar alguns dos conceitos aprendidos.

Qualquer realizador no começo do planejamento dos planos a serem filmados, seja uma ficção ou mesmo um documentário, enfrenta um dístico de composição técnica sempre presente ao se planejar uma decupagem: a *plasticidade fotográfica/cinematográfica* (enquadramento, foco, controle de valores cromáticos, movimentos de câmera e demais efeitos do gênero) e o tipo específico da *mise-en-scène* anteriormente explicada. Desse "duelo" de dois importantes elementos de composição de um filme, principia-se o crescimento de um *estilo*, que posteriormente agregará mais elementos, como efeitos de música e ruídos.

Durante suas aulas de graduação em Lodz, Kieslowski aprendeu uma das características do cinema do seu professor Karabasz, que era a utilização da *concisão narrativa*. Contar o necessário em uma duração diegética curta (não tanto pelo ritmo dos cortes entre os planos), mas principalmente por meio da composição interna do conjunto dos planos, a exemplo da cinematografia de Bergman, que tem como característica a extensão temporal das suas sequências; esses "tempos mortos", carregam informações que compõem o universo bergmaniano.

De maneira geral, os tempos diegéticos nos planos de Bergman, são mais estendidos do que em Kieslowski, que corta um pouco mais entre os planos além de

agregar mais movimentos de câmera do que o sueco; todavia, a precisão na disposição de uma *mise-en-scène* extremamente marcada e dirigida, a fim de manter apenas a essência dos movimentos das suas personagens – alinha-se, em ambos os diretores, para uma organização de cenas que incite às diversas leituras de camadas poéticas, dispostas em filmes com linguagens mais elaboradas.

Nesse trabalho de unir os dois elementos de linguagem – *mise-en-scène* e *mise-en-shot* (fotografia) –, ocorre uma influência direta no *ritmo do corte* da montagem, fazendo os planos expandirem o *tempo* da imagem; extensão que conduzirá o drama da diegese para um distanciamento de um estilo cinematográfico que se pauta principalmente sobre o *acting* do ator, e que se utiliza de um ritmo mais cerrado da montagem (enquanto corte e composição da *mise-en-scène*), com o intuito de obter mais rapidamente a comoção do espectador.

Distinguimos que a interpretação do ator, sua importância artística dentro da engrenagem dos filmes de Kieslowski, não perde seu valor na composição da narrativa. É também por meio da riqueza interpretativa e do talento do ator que o filme ganhará vida, porém *a própria diegese* manipulará a personagem sob o *olhar* de um diretor que guia, orienta, e ademais insinua (pois os dois cineastas aqui referenciados, Bergman e Karabasz, não abrem mão de criar obras abertas a diversas reflexões), resultando para Kieslowski – mas também a outros realizadores contemporâneos e co-participantes das indagações estéticas que ora expomos – novos mecanismos (mais do que técnicos) de linguagens imagético-filosóficas que por sua vez, aprimoram o entendimento das aporias emersas pela pós-modernidade.

Ainda que a maioria dos filmes de Kieslowski produzidos em sua fase documental tenham uma duração curta, fazendo-os pertencerem à categoria de curtas-metragens, no decorrer de nossa pesquisa verificaremos que a concisão narrativa em

Kieslowski significou mais uma *escolha estética* do que uma preocupação com a duração mais restrita do formato de curta-metragem, uma vez que essa constrição (em concentrar informações dentro de um mesmo plano) seria levada para sua fase ficcional, cuja maioria dos filmes são longas-metragens.

Paul Coates nos confirma a concisão estética em Kieslowski: “[...] *interpretando ideias de forma a utilizar poucos traços foi parte do legado do documentário transmitido para Kieslowski por seu mentor, Kazimierz Karabasz (cuja montadora, Lidia Zonn, e o fotógrafo, Stanislaw Niedbalski, ele também herdou)*”.<sup>10</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:41, tradução nossa)

Karabasz por meio do curta-metragem documental *The Musicians* (ou *Sunday Musicians / Muzykanci*), 1960, documentário de relevância à cinematografia polonesa,<sup>11</sup> nos apresenta dois conceitos existentes nesse filme e também almejados por Kieslowski. O primeiro deles, que apenas citamos anteriormente, é a concisão narrativa, escolha estética que será apresentada a seguir, mais detalhadamente, nas sequências dos fotogramas do curta-metragem; o segundo conceito é o *sentido estético-filosófico* para se buscar a realização de filmes, como explica o próprio Kieslowski: “*É raro para um curta-metragem conseguir expressar tantas coisas, de uma maneira tão bela e simples, em relação à necessidade de criar aquilo que é inato do ser humano*”<sup>12</sup> (KIESLOWSKI *apud* INSDORF, 1999:13). Na continuidade desses pensamentos de Kieslowski, Annette Insdorf acrescenta mais um comentário do diretor relacionado à sua

---

<sup>10</sup> Trecho original: [...] *expressing ideas in a few brief strokes was part of the documentary legacy transmitted to Kieslowski by his mentor, Kazimierz Karabasz (whose editor, Lidia Zonn, and cameraman, Stanislaw Niedbalski, he also inherited).*

<sup>11</sup> *The Musicians* venceu a primeira edição do *Festival de Curtas-Metragens de Cracóvia*, ocorrido no ano de 1961; devemos também considerar que o filme de Karabasz insere-se na fase das décadas de 1950, 1960 e 1970, quando foram produzidos curtas documentais de grande importância para cinematografia e cultura polonesa. Demonstraremos no *Capítulo 1 - Kieslowski e o cinema*, que esses documentários curtos exerciam grande representação a um segmento cultural mais próximo dos anseios da população polonesa.

<sup>12</sup> Trecho original: *It is rare for a short to express so many things, in a manner so beautiful and simple, about the need to create which is inherent in human beings.*



convivência com seu professor Karabasz, e que diz respeito ao desejo de construir seu cinema com sentidos humanísticos às histórias. "*Porque, para além da satisfação das nossas necessidades básicas – sobreviver, tomar um café da manhã, almoçar, jantar, e descansar depois do trabalho – todos aspiramos por algo que nos dê significado às nossas vidas e nos eleve para isso*".<sup>13</sup> (KIESLOWSKI *apud* AMIEL, 1997:25. In: INSDORF, 1999:13)

Retomando o primeiro conceito apresentado, o da *concisão narrativa*, passaremos a analisar alguns trechos desse importante curta-metragem de Karabasz, *The Musicians*.

Nos primeiros planos do filme, logo é apresentada a condição social das personagens: são operários da metalurgia. Há uma sequência de planos de trabalhadores na fábrica, exercendo suas funções com martelos, soldas, transportando peças e ajustando o maquinário.

Um elemento de importância para a dramaticidade deste documentário advém da montagem do som direto, os ruídos e melodias captados nos respectivos ambientes da locação; seja na primeira parte correspondente à fábrica, e depois o teatro, onde a orquestra de operários ensaia guiada por uma partitura e um maestro.

Na primeira sequência da fábrica, ouvimos ruídos de solda sobre as imagens de faíscas de um ferro sendo soldado, marteladas sobre uma peça de metal que brilha pelo aquecimento do atrito do martelo; o barulho de um pequeno veículo motorizado cruzando um largo corredor da fábrica, tudo soando como um conjunto de sons crescentes até o apito industrial avisar (e demarcar sonoramente) o fim da jornada de trabalho.

---

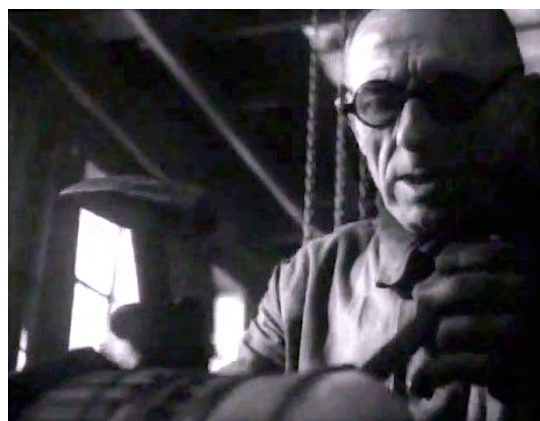
<sup>13</sup> Trecho original: *Because, in addition to satisfying our elementary needs – survival, eating breakfast, lunch, dinner, and sleeping after work – we all aspire to something which gives meaning to our life and elevates it.*

A composição desses ruídos de fábrica funcionam como uma passagem do *barulho intenso* para um "descanso sonoro", proporcionando a ligação entre as sequências: da fábrica para o salão de teatro, entrecortado pelo silêncio de legendas sobrepostas a imagem de um senhor carregando um instrumento de bumbo, e caminhando em direção a uma espécie de salão de teatro.

O recurso das legendas explicativas para facilitar a mudança de locações, da fábrica para o teatro, não deixa de ser um recurso plenamente aceitável para um filme de 1960, e ainda mais se considerarmos que elas não são inseridas de forma óbvia (o que poderia ser, por exemplo, a explicação de um tema cujas imagens já trazem as informações necessárias); o texto legendado entra de forma clássica, situando o espectador para a época e o contexto das personagens filmadas: *"Este é um filme sobre pessoas que abriram mão de muitas noites. Antigamente, os 'Brassers' eram um grande exército de zelotes amadores. Hoje, são os últimos Moicanos"*.<sup>14</sup>



*The Musicians*: Fig.1

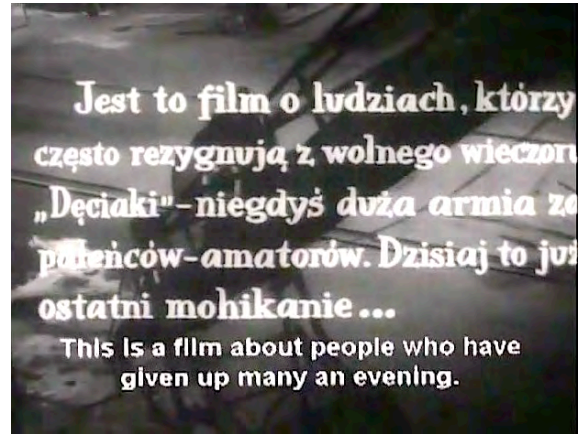


*The Musicians*: Fig.2

<sup>14</sup> Trecho original: *This is a film about people who have given up many an evening. At one time, the "Brassers" were a vast army of amateur zealots. Today, they are the last Mohicans...*



*The Musicians*: fig.3



*The Musicians*: fig.4

*The Musicians*: Em poucos *takes* apresentam-se a fábrica e os operários, até o ritmo da sequência ser cortado por um apito industrial, marcando o fim do expediente. Desse ponto de corte entram as legendas para situar o espectador em relação à história.

O breve silêncio da passagem de locações – fábrica/teatro – é rompido por outros ruídos, da afinação dos instrumentos musicais que anunciam o começo do ensaio da orquestra.

O interessante nessas passagens sonoras (ruídos da fábrica, silêncio, da orquestra) é o de se constatar como Karabasz constrói, por via do som, uma paisagem sonora que terá sua síntese, não nesses primeiros ruídos da orquestra aquecendo-se (pois em um primeiro momento, a narrativa nos leva para essa analogia sonora); entretanto, a maior similaridade para com o ritmo da fábrica funcionando acontece no próprio andamento da sinfonia orquestral, quando tudo está afinado, o andamento em um crescendo da música nos remete (somado às imagens da intensidade dos músicos tocando) à sequência do movimento dos trabalhadores e das máquinas da fábrica; dessa analogia, o *trabalho* musical desenvolve a ideia do labor intelectual como um *ato* tão verdadeiro, e muitas vezes mais gratificante – e necessário, do que o cotidiano com suas obrigações e recompensas.

Tudo é aproveitado no curta, ou seja, a narrativa é construída de forma sucinta e expressiva, desde a banda sonora – que passa a ser construída em prol do ritmo narrativo – até a própria montagem (da *mise-en-scène* e da união dos planos) que imediatamente apresenta e situa o espectador, transmitindo a ideia do diretor; como já citado por Kieslowski, da necessidade do alimento para nossa sobrevivência cotidiana, assim como do alimento para nossos afetos.

A montagem dos planos também corrobora para a concisão das sequências, devido ao alinhamento rítmico-imagético, das batidas da fábrica para os planos dos operários-músicos, tocando seus instrumentos com um mesmo vigor e velocidade de quando trabalhavam na fábrica.

Os planos que acompanham o andamento da orquestra variam com alguns mais fechados, filmando a intensidade dos músicos na execução da partitura, e outros mais abertos acompanhando o crescendo da orquestra. Em especial um plano detalhe da mão de um dos músicos é revelador, na medida em que constatamos as mãos rudes, que outrora batiam contra o ferro, passarem a dedilhar os pistões de um instrumento de sopro, produzindo não mais um objeto funcional, mas algo tão desnecessário quanto belo e significativo, como é a arte.



Plano Conjunto demonstrando cada "operário" que compõe uma orquestra. Os operários são "reinventados" ao se inserir uma nova função de trabalho, de martelos e soldas, para instrumentos de sopro e percussão.



Plano Detalhe das mãos que compõe a orquestra; note-se a aspereza das mãos que agora produz música.

Da sequência dos operários tocando em um ritmo crescente e vigoroso entra uma fusão das imagens que nos leva de volta à fábrica, dessa vez vazia. Em um lento movimento de *travelling*, filma-se o maquinário repousando em silêncio. A música da orquestra que tocava em alto volume e ritmo acelerado, gradativamente esvanece até desaparecer, fechando o ciclo de "trabalhos": da sobrevivência para a abstração, do esquecimento cotidiano para a memória instaurada pelo exercício criativo.

Neste contato inicial com o cinema de Kieslowski realizamos um breve paralelismo com outros dois diretores que influenciaram a formação das suas imagens e desse exercício comparativo alcançamos três unidades que compõem os trabalhos de Kieslowski. A primeira delas foi demonstrada no uso da *mise-en-scène* aliada à *plasticidade fotográfica*, resultando na confluência da extensão temporal dos planos, sendo eles trabalhados sobre *temas de cunho metafísico*. Tudo isso narrado em uma *concisão narrativa* provinda do seu aprendizado com os documentários.

Mais à frente também revelaremos um elemento da linguagem de Kieslowski que é ainda mais pertinente na formação dos seus enredos; trata-se do uso muito específico da “*montagem*” em seus filmes. O processo de garimpar o material bruto da filmagem unindo e escolhendo os planos que funcionarão como mecanismos de composição dos *reflexos kieslowskianos* geradores das *duplicidades* poéticas na sua linguagem.

Todos esses traços descritos como relevantes e componentes da forma pela qual Kieslowski encaminharia seu estilo, estiveram presentes desde o início dos seus trabalhos, desde a sua primeira fase de intensa produção de documentários (1966 a 1978), até o ano de 1979, quando da sua migração para a ficção (mudança na qual Kieslowski leva consigo todo o conhecimento adquirido com seus documentários).

Da mesma forma que tentamos categorizar o cinema de Kieslowski dentro de um gênero cinematográfico, Marek Haltolf pormenorizou as características do cinema enquanto arte para que pudesse classificar a filmografia de Kieslowski.

Os últimos filmes de Kieslowski pertencem ao âmbito da arte cinematográfica europeia a qual ocupa um espaço cultural e econômico diferente (o comercialismo de Hollywood versus "mensagens artísticas" sérias da arte do cinema) [...].

David Bordwell em 1979<sup>15</sup> e, dois anos depois, Steve Neale<sup>16</sup> introduziram várias distinções entre cinema de arte e cinema comercial, e para isso ofereceram um modelo cuja essência ainda permanece inconteste nos dias de hoje.

Ao contrário dos filmes hollywoodianos com suas estratégias narrativas de *causa-efeito*, os filmes de arte são episódicos, e suas estruturas abertas quase que "convidam" o espectador a experimentar uma forma muito pessoal de recepção.

[...] a psique do protagonista como mais importante do que a ação ("é um cinema de efeitos psicológicos *na busca por suas causas*")<sup>17</sup> [...]. Bordwell acrescenta que "no conto clássico detetivesco... o quebra-cabeça pertence à *fábula*: quem fez isso? Como? Por quê? No cinema de arte, o quebra-cabeça constitui a própria trama: quem está contando esta história? Como esta história está sendo contada? Por que esta história está sendo contada dessa forma?"<sup>18</sup> (HALTOLF, 2004:112-113, itálico do autor, negrito nosso)<sup>19</sup>

Aproveitamos mais uma observação de Haltolf para frisar a organicidade e simbiologia na passagem das duas fases (documental/ ficcional) pelas quais o cineasta vivenciou seu aprendizado na leitura do ser humano.

<sup>15</sup> BORDWELL, David. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. **Film Criticism** 4, no.I, 1979:56-63.

<sup>16</sup> NEALE, Steve. *Art Cinema as Institution*, **Screen** 22, no.I, 1981:11-39.

<sup>17</sup> BORDWELL, David. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. **Film Criticism** 4, no.I, 1979:58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>19</sup> Trecho original: "*Kieslowski's last films belong to the domain of European art cinema that occupies a different cultural and economic space (the commercialism of Hollywood versus serious 'artistic messages' of art cinema) [...].*

*David Bordwell in 1979 and, two years later, by Steve Neale introduced several distinctions between art cinema and commercial cinema and offered a model which remains essentially unchallenged today. Unlike Hollywood films with their "cause-effect" narrative strategy, art films are episodic and their open structure almost "invites" viewers to experience a very personal form of reception.*

*[...] the protagonist's psychology as more important than action ("it's a cinema of psychological effects in search of their causes") [...]. Bordwell adds that "in the classic detective tale... the puzzle is one of story": who did it? how? why? In the art cinema, the puzzle is one of plot: who is telling this story? how is this story being told? why is this story being told this way?"*

Um grande número de realizadores, incluindo Kieslowski, não obedece uma forma particular de expressão autoral; em vários estágios de suas carreiras eles aplicam diferentes narrativas e dispositivos estilísticos, podendo ainda intercambiar esses dois elementos. Por isso, é possível discutir a distinção entre o "início" realista e a metafísica "madura" de Kieslowski.<sup>20</sup> (HALTOLF, 2004:113-114, grifo do autor)

Concluindo este primeiro contato com a obra de Kieslowski constatamos, na breve analogia com a linguagem de outros realizadores, que ele perseguiu um exercício reflexivo do olhar por via da estruturação de um caminho poético orientado sob uma epistemologia de intensa pesquisa (experimentações) e estudo (historicidade cinematográfica) das formas produzidas pelo cinema. Sua trajetória, como veremos no desenvolvimento da dissertação, corresponde a um processo criativo muito coerente às suas indagações pessoais e artísticas, demonstrando o *elã vital* imerso pelo fazer poético por ele assumido, sem acautelar-se dos equívocos e acertos de tal prática.<sup>21</sup>

Os estudos da Crítica Genética possibilitaram o conhecimento dos *processos criativos* por meio de uma sistematização científica na abordagem do movimento criador de um artista, de tal maneira que podemos afirmar ser a "legitimidade" do artista mensurada pela maior ou menor "honestidade", ou "integridade" na "construção de suas verdades artísticas". (SALLES, 1998:133) Apesar de não praticarmos a metodologia da Crítica Genética integralmente – dada a impossibilidade de acesso aos documentos de processo de Kieslowski, bem como esta pesquisa trabalhar métodos mais livres na abordagem do seu objeto –, consideramos a afirmação acima pertinente à indicação dos caminhos conceituais percorridos por esta dissertação.

<sup>20</sup> Trecho original: *A number of film-makers, including Kieslowski, do not stick to one particular form of authorial expression; at various stages of their careers they apply different narrative and stylistic devices, or they do it interchangeably. Therefore, one can debate the distinction between the "early" realist and "mature" metaphysical Kieslowski.*

<sup>21</sup> Erika Savernini classifica a filmografia de Kieslowski dentro do termo cunhado por Pier Paolo Pasolini, como sendo um "cinema de poesia": *"O 'cinema de poesia' revela-se um laboratório de pesquisa e experimentação acerca dos limites da narrativa cinematográfica clássica, sem rompê-la de vez".* (SAVERNINI, 2004:210)

A linguagem cinematográfica vivenciada por Kieslowski, desde o princípio das suas imagens, buscaram traduzir a preocupação do realizador sobre o indivíduo comum e sua luta cotidiana para não somente sobreviver, mas também cultivar um mínimo de sentido poético à sua existência; muitas vezes, simplesmente por meio de afetos e memórias. Visão humanista que faria de Kieslowski um artista fora dos padrões artísticos vigentes nas décadas de significativas mudanças políticas na Polônia (1960 - 1980), ocasionando um certo ostracismo junto a seus colegas intelectuais, entretanto, no seu caso específico, uma singularidade imagética que marcaria um estilo cinematográfico, e cuja tradução viria da "*duplicação*"/"*multiplicação*" de um indivíduo, a partir da reverberação de anseios e imperfeições comuns a todos os seus outros, ou duplos humanos.

O processo para dar existência a múltiplas reflexões e compreensões não é uma característica restrita para os dois filmes objetos de nossa pesquisa, ou para a série *Decálogo*, mas sim um traço que permeia toda a obra de Kieslowski. Nesse sentido, a duplicação de pontos de vista torna-se um recurso recorrente na obra desse cineasta.

Foi tal característica presente na filmografia de Kieslowski a motivação desta pesquisa, que pretende debruçar-se sobre os avessos e múltiplos possíveis das personagens e da própria narrativa kieslowskiana. A duplicidade em Kieslowski é um recurso de linguagem pautado nos *reflexos* presentes dentro da diegese, bem como na sua ampliação, via *montagem* empregada pelo diretor. Desse modo, partimos da análise do episódio cinco da minissérie televisiva *Decálogo* (1988), em comparação à sua versão estendida no longa-metragem *Não matarás* (1988), observando-se determinadas peculiaridades estéticas e sgnicas caracterizantes da sua filmografia.



Objetiva-se, portanto, estudar como o realizador constrói novas relações entre os formatos de média-metragem (*Decálogo 5*) e seu duplo em longa-metragem, quais as motivações que o levaram a rearranjá-los e/ou reconstruí-los e, por fim, o que esta opção por *duplicar* uma mesma história pode nos revelar sobre o seu processo poético de criação.

Parece-nos que a universalidade dos filmes de Kieslowski advém de seu questionamento acerca daquilo que é objeto de crença e que tal questionamento é esculpido pelo mecanismo duplicador em suas imagens, elevando o *acaso* das histórias a uma chance de interferência, não apenas na essência dos seres fictícios (diegéticos), mas na forma como a sua obra pode ser entendida.

A proposta desta pesquisa é, conseqüentemente, auxiliar a interpretação da estrutura ficcional (os diversos usos de *reflexos* nos objetos cênicos e na própria temática narrativa/filosófica de Kieslowski, somadas a montagem da *mise-en-scène* e a *planificação*), técnicas depuradas no decorrer dos anos de realização da sua filmografia, e que resultaram em um conceito estético do *duplo* – do alheio como um ser humano –, cujas características o definem como um par, não tão dicotômico, quanto os preconceitos sociais poderiam-no julgar.

No Capítulo 1 apresentaremos o estilo e as temáticas trabalhadas por Kieslowski, abordagem que nos conduzirá ao estudo da transformação do convicto documentarista que, a certa altura das suas produções, sente-se, por diversas razões, limitado no seu trabalho, vivenciando uma crise que o redireciona mais especificamente ao fazer ficcional. Kieslowski parece encontrar na forma da linguagem ficcional, bem como nas personagens geridas dentro desse ambiente, os elementos que viriam de encontro à sua transição de olhar. Crise, naturalmente, não do gênero documentário mas,

como buscaremos demonstrar, uma modificação coerente e muito particular do processo criativo desse cineasta.

Em seguida no *Capítulo 2*, analisaremos cada versão da história do jovem assassino Jacek, separadamente, para então relacioná-las entre si: *Decálogo 5* e *Não matarás*.

No desenvolvimento dessa analogia pontuaremos o estudo dos elementos estéticos (técnicas) utilizadas por Kieslowski, bem como suas preocupações filosóficas e sociais, sempre dirigidas sob um trabalho exploratório contínuo de aprimoramento da linguagem do seu cinema; – além de considerarmos o exercício da ficção como uma das possíveis respostas à pena de morte.

O *Capítulo 2* divide-se em subcapítulos que exploram quatro elementos significativos na filmografia de Kieslowski: o uso estético-simbólico da *serialidade*, dos *reflexos* e *duplos* nas suas narrativas, provindas do processo específico da *montagem* (enquanto *mise-en-scène* e colagem dos planos formadores das sequências).

No encerramento das nossas reflexões sobre o universo kieszlowskiano, as *Considerações Finais* versarão sobre a síntese dos principais tópicos analisados da linguagem kieszlowskiana, enredando a ideia da "*narrativa*" como instrumento de composição das nossas próprias histórias de vida, narrativas que – assim como as Leis bíblicas – são a base da existência de todos os seres humanos e, assim, universais. Pretende-se assim demonstrar como Kieslowski conseguiu conceituar algumas imagens capazes de sustentar a discussão dos seus filmes até os dias correntes.

## Capítulo 1 – Kieslowski e o cinema: documentário e ficção

O início profissional dos cineastas poloneses da geração do pós-guerra acontecia habitualmente com a produção de ficções ou documentários de durações curtas, mais voltados para festivais e salas de cinema que os exibissem antes dos filmes de longa-metragem, para só depois realizarem filmes de média-metragem geralmente encomendados pela Televisão polonesa. Em uma terceira etapa, ao adquirirem mais habilidade e reconhecimento no universo profissional do cinema, atuavam em longas-metragens ficcionais. Da mesma forma que a maioria dos seus colegas, Kieslowski cursou uma faculdade de cinema (de 1964 a 1968), e seguiu esses passos na sua profissionalização; entretanto, devido a uma escolha pessoal, filmou documentários por um período mais longo. "*Depois de formado, constatamos que nós [amigos da graduação] tínhamos diferentes gostos ou interesses. Direcionei-me para os documentários o mais rápido que pude porque queria desesperadamente realizar filmes documentais, os quais produzi por um bom punhado de anos*".<sup>22</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:40)

Sua escolha relaciona-se à predisposição de explicitar, mesmo sob certa censura estatal, o cotidiano das pessoas nas cidades em que viveu. Um segundo motivo muito importante para ele permanecer mais tempo explorando filmes documentais, proveio da sua crença artística de que o cinema auxiliaria o entrelaçamento da "arte, cultura e política". No começo da sua carreira na década de 70 do século passado e durante muitos anos o cineasta acreditava na força dos documentários como um instrumento participativo na política e na vida dos cidadãos poloneses, convicção que para Kieslowski mostrar-se-ia como ingênua com o passar dos anos.

---

<sup>22</sup> Trecho original: *After film school, it turned out that we had different tastes or interests. I went documentaries as quickly as I possible could because I very much wanted to make documentary films, and did make them for a good many years.*

De um modo geral, o cinema de Kieslowski é frequentemente destacado como permeado por uma “veia documental”, cuja causa é decorrência da sua formação e desenvolvimento como cineasta desde a sua graduação na escola de Lodz até a conquista de uma primazia poética nos últimos longas-metragens ficcionais.

Um dos fatores que provavelmente influenciou Kieslowski para aproximar-se dos documentários, após sua formatura, foi devido às ficções produzidas e exibidas naqueles anos carregarem em sua narrativas inspirações muito românticas, cujos dramas retratavam conflitos de relacionamentos distantes dos acontecimentos políticos que começavam a emergir com violência. Kieslowski graduou-se no final da década de 60 e início dos anos de 1970, o que significa ser ele parte de uma das gerações disseminadoras dos ideais que preparariam terreno na luta de uma abertura política polonesa por meio das diversas greves e perseguições policiais acontecidas nos anos de 1980. O crítico cinematográfico e historiador polonês Andrzej Werner traz um parecer sobre os conflitos que rondavam o período em questão:

Havia uma guerra cultural entre os filmes contemporâneos e algumas fábulas polonesas. Havia talvez não uma guerra, mas algo não uniforme entre a cultura polonesa e a consciência social polonesa. Depois de 1976 tudo isso mudou. Wajda em *O Homem de Mármore* adotou uma posição da consciência social. Todos os jovens diretores – por exemplo, Krauze, Agnieszka Holland, Zaorski e muitos outros – naquele período, participavam de uma espécie de guerra – bem, havia uma espécie de guerra entre o formato da propaganda oficial e as coisas que eram familiares na nossa sociedade. Podemos dizer que havia uma unificação da cultura polonesa com a nossa consciência social, e foi essa corrente que criou o *Solidariedade* [partido criado pelo sindicato de trabalhadores em 1980] e uma revolução polonesa.<sup>23</sup> (WERNER *apud* BREN, 1986:133-134, tradução nossa)

---

<sup>23</sup> Trecho original: *There was a cultural war between the films of this time and some of the Polish myths. There was maybe not a war but something not constant between Polish culture and the Polish social consciousness. After 1976 all of that changed. Wajda in "Man of Marble" adopted a position of the social consciousness. All of the young directors – for example, Krauze, Agnieszka Holland, Zaorski and many others – in that period had a kind of war – well, there was a kind of war between a form of*

Todo o exaustivo laboratório no qual Kieslowski decantou sua linguagem teve início logo nos anos da graduação, no direcionamento do seu *olhar* para o cotidiano "ordinário" dos seus pares poloneses; tanto assim que seu trabalho de conclusão de curso seria um documentário sobre a cidade que o acolheu como estudante, fornecendo-lhe os anos tão difíceis de começo de profissão e casamento, semelhante a muitos outros jovens idealistas e que, porém, em uma intensidade muito maior, trouxe-lhe anos de riqueza estudantil, daqueles raros movimentos que impulsionam a vida tangenciar a esperança de liberdade. *Da Cidade de Lodz (From the City of Łódź / Z Miasta Łodzi)*, 1969, filme de graduação de Kieslowski,<sup>24</sup> "Foi realizado com uma simpatia de intensidade enorme pela cidade e as pessoas que nela vivem,"<sup>25</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:48) e retrata os habitantes dessa cidade, seus hábitos, festas dominicais com cantores de óculos escuros e gel, vestindo terno e gravata, tocando canções de gênero misto entre o *pop rock* e o ritmo folclórico da cidade.

Lodz não sofreu tanto com a guerra como outras cidades polonesas, preservando boa parte da sua arquitetura. Era uma cidade pobre, não sofisticada e por isso mesmo carregada de uma forte personalidade, casas e edifícios antigos de poucos andares, guetos e ruas de paralelepípedos. A simplicidade da sua arquitetura antiga preservava e compunha com a vida em comunidade carregada dos preconceitos e ignorâncias provincianas, mas também da simplicidade nas relações e um pouco de solidariedade, panorama que viria a se dissipar na construção de novos edifícios e a modernização do trânsito urbano.

---

*official propaganda and the things which are popular in our society. We can say that there was a unification of Polish culture with our social consciousness, and it is that stream which created Solidarity and created a Polish revolution."*

<sup>24</sup> *Da Cidade de Lodz*, 1969, juntamente com *The Photograph (Zdjęcie)*, 1968, média-metragem produzido para a TV Polonesa, são os dois filmes que permitiram Kieslowski graduar-se na Escola de Cinema de Lodz. *The Photograph* mostra o próprio Kieslowski como um documentarista que segue com sua equipe, o paradeiro de dois irmãos, a partir de uma fotografia de quando ambos eram crianças.

<sup>25</sup> Trecho original: *It's made with an enormous amount of sympathy for the town and for the people living in it.*



Imagem obtida do documentário *Da Cidade de Lodz*, 1969. ("The cinema of K.Kieslowski", Marek Haltof, p.9)



Fotografias de Krzysztof Kieslowski da cidade de Lodz.  
(*Kieslowski on Kieslowski*, p.46, 47)



Fotografias de Krzysztof Kieslowski da cidade de Lodz.  
(*Kieslowski on Kieslowski*, p.46, 47)

Tendo então o diploma em mãos, Kieslowski começava finalmente os primeiros trabalhos rumo à consolidação de uma carreira que defrontar-se-ia com o conturbado período da Guerra Fria e a inflicção de um governo austero à Polônia.

A presença da censura sobre a classe artística, comum aos regimes totalitários, servia de material crítico aos artistas poloneses engajados, suas restrições lembravam

regimes ditatoriais de outros países, como o Brasil, por exemplo. Os cineastas conseguiam imprimir críticas ao sistema desde que elaborassem mensagens indiretas e menos explícitas. No caso do cinema foi principalmente durante o movimento do *Cinema da Inquietação Moral* que os filmes passaram a ser mais contundentes na demonstração de uma insatisfação social com os governantes do país; crítica que, por outro lado, nos indica a existência de um pouco de liberdade criativa mesmo dentro de um sistema cerceador e até letal, uma vez que esses filmes controversos eram financiados e exibidos justamente pelo governo ou produtoras subordinadas ao Estado. Da mesma forma que muitos de seus colegas, Kieslowski criticou o Estado comunista, integrando um novo grupo de cineastas comprometidos junto à outras expressões artísticas para dar voz às mudanças rogadas pela própria sociedade polonesa.

O *Cinema da Inquietação Moral* intitulado pelo crítico e diretor de cinema Janusz Kijowski,<sup>26</sup> foi um movimento de cineastas (documentaristas e ficcionistas) que começou no final da década de 70 perdurando até o ano de 1981.

Todos os filmes do período do *Cinema da Inquietação Moral* eram focados em problemas que surgiam da interseção dos interesses pessoais e das exigências sócio-políticas. A atenção era geralmente no pessoal e, particularmente, nos dilemas morais que surgiram junto com a necessidade de se correlacionar os interesses individuais com aqueles da coletividade.<sup>27</sup> (IORDANOVA, 2003:109, tradução nossa)

Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Feliks Falk, Janusz Kijowski, e o próprio Kieslowski (apesar de desgostar da classificação, pois acredita-

---

<sup>26</sup> Janusz Kijowski criou o termo desse movimento cinematográfico, mas foi Andrzej Wajda que o usou pela primeira vez em um discurso no Festival Polonês de Filmes, em 1979. (HALTOF, 2002:147) Encontramos, ainda, duas grafias em inglês para a mesma corrente cinematográfica citada: "*Cinema of Moral Concern*" e "*Cinema of Moral Anxiety*". Para nosso texto optamos pelo primeiro título.

<sup>27</sup> Trecho original: *All films of the "moral concern" cycle focused on problems arising at the intersection of personal interest and socio-political demands. The stress was usually on the personal and particularly on the moral dilemmas that came along with the need to correlate the individual interest with the social one.*

va significar mais um estereótipo do que um definidor do cinema feito naquele período), foram os principais representantes desse movimento.

Muitos críticos e cineastas poloneses fizeram objeções ao termo "*Cinema da Inquietação Moral*". A pesquisadora polonesa Mariola Jankun-Dopartowa propôs um novo título, "Cinema da Desconfiança" ("*Kino nieufnosci*"), para descrever filmes caracterizados por temas contemporâneos, realismo, e o ingresso à sociedade de um protagonista jovem.<sup>28</sup> (HALTOF, 2002:147)

O *Cinema da Inquietação Moral* fez parte dos movimentos artísticos surgidos em resposta a toda uma geração do pós-Guerra, jovens intelectuais, artistas e cineastas em formação que inflamados por mudanças político-culturais buscavam outras formas de representação da realidade polonesa na qual viviam.

Em um ensaio<sup>29</sup> [que se tornou referência à classe artística] sobre a literatura polonesa do pós-guerra Zagajewski [poeta polonês] escreveu que a disparidade mais elementar na cultura polonesa dá-se entre "o que é e o que poderia ser... Pelo fato de que aquilo que existe, permanece desconhecido, a realidade em si é incompleta e inconsistente porque para ela existir significaria ser descrita na cultura". Ele ataca a velha geração de escritores devido aos seus compromissos artísticos, trabalhos escapistas que evitam questionar a falsa imagem das pessoas da república polonesa.<sup>30</sup> (HALTOF, 2004:25)

Ao cursar a Escola de Cinema de Lodz nos anos de 1964 a 1968, Kieslowski pôde realizar esse "rito de passagem entre gerações" sem que para isso precisasse destruir e descartar a historiografia do cinema polonês. Essa transição mais harmoniosa e

<sup>28</sup> Trecho original: *Several Polish critics and filmmakers have objected to the term "Cinema of Moral Concern." Polish scholar Mariola Jankun-Dopartowa proposes a new label, "Cinema of Distrust" ("Kino nieufnosci"), to describe films characterized by contemporary themes, realism, and the social initiation of a young protagonist.*

<sup>29</sup> *The Unrepresented World (Swiat nie przedstawiony)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.

<sup>30</sup> Trecho original: *In an essay on post-war Polish literature Zagajewski writes that the most basic disparity in Polish culture is between "what is and what should be... Due to the fact that what exists remains unrecognised, reality itself is incomplete and lame because to exist means to be described in culture". He attacks the older generation of writers for their artistic compromises, escapist works that avoid questioning the false image of the Polish People's Republic.*



pacífica foi possível graças a alguns de seus professores, pertencentes à velha geração, estarem abertos para aspirações de mudanças dessa nova geração de cineastas. Os professores focavam o aprendizado e, sobretudo, o exercício artístico enquanto práticas que envolvem riscos estéticos; um exemplo disso, como apresentado anteriormente, é Kazimierz Karabaz ser uma das referências para o cinema de Kieslowski. "*A escola não era tingida pela propaganda comunista. Era realmente imparcial, e por isso era tão bom, pelo menos até 1968*".<sup>31</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:32)

Observamos que apesar de as décadas de 60 e 70 marcarem Kieslowski como um documentarista, ele também dirigiu em um número menor histórias de ficção. Curiosamente, sua estreia na direção se deu com uma ficção produzida quando cursava a *Escola de Cinema de Lodz – The Tram*, com seis minutos de duração e que narra a história de uma paixão repentina de um jovem por uma moça desconhecida, com a qual ele se depara numa noite fria, durante um trajeto de bonde. Além desse primeiro contato com a ficção, Kieslowski também rodou os seguintes trabalhos ficcionais: o curta-metragem *Concert of Requests (Koncert Zyczen)*, 1967, e o média-metragem *Pedestrian Subway (Przejscie Podziemne)*, com duração de trinta minutos, em 1973; seu primeiro longa-metragem também foi uma ficção, *Personnel (Personel)*, em 1975, seguidos de dois longas-metragens, *A Cicatriz (The Scar / Blizna)*, 1976, e *Calma (The Calm / Spokoj)*, 1976.

Independentemente do julgamento dentre as infinitas razões que podem levar uma pessoa a perseguir a qualificação de artista e, a fim de que possamos apreender com mais precisão a filmografia de Kieslowski, é fundamental registrarmos que sua consagração como diretor de cinema, foi menos um resultado de um planejamento de carreira, do que uma contingência de acontecimentos que o conduziram a assumir

---

<sup>31</sup> Trecho original: *The school wasn't tinged with Communist propaganda. It was really open-minded, and that's why it was so good, up until 1968.*

esse posto. Não se descartam possíveis veleidades para o artista reconhecido que era (sua modéstia em algumas entrevistas conota um excesso de zelo); no entanto, ao examinarmos sua trajetória, é possível averiguar um descompromisso na obtenção do proselitismo da crítica de cinema e do espectador, submetendo-os, sem nunca esquecer-los, para um segundo plano. “*Todos sonhávamos em sair do país e tentar a sorte em outro lugar no mundo. Mas ele [Kieslowski] não tinha interesse. Achava isso pretensioso. Ele achava que se devia fazer documentários sobre onde se vive*”.<sup>32</sup> Ironicamente o *outsider* entre seus colegas, Kieslowski acaba proporcionando as ambições que pertenciam a outros; ele mesmo, torna-se um artista mais reconhecido e respeitado no ocidente capitalista do que no seu próprio país. Ao deixar um pouco de lado suas ambições artísticas focando no trabalho do cotidiano "ordinário", ele alcança a universalidade das suas histórias.<sup>33</sup>

Nessa constatação começemos um panorama da filmografia de Kieslowski que demonstrará ser sua fase ficcional, denotações de linguagens dos seus documentários, transformando-se o resgate da análise da sua fase documental um procedimento para adensar o entendimento da sua ficção.

Na época de estudos da graduação Kieslowski supria sua curiosidade sobre os documentários das maneiras mais promissoras, estudando, assistindo a filmes considerados clássicos, fossem documentários ou ficções e, finalmente, experimentando o próprio ofício. Citamos a seguir o artigo de Paul Coates, *Kieslowski and the crisis of documentary*, em que o autor destaca um dos exercícios realizados pelo cineasta po-

---

<sup>32</sup> IDZIAK, Slamowir. *AINDA Vivo*, 2005. DVD. TC: 00:09:09;00

<sup>33</sup> Essa falta de planejamento em preparar sua carreira para "conquistar" o ocidente, fica mais evidente quando seus filmes ganham notoriedade no países europeus, americanos e asiáticos, mas ele, Kieslowski, quase sempre fica ao lado de um tradutor em suas entrevistas. Fossem perguntas feitas na língua francesa ou mesmo na inglesa; ele demonstra, naturalmente, nesta última, maior compreensão e domínio.

lonês durante os anos de formação na escola de cinema. É descrita uma sequência filmada no interior de uma lanchonete pelo aluno Kieslowski.

Havia apenas o sentido de que aqui estávamos descrevendo a aparência de como era uma lanchonete – é isso, aqui nós estamos com essa senhora de idade comendo bolinhos e, isso não significava nada mais do que isso, isso não poderia ser transposto *ao tipo de sofrimento compartilhado por qualquer pessoa*.<sup>34</sup> (KIESLOWSKI *apud* COATES; COATES (Org.), 1999:36, tradução nossa, grifo nosso)

Acompanhando o raciocínio de Coates, o autor nos indica que “*o tipo de sofrimento compartilhado por qualquer pessoa*” é na verdade uma dúvida que conduz à particularização do estilo em cada documentarista e, quando instaurada na consciência criativa do realizador, impõe-lhe o confronto de outras duas questões diegéticas. A primeira diz respeito à generalidade de uma *ideia* restrita a um tema para filmar, por exemplo “*um filme sobre uma classe de trabalhadores*”, (COATES, 1999:36) o que por sua vez irá requerer sua especificidade “*por que 'este' trabalhador ou essa classe de trabalhadores? O quão representativos são eles?*” (COATES, 1999:36, grifo do autor)

O documentarista Kieslowski enfrentaria essas questões aprimorando o uso de diversos mecanismos narrativos. Um deles foi gerar uma “perspectiva ficcional” sobre sua narrativa documental. As pessoas documentadas em seus filmes eram retratadas como espécies de *modelos/tipos* de categoria de trabalhadores e não um trabalhador específico. Nessa busca estrutural da narrativa o diretor vislumbrava, embora nem sempre alcançasse, a “isenção” da responsabilidade do entrevistado sobre suas ações

---

<sup>34</sup> Trecho original: [...] *There was just the sense that here we are describing what some milk bar looks like – that is, that here we are with this one old lady eating up dumplings, and that it means nothing more than that, that it cannot be transposed into **the kind of suffering shared by anyone else***. “Teatr Ósmego Dnia”, Poznan, Kino 29:5 (May 1996):12, negrito nosso.

explicitadas no documentário. Por meio da generalização de um *tipo* comum de trabalhador, Kieslowski realizaria sua crítica do tema filmado sem que o entrevistado sofresse as consequências na representação de problemas sociais poloneses, pois o cineasta sabia do peso da censura estatal, tanto para os filmes produzidos à época quanto aos cidadãos que divergissem do sistema vigente. As pessoas documentadas (às vezes mesmo sem saber do seu papel denunciativo) poderiam correr o risco de perderem a liberdade ou, literalmente, a vida.

De maneira oportuna, Coates nos lembra que criar *tipos* na ficção é uma tarefa mais simples do que para o documentário, (COATES, 1999:39) pois, a princípio ela manipula personagens imaginados e não pessoas cujos sofrimentos e ações são “reais”, não interpretados e mais sujeitas às consequências originadas da sua exposição filmica. Essa abordagem torna-se ainda mais complexa se a intenção do documentarista é retratar o problema escolhido sob uma luz poética direcionada por uma ética, como invariavelmente foi a escolha filmográfica de Kieslowski.

Dada a complexidade em se criar essa trama de *tipos* filmados, nem sempre o diretor alcançava seu intento por completo. No documentário de curta-metragem *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno (From A Night Porter's Point of View / Z Punktu Widzenia Nocnego Portiera)*, 1977, Kieslowski buscou retratar o tipo de cidadão totalmente imerso e adaptado ao sistema político vigente; neste curta-metragem, consegue alcançar a complexidade de se construir um *tipo* que representa sua classe de trabalhador; entretantes, o diretor não consegue evitar que seu "modelo filmado" tenha sua identidade, sua pessoa, desvinculada das consequências punitivas aplicadas pelo Estado comunista polonês, por retratar um modelo decadente de funcionalismo público: aquele ou aqueles cuja incapacidade de refletir sobre sua situação de opressão bem como a de seus pares, proporciona-lhes determinados *cargos de poder* dentro dos sis-

temas totalitários, sejam da direita fascista ou da esquerda comunista. Neste caso específico, Kieslowski escolhe um tipo mais comum e em maior número, alguém do baixo escalão hierárquico do Estado.

Marian Osuch é um guarda raso responsável por uma portaria com grande movimento de pessoas, cujo local não é especificado. Os pedestres entram e saem sob o olhar atento do guarda, assim como os caminhoneiros que precisam apresentar autorizações para prosseguir viagem. Sobre as ações realizadas pelo guarda, corre sua *voz over*, depondo uma ideologia tacanha ao descrever assuntos relacionados às suas funções policiais e sua visão reduzida de sociedade. Suas opiniões demonstram claramente um indivíduo reacionário, ultraconservador e intransigente. Osuch é a favor da pena de morte, segue piamente a cartilha comunista tanto que nas horas vagas seu “*hobby*” é espionar e denunciar cada um dos cidadãos que não tenham licença para utilizar uma vara de pescar com molinete e, quando necessário, faz o confisco desses equipamentos de pesca. Com o mesmo rigor ele inspeciona bolsas de mulheres “suspeitas”, e escreve memorandos às crianças e jovens por maus comportamentos, como matar aulas e ir para parques e cinemas se divertirem. Ele também pode escrever para o Estado delatando esses jovens que poderão ser levados a uma instituição corretiva sendo, segundo o guarda, locais justos para disciplinar jovens que não sabem obedecer.

A maioria dos diretores da geração de Kieslowski filmaria Osuch enquadrando-o como o protótipo do comunista “fascista”, o que não deixaria de ser verdade. Na filmagem, Kieslowski confirma o fascismo de Osuch, porém acrescenta detalhes no enquadramento que comprovam um distanciamento no olhar. É mais *analítico do indivíduo como produto do meio*, do que defensor de algum ideal político: Kieslowski

ênfatisa a individualidade de Osuch em detrimento do seu papel de fantoche do partido.

Uma característica que favorece o julgamento de caráter do guarda, tornando-o mais simpático a possíveis críticas da sua condição de “pequeno fascista medíocre” é o fato de ele ser retratado como uma pessoa aparentemente calma, não violenta e, apesar do seu autoritarismo de baixo escalão, demonstra nas filmagens certos limites para abordar os “suspeitos”, diferente do teor repressivo dos agentes comunistas que torturavam e muitas vezes aniquilavam seus dissidentes. Inclusive há uma sequência explorando um momento mais familiar de Osuch. De uma maneira um tanto desajeitada, ele ensina um adolescente (a narrativa dá a entender que é seu filho) a dar um nó na gravata. Após essa sequência, ficamos sabendo que ele também é pai de uma menina, e declara sua amizade pelos filhos.<sup>35</sup>



Osuch em um momento mais descontraído. Pela *voz off* somos informados do zelo por sua família.



O guarda em ação. Fã de filmes de guerra e luta, ele não deixa nenhum suspeito transgredir as mínimas leis de conduta.

<sup>35</sup> Depoimento do assistente de direção Krzysztof Wierzbicki: “Acabamos gostando até do porteiro noturno, acabamos gostando dele do nosso jeito. Ele era produto de uma ideologia. Ele não ficou assim por culpa dele. Então, o tratamos como uma pessoa, uma pessoa bem intencionada que ficava louca no momento de revistar os outros. (*AINDA Vivo*, 2005. TC: 00:22:29;00)

Fora a construção dos *tipos* filmados por Kieslowski em seus documentários, um outro recurso de linguagem integrante da "perspectiva ficcional" buscada por Kieslowski é a manipulação da fotografia.

Tolo [fotógrafo] e eu usamos um filme especial chamado *Orwo*. Filmamos em *Orwo* para que a distorção da cor que é, como sempre foi, inerente a esse tipo de filme do leste alemão, criasse uma certa distorção do mundo. Esse porteiro é uma distorção do comportamento humano e nós queríamos essa cor para acentuar o mundo grotesco que o rodeava.<sup>36</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:79, tradução nossa)

Kieslowski intencionalmente desenvolve um ambiente particular para narrar não somente a história de um porteiro que, deverá ou deveria representar sua classe, ele "inventa" Osuch sob um *conceito estético* previamente estipulado e que conduzirá as intenções do diretor, confirmando um "olhar" que não é exclusivamente documental no sentido de revelação de um fato. A intenção do documentarista é *estabelecer um jogo*, no qual a realidade captada pela câmera servirá de embate para ampliar o conceito de uma ideia preestabelecida nos parâmetros criativos do diretor. Fato que nos auxilia a revelar um documentarista mais próximo, da estruturação estética, como forma de interpretação do objeto filmico, ao invés de um diretor focado quase que exclusivamente na captação da ação referencial exposta diante da câmera. Kieslowski, mesmo exercendo o documentário, traz para ele recursos da ficção.

Caminhando para as sequências finais de *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno*, há uma alegoria da representação do guarda que confirma a postura ética/estética de Kieslowski em relação ao determinismo que Osuch tão bem se enqua-

---

<sup>36</sup> Trecho original: *Tolo and I used Orwo film specially. We shot on Orwo so that the distortion of colour which is, as it were, inherent in this East German film stock, created a certain distortion of the world. This porter is a distortion of a human being and we wanted the colour to accentuate the grotesqueness of the world surrounding him. It was Tolo's idea.*

dra e defende. O guarda resolve adquirir um cachorro, por acaso um pastor alemão, e todo o bloco final do documentário é entrecortado por ele treinando o animal. O cachorro é obediente e dócil com seu dono; o documentário não se estende no treinamento do cão, mas por si só a origem da raça agrega a ideia do policiamento. O pastor alemão tanto quanto o guarda se adaptam a um sistema simplista de deveres e recompensas, sendo extremamente fiéis e honestos no exercício de suas crenças.



Os dois seres de comportamentos similares.



Osuch sente orgulho da sua função e critica as mudanças comportamentais da década de 70.

Durante as filmagens, Kieslowski “simpatiza” não com a figura do guarda, mas a do polonês Osuch. Filma-o da maneira mais direta, sem retóricas ideológicas e nesse olhar alcança uma síntese daquilo em que Osuch se transformou: um idiota bem intencionado.

No festival de curtas-metragens de Cracóvia (*Kraków Film Festival*), do ano de 1979, Kieslowski seria laureado na categoria nacional por dois de seus curtas-metragens, *Sete Mulheres de Idades Diferentes* (*Seven Women of Different Ages* / *Sie-*



dem *Kobiet W Roznym Wieku*), de 1978, e *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno*, 1977.<sup>37</sup>

Ainda que Kieslowski tenha conseguido criar seu *tipo* de “comunista fascista”, o filme não alcança o intuito de distanciar *a personagem do entrevistado* em relação ao indivíduo Marian Osuch.<sup>38</sup>

Os revoltosos do período, leiam-se simpatizantes e futuros integrantes do partido político *Solidariedade*, que viria a ser criado no ano seguinte, em 1980, aplaudiram o filme porque poderiam usá-lo para confirmar as maleficências do regime; por outro lado, o Estado não veria com bons olhos a figura de um bufão totalmente integrado ao regime. Kieslowski tentou demonstrar, antes das crenças partidárias, a existência de uma vida, daí o uso de *tipos* para generalizar o indivíduo dentro de uma profissão que servia ao Estado; entretanto, a pessoa do guarda não conseguiu ser preservada e, posteriormente à premiação do documentário, uma atitude tomada por Kieslowski vem a fortalecer nossa leitura sobre sua conduta criativa. “*Não obstante, Kieslowski, preocupado com uma aparente tendencialidade do filme, proibiu sua exibição na televisão aberta, temendo que o filme pudesse prejudicar o homem*”.<sup>39</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:39, tradução nossa)

Em trabalhos subsequentes, Kieslowski demonstraria um distanciamento maior das diretrizes da geração do *Cinema da Inquietação Moral* que inseria o conflito

<sup>37</sup> “*O Ponto de Vista do Porteiro Noturno*” também foi agraciado nesse mesma edição do Festival de Curtas de Cracóvia pelo *Award of International Federation of Film Press FIPRESCI for the “particularly ethical values and social tendencies of the film, as well as for interesting artistic solutions”*, 1979. <http://www.nyppf.com/wocms.php?siteID=122&ID=320>

Outras premiações deste documentário curto: 1979 - Lille (*International Short & Documentary Film Festival*) - Jury Award; 1979 - Lyon (*International Documentary Film Festival*) - “Silver Sesterce”.

<sup>38</sup> Jerzy Stuhr, amigo e ator de alguns filmes de Kieslowski recorda da noite de exibição do *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno*: “Quando ele [Kieslowski] ganhou em Cracóvia e anunciaram os vencedores estava sentado do seu lado. Agnieszka Holland estava do outro lado e toda a platéia dava risada. E em cada momento de risada, ele [Kieslowski] abaixava cada vez mais a cabeça como se tivesse vergonha pelo homem na tela. [...] *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno* foi um marco. E me lembro de sua [Kieslowski] expressão, que eu nunca vira antes. Quando ele disse que não faria mais documentários, lembrei-me desse episódio. (*AINDA Vivo*, 2009. TC: 00:23:48;00)

<sup>39</sup> Trecho original: [...] *Nevertheless, Kieslowski, worried about the film’s apparent tendentiousness, forbade its television broadcast, fearing it might harm the man.*

entre interesses pessoais do protagonista em confronto com os ideais políticos de mudanças, sempre favorecendo a crença na política, conceito que em Kieslowski paulatinamente deteriorava-se. No filme *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno* o documentarista, meio sem querer, acaba por agradar um dos lados dos movimentos políticos poloneses, algo que não aconteceria em futuros trabalhos.

*Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno* demarca o início de um período de transição em Kieslowski. A receptividade contraditória do público para o *tipo* criado pelo diretor levou-o a refletir sobre suas pesquisas de linguagem no cinema e a intensificar antigos questionamentos. O nascimento de um novo olhar, ainda latente no período, premeu alterações às suas construções diegéticas, mudanças cujo o gênero documentário (em Kieslowski) não mais supriria a visão. “[...] suas preocupações com este filme certamente prepararam a etapa para ele mover-se à ficção”.<sup>40</sup> (COATES; COATES, 1999:39)

Dois trabalhos posteriores a *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno* comprovariam uma evolução da forma de ver e fazer seus documentários. *Seven Women of Different Ages* (*Siedem Kobiet W Roznym Wieku*), 1978, e *Entrevistas* (*Talking Heads / Gadajace Glowly*), 1980, simbolizam uma mudança da percepção do realizador que passa a inclinar-se sobre preocupações mais metafísicas do que políticas. A noção da brevidade da vida e a busca comum dos seres humanos, por felicidade. *Seven Women of Different Ages* narra a história de sete bailarinas com idades diferentes, mas por meio do recurso da montagem, as setes mulheres unem-se em uma. Para cada dia da semana será filmada uma bailarina; segunda-feira inicia com uma garotinha que dá seus primeiros passos à técnica da dança. A semana avança até essa criança ser a outra (ou ela mesma) em idade adolescente, etapa em que se escolherá profissionalizar,

---

<sup>40</sup> Trecho original: [...] his worries about this film arguably set the stage for his move to feature-making.

ou não. A jovem *escolhe* assumir seu papel como bailarina, elevando toda sua técnica desenvolvida desde criança, e inicia uma carreira. Os dias da semana avançam e a bailarina encontra seu apogeu técnico-artístico, experimentando sua fase de amadurecimento. No sétimo e último dia, reencontra a criança que outrora aprendia e que agora passa a ensinar, fechando assim o ciclo de uma vida voltada para a arte da dança clássica.

Percebemos que nesse jogo de personas, Kieslowski amadurece um processo de duplicar suas personagens na medida em que as reflete sobre diferentes situações promovidas pela montagem. Escolhas que o diretor levará consigo à sua fase ficcional.



*Seven Women of Different Ages: (1)*



*Seven Women of Different Ages: (2)*



*Seven Women of Different Ages: (3)*



*Seven Women of Different Ages: (4)*

*Entrevistas*, 1980, situa-se dentro da filmografia de Kieslowski próximo de dois longas-metragens significativos para a nossa compreensão da mudança interna do processo narrativo do realizador. O curta em questão está depois da realização de *Cinemaniaco*, 1979, e antes de *Sorte Cega*, 1981, todos os longas-metragens que demarcam sua pesquisa criativa por mudanças de enquadramentos. *Cinemaniaco*, símbolo, como veremos a seguir, da crise de concepção dos documentários na carreira de Kieslowski e, *Sorte Cega*, por aprofundar um elemento que sustenta toda a obra madura do realizador: o jogo de *acazos* versus os seus *destinos*.

*Entrevistas* segue a estrutura diegética de *Seven Women of Different Ages*, radicalizando-a. O curta documental inicia com um recém-nascido de um ano de idade e segue sua cronologia crescente na idade dos entrevistados, de sexos e opiniões diversas, até chegar em sua última entrevistada, uma senhora de 100 anos de vida. O curta é guiado pela voz *off* de Kieslowski que lança duas perguntas simples e diretas, e por isso também de grande força filosófica na sua síntese: "*Quem é você?*" e "*O que você deseja?*" O que podemos constatar é que as crianças alinham-se nas melhores respostas (ou pelo menos as mais poéticas) juntamente com os idosos, criando, esses dois grupos de fases da vida, explicações curtas mas contundentes. Primeiramente, eles nos mostram que pouco sabemos quem realmente somos e dificilmente saberemos por completo, e a segunda explicação, basicamente o que todos querem no final, viver e cultivar a felicidade.



*Entrevistas*, 1980.

Nesse jogo de perguntas e repostas, Kieslowski reflete os anseios dos entrevistados a partir de um sobre o outro, duplicando um mesmo entrevistado em desejos que se completam nos sonhos do outro.

Ao nos debruçarmos sobre essa fase cinematográfica do realizador, percebemos então, que muitas *dúvidas* perturbavam o cineasta. São vários os autores que afirmam que, mais do que o político na arte, Kieslowski sinaliza, desde seus primeiros filmes, que o seu interesse está mais voltado à luta do indivíduo e à sua sobrevivência, indicação essa que o torna um humanista, além de ativista político, conforme tentaremos explicitar.

Kieslowski veio a ampliar o estilo criado pelo *Movimento da Inquietação Moral*, desbravando um caminho mais particular que tornar-se-ia o traço mais representativo da sua filmografia.

Isto é bem ilustrado na carreira de um realizador como Krzysztof Kieslowski. Ele começou como discípulo de Zanussi e, até meados dos anos de 1980, foi um dos vários representantes do *Cinema da Inquietação Moral* (juntamente com Holland, Falk e Kijowski), mas, então, caminhou para se tornar um dos mais aclamados realizadores poloneses, ultrapassando largamente a popularidade do seu mentor e, deste modo, dando continuidade ao *Cinema da Inquietação Moral*

em um nível bastante elevado.<sup>41</sup> (IORDANOVA, 2003, p.109, tradução nossa)

Pouco a pouco Kieslowski iniciou um movimento de interiorização das suas histórias, passando a se preocupar mais com o que acontecia na vida interior das personagens ao invés de dirigir suas lentes às ações externas.

Deixei de fazer documentários em 1979,<sup>42</sup> por diversas razões. *A principal delas se refere à ética.* Estou interessado na vida privada das pessoas. Não acredito que as pessoas digam a verdade na vida pública, estão sempre mentindo, porque querem parecer melhor do que realmente são. *Em geral, a vida privada está fechada para o documentário.* [...] Assim, se o interesse é a vida íntima, não se pode usar o documentário. *Outro problema importante, especialmente no meu país: havia uma polícia secreta, com a qual tive péssimas experiências.* Comecei a ter medo de pedir às pessoas para se colocarem em situações reais. [...] Eu havia prometido segurança às pessoas que participaram do filme, mas afinal coloquei suas próprias vidas em risco. [...] eu não podia ser responsável pelas consequências do que fazia.<sup>43</sup> (KIESLOWSKI *apud* NAGIB (Entr.); LABAKI (Org.), 1995:211-213, grifos nossos)

O fim desse processo de mudança acontecerá com o longa-metragem *Cinematográfico (Camera Buff / Amator)*, de 1979, quando então “[...] o protagonista vira a câmera para si mesmo, e tem esse *insight* de que só é possível retratar o mundo através de si mesmo”.<sup>44</sup> (*I’m so-so*, 1995)

---

<sup>41</sup> Trecho original: *This is well illustrated by the career of a film-maker such as Krzysztof Kieslowski. He began as a Zanussi epigone and until the mid-1980s was one of the several representatives of the “cinema of moral concern” (along with Holland, Falk and Kijowski) but then went on to become one of the most widely acclaimed Polish film-makers and by far surpassed the popularity of his mentor, thus giving the “cinema of moral concern” a powerful continuation on a higher level.*

<sup>42</sup> A partir de 1979 a maior parte de sua produção seria de longas-metragens de ficção, todavia, entre 1979 e 1988 Kieslowski produz três curtas-metragens do gênero documental: *Station (Dworzec)*, 1980; *Talking Heads (Gadajace Glow)*, 1980; *Seven Days a Week (Siedem Dni W Tygodniu)*, 1988.

<sup>43</sup> KIESLOWSKI, Krzysztof. Entrevista a Lúcia Nagib. In: LABAKI, Amir (Org.). **Folha conta 100 anos de cinema.** Rio de Janeiro: Imago, 1995:211-213.

<sup>44</sup> Trecho da tradução para o inglês, do depoimento de Kieslowski em polonês: *When the protagonist turns the camera on himself, he realizes that one can only portray the world through oneself.*

A despeito de Kieslowski sempre ter exercitado os dois gêneros da linguagem cinematográfica, ele tem o ano de 1979 como divisor de águas, quando afasta-se dos documentários que vinha realizando com maior frequência para focar suas produções seguintes na área da ficção. Nessa escolha do diretor é relevante constatarmos o ano citado de 1979, quando Kieslowski roda *Cinemaníaco*, o longa-metragem de ficção citado anteriormente e que vem a finalizar o período pelo qual Kieslowski reflete sobre as relações entre o documental e o gênero ficcional. Com *Cinemaníaco* o realizador amadurece a escolha pela mudança, ainda que viesse a filmar mais dois curtas-metragens documentais (*Station*, 1980, e *Entrevistas*, 1980).

*Cinemaníaco* tem como protagonista Filip Mosh, um encarregado de aquisição de equipamentos de uma fábrica estatal que, ao comprar uma câmera de 8mm, passa a realizar documentários sobre os diversos acontecimentos da fábrica, desde um encontro comemorativo entre funcionários e a diretoria até situações mais comprometedoras como o desvio de verbas governamentais pelos dirigentes da mesma.

Kieslowski sempre evitou promover a divulgação de um entrelaçamento da sua biografia para com as motivações diegéticas de suas obras, todavia ele também não contestava a possibilidade de associação dessa inspiração na leitura da sua filmografia, pelo contrário, estudando-a comprovamos a permeabilidade das suas vivências pessoais norteando, mesmo sob licenças poéticas, os temas abordados em seus filmes.

*Cinemaníaco* demonstra como apenas "boas intenções" não bastam para alterar um jogo político (e o mesmo para um documentário político), quando muitas vezes é preciso desviar-se, ou mesmo deturpar um objetivo para que a ciranda do poder abra uma chance de pequenas melhorias à sua comunidade.

Filip, na melhor das intenções, sob a égide da verdade dos fatos, filma a situação precária da vida de um trabalhador, cuja peculiaridade maior é o fato de ser um

anão. Entretanto, é devido a esse documentário que apresenta as condições de trabalho do operário, assim como o prédio onde ele reside, somado a outra reportagem (de uma reunião de dirigentes locais e os burocratas que os apoiam), que Filip provoca, involuntariamente, a demissão de um amigo seu, e mais dois outros funcionários responsáveis pela manutenção dos edifícios da cidade.

Em uma conversa privada, o diretor da fábrica esclarece a Filip da urgência de outros locais para construir e reformar, como por exemplo uma creche que estava sendo feita, mas que não poderia mais ser finalizada devido aos documentários que ele filmou; a verba fornecida pelo Estado teria de ir para a manutenção das dependências das fábricas e residências dos operários. Filip então compreende que, mesmo a câmera sendo isenta e captando somente os fatos, os "fatos" não subordinam os interesses escusos dos governantes, daí a complexidade de fazer o certo, no meio de uma teia política equilibrada pela busca de poder.

A multiplicidade de “vozes”, as quais os críticos discerniram em seus filmes é indicativa menos da sua incompetência e incoerência em fabular do que a onipresença de uma autobiografia velada em seu trabalho. Sua carreira finda seu ciclo quando o documentarista entrevistador torna-se o entrevistado – e, ainda assim, mantém-se de certo modo como o diretor, observando se os objetos estão devidamente iluminados – no documentário *I'm so-so*,<sup>45</sup> uma mudança profetizada quando Filip Mosh gira sua câmera sobre si mesmo, num *big close* em *Cinemaníaco (Camera Buff / Amator)*, 1979. *Todos os posteriores trabalhos tracejariam inferências desse gesto de Filip*, o único assessor de Kieslowski entre os seus protagonistas e,

---

<sup>45</sup> “*Krzysztof Kieslowski: I'm So-So*”. Direção: Krzysztof Wierzbicki. Dinamarca-Polônia: Kulturmode Film, Statens Filmcentral, 1995. (56 Minutos). Documentário realizado por Krzysztof Wierzbicki, amigo e assistente de direção de Kieslowski. Trata-se de uma série de relatos, conversas que Kieslowski, um ano antes de sua morte, faz com o amigo Wierzbicki sobre cinema, arte e sua trajetória como cineasta e polonês.



talvez por isso, seu duplo mais fiel.<sup>46</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:35, tradução nossa, grifo nosso)

O movimento de câmera de Filip para si mesmo acontece na última sequência de *Cinemaníaco*, confirmando a resposta de Kieslowski a seu amigo Wierzbicki: “*eu aponte a câmera para mim mesmo em todos os meus filmes. Talvez não o tempo todo, mas regularmente. Mas faço isso da minha forma, por isso ninguém pode ver*”.<sup>47</sup>



*Cinemaníaco*: A partir do momento que Filip recebe a proposta do diretor em filmar o jubileu da Fábrica, ele passa, cada vez mais, a ficar obsessivo pelas imagens, chegando a afetar seu casamento e suas convicções pessoais. Tudo aquilo que acredita terá de ser revisto, ou melhor, "reenquadrado".

<sup>46</sup> Texto original: *The multiplicity of “portes paroles” which critics have discerned in his films is indicative less of their incompetence and fabled disagreement than of the omnipresence of concealed autobiography in the work. His career comes full circle when the documentary interviewer becomes the interviewee – and yet still remains, in a sense, the director, remarking on whether objects are properly lit – in “I’m so-so”..., a move prophesied when Filip Mosz turns his camera on himself at the close of “Amator” (“Camera Buff”, 1979). The entire late work draws conclusions from this gesture by Filip, the only image-maker among Kieslowski’s protagonists, and so perhaps his most credible double.*

<sup>47</sup> Tradução nossa a partir das legendas em inglês do documentário *Krzysztof Kieslowski: I’m So-So*. direção: Krzysztof Wierzbicki, 1995. (56 Minutos). *I turn the camera on myself in all my films. Not all the time, perhaps, but often. But I do it in a way so nobody can see it.*



*Cinemaniaco*: a sequência final: ver a si mesmo.

Tal como Filip, Kieslowski colocou-se no fronte das indagações a respeito da validade em apontar uma câmera para determinado tema/objeto, ou mesmo o direito de realizar esse ato (algo aparentemente banal para nossos dias de câmeras digitais e redes sociais); todavia, de uma crônica e extenuante indagação para um indivíduo que buscou eximir-se do rótulo de “artista” em prol de um “exercício do olhar” que tentava compartilhar a complexidade interpretativa proveniente das relações entre seres de uma mesma cultura, ensejando, talvez em um idílio, cidadãos menos passivos à história.

Na produção de *Cinemaniaco* Kieslowski fortalece seu direcionamento rumo à ficção que, à esta altura da sua carreira, sofria por um conjunto de fatores desfavoráveis.

Ao dirigir documentários ele não tinha controle das consequências na abordagem de um assunto de teor político e controverso à liderança estatal, o que inevitavelmente estabelecia risco para a segurança dos seus entrevistados. Após ponderar e experimentar o gênero documental, o cineasta tem o *insight* da crise moral de se filmar a intimidade de qualquer pessoa. "*Tenho medo dessas lágrimas verdadeiras. De*

*fato, nem mesmo sei se tenho o direito de fotografá-las*".<sup>48</sup> (KIESLOWSKI *apud* STOK (Ed. e Trad.), 1999:86, tradução nossa)

Nos seus documentários Kieslowski buscava a *duplicação* por meio de alguns mecanismos que conseguiu desenvolver. Na sua visão, somente na ficção é possível trabalhar a ideia da duplicidade de forma mais livre e precisa, principalmente se levarmos em conta que ele perseguia a “*inner life*” das suas personagens. No espaço onírico de Kieslowski, a psique mais se aproxima da "verdade do ser" por meio do advento da ficção em suas imagens. Além do que os documentários, de modo geral, começavam nas décadas de 70 e 80 a instaurar a notícia, a informação, à frente da elucidação dos fatos. A curiosidade do espectador passava cada vez mais a ser explorada no intuito de aumentar a audiência para o veículo financiador das notícias. Havia exceções, que eram minorias, de documentaristas voltados a ensaiar um aprofundamento na linguagem do gênero, aplicando a sua subjetividade.

No caso muito específico da progressividade do olhar de Kieslowski, o gênero talvez houvesse se esgotado. Ou talvez o momento histórico fosse apropriado para a sua incursão profunda na ficção. Neste ponto da sua filmografia, o cineasta reencontra sentidos para prosseguir em uma profissão tão desgastante, virando-se para as experimentações ficcionais, ambiente propício para decantar o conhecimento adquirido em seus documentários.

Muita gente não compreende a direção que estou indo. Eles pensam que estou indo para a direção errada, de que eu traí minha própria maneira de pensar, de que eu traí minha maneira de olhar o mundo. Eu realmente não tenho nenhuma apreensão de ter traído meu próprio ponto de vista, ou mesmo ter me desviado dele, por qualquer que fosse o motivo – conforto, dinheiro, carreira. Não sinto isso. Não tenho nenhuma apreensão de ter traído qualquer coisa por mais

---

<sup>48</sup> Trecho original: *I'm frightened of those real tears. In fact, I don't know whether I've got the right to photograph them.*

que tenha desejado intimamente realizar *Véronique*, *A Trilogia das Cores*, ou *Decálogo*, ou *Sem Fim*. Eu absolutamente não sinto ter traído nenhuma das minhas opiniões, ou minha atitude perante a vida.<sup>49</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:193-194, tradução nossa)

### 1.1. *Decálogo*

*Decálogo* é uma minissérie televisiva livremente inspirada nos Mandamentos Bíblicos, e desenvolvida por três amigos quase homônimos. O roteirista de *Sem Fim* (*No End / Bez Konca*), 1984, Krzysztof Piesiewicz, logo após o período de exibição do filme, propôs para Krzysztof Kieslowski a realização de um projeto que fosse baseado nos Dez Mandamentos. Proposta que inicialmente pareceu ao diretor um tanto megalomaniaca, reinterpretar as Leis Divinas (ainda mais diante da situação sociopolítica caótica da Polônia), mas que gradativamente se fortaleceu, surgindo, no decorrer dos anos de 1985 e parte de 1986, dez roteiros de duração média mais um roteiro de longa-metragem ("*Não matarás*"). Os passos seguintes a composição dos roteiros: a captação de verbas, pré-produção e produção, foram acompanhados por outro amigo de Krzysztof Kieslowski, o diretor, roteirista e produtor Krzysztof Zanussi, que o auxiliou na aquisição de parte da verba para poder começar as filmagens do *Decálogo 1* e *Decálogo 2*.

Inicialmente Kieslowski não se animou em reavivar e colocar em discussão “Leis canônicas” seguidas pela sociedade polonesa (bem como pelas sociedades oci-

---

<sup>49</sup> Trecho original: *A lot of people don't understand the direction in which I'm going. They think I'm going the wrong way, that I've betrayed my own way of thinking, that I've betrayed my way of looking the world. I really don't have any sense of having betrayed my own point of view, or even of having deviated from it, for whatever reason – comfort, money or career. I don't feel that. I don't have any sense of having betrayed anything whatsoever within myself by making Veronique, "Three Colours", or "Decalogue", or "No End". I absolutely don't feel that I've betrayed any of my opinions or my attitude to life.*

dentais, de maneira geral), por diversos motivos. Por exemplo, teria de lidar com uma instituição milenar, a Igreja Católica, que além do seu enraizamento cultural junto à história polonesa, tinha naquele momento, elevada importância para mediação da transição do controle comunista russo sobre a Polônia, e a sua busca por uma abertura à democracia, durante as décadas de 80 e 90.

O polonês Karol Wojtyła – o papa João Paulo II, acompanhou e esforçou-se em resguardar a vida dos opositores ao governo em um regime totalitário que autorizou perseguições, torturas e mortes.<sup>50</sup> A própria instituição católica polonesa, que supostamente seria preservada por uma cultura, cuja religião é tão arraigada à sua formação, sofreu represálias em consequência do apoio papal para a fundação de um sindicato que representasse a classe assalariada. “*Os crucifixos foram removidos dos lugares públicos e os padres duramente tratados. Vários foram assassinados*”. (ZAMOYSKI, 2010:348)

O tema de cunho “místico”, menos voltado a tópicos políticos que incendiavam o cenário social polonês da década de 80, tornava a adaptação dos Mandamentos pouco atrativa a possíveis produtores executivos.<sup>51</sup> Filmes como *Homem de Ferro*, 1981, de Andrzej Wajda, em uma análise inicial e mercadológica, estariam mais condizentes com o panorama político do país, haja vista o filme de Wajda ter sido laureado com a *Palma de Ouro* no ano de seu lançamento.

---

<sup>50</sup> O historiador americano Adam Zamoyski explica que em 1985, na Polônia, existiam mais agentes de segurança do que na era stalinista. Houve perseguição, tortura e assassinatos a mando do governo comunista polonês, presidido pelo general Wojciech Witold Jaruzelski. A abertura política na Polônia começaria a acontecer de forma mais concreta a partir das eleições democráticas no ano de 1989, estando a oposição política e a Igreja Católica a exigir mudanças de um Estado comunista controlado pela ex-URSS. (ZAMOYSKI, 2010:348-353)

<sup>51</sup> Sobre as dificuldades para se levantar fundos à produção: “*Como produtor, tentei vender as duas primeiras partes editadas... para que pudéssemos comprar película para terminar o projeto. Fui a diferentes países e em todos os lugares, disseram não*”. (AINDA Vivo, ZANUSSI, 2005. TC: 00:46:23;19)

A rejeição inicial pela minissérie *Decálogo* aconteceu também dentro do círculo intelectual polonês, que sentiu-se “traído” por Kieslowski querer resgatar histórias – aparentemente – sem apelos políticos.<sup>52</sup>

Diante do cenário pessimista que se afigurou, o realizador manteve sua convicção com relação ao projeto que, gradativamente, tomou volume e força o suficiente para que fortalecesse a continuidade do processo.

O interesse do realizador pelo tema crescia à medida que passava a ter uma percepção clara do estado de ânimo da sociedade polonesa à época, incitando-lhe a buscar interpretações em um ambiente de desesperança, consequência da imposição de medidas políticas alinhadas a ex-URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) que sustentava o regime totalitarista do Governo polonês.

Em 1987, a dívida externa cifrava-se em 37,6 mil milhões de dólares. O país foi envolvido por um manto de desânimo e, numa vasta migração – econômica –, três quartos de milhão de pessoas juntaram-se aos refugiados políticos. O estado de saúde da nação atingiu níveis alarmantes e o crescimento populacional caiu pela metade nas décadas de 80-89. (ZAMOYSKI, 2010:349)

(...)

Nós estávamos vivendo tempos difíceis e tudo na Polônia era uma confusão colossal. Ninguém mais sabia o que era certo e errado ou mesmo o porquê de continuar vivendo. Nós [Kieslowski e Piesiewicz] imaginamos que, talvez, valesse a pena retornar à simplicidade, ao mais básico, aos princípios mais elementares de como conduzir a vida.<sup>53</sup> (KIESLOWSKI *apud* CAVENDISH, 1990:163, v.59, nº.3, tradução nossa)

<sup>52</sup> Depoimento do compositor Zbigniew Preisner: “*Eu me lembro. Diziam-me para não fazer a música de 'Decálogo'. Por que fazer um filme sobre os Dez Mandamentos... quando há pessoas nas prisões? Devíamos estar fazendo filmes sobre a oposição, 'Solidariedade' e revistas. Eu quase mudei de ideia*”. (AINDA Vivo, PREISNER, 2005. TC: 00:45:55;29)

<sup>53</sup> Trecho original em inglês traduzido do polonês: *We were living in difficult times and everything in Poland was in a colossal mess. No one really knew what was right and wrong any more or why we even carried on living. We [Kieslowski and Piesiewicz] thought maybe it was worthwhile going back to the simplest, most basic, most elementary principles of how to lead one's life.*

O jurista Krzysztof Piesiewicz foi uma das pessoas que ajudaram Kieslowski a prosseguir diante da negatividade inicial para captação de verba do *Decálogo*. Piesiewicz, sapiente advogado na aplicação das leis tanto quanto detentor de uma ampla cultura literária e que, mesmo sem experiência no cinema, viria a se tornar um importante parceiro de trabalho de Kieslowski, colaborando nos roteiros de todos os filmes seguintes a *Sem Fim*, 1984.

Independentemente do escândalo pessoal que Piesiewicz envolver-se-ia no ano de 2009,<sup>54</sup> salientamos que o longa-metragem *Sem Fim*, demarca o início de um importante trio colaborativo – Kieslowski, Piesiewicz (roteirista) e Zbigniew Preisner (músico) – para a fundamentação técnico-estética nas produções dos longas-metragens que viriam a inaugurar a última fase criativa de Kieslowski, a qual avaliamos formar o ciclo filmico de maior experimentação da sua linguagem, de uma poética que mais representa o seu cinema. Nesse encontro das três forças criativas (roteiro, direção/montagem e música) o diretor teria o ambiente propício para sintetizar os diversos elementos poéticos que vinha decantando desde *A Calma (The Calm / Spokój)*, 1976, assomando um momento ímpar na sua filmografia com a realização da minissérie "*Decálogo*", 1988, para a TV polonesa.

---

<sup>54</sup> Piesiewicz seria eleito para o Senado polonês em 1991, permanecendo por dois anos e retornando no ano de 1997 até que em dezembro de 2009, o então senador, com 64 anos de idade, viu-se envolvido em um escândalo ao ser gravado em um vídeo consumindo um pó branco, supostamente cocaína (apesar dele falar que se tratava de um remédio) ao lado de duas prostitutas. Piesiewicz diz que o vídeo só foi divulgado para o público (primeiramente exibido por um tablóide polonês) porque ele teria sido chantageado a pagar uma grande quantia em dinheiro para que o mesmo não fosse divulgado, tanto assim que ele viria a depor para a polícia não como réu, mas vítima de uma extorsão. (KRAKOW POST, Cracóvia, Dec. 17, 2009) <http://www.krakowpost.com/article/1768>  
Depoimento que foi aceito pela Corte polonesa, mas que, obviamente e – sem crucificá-lo –, também não exime Piesiewicz (que autodenominava-se "mais cristão do que católico") de macular a imagem de um homem que buscou junto com Kieslowski uma forma de reinterpretar os Mandamentos Bíblicos. Por fim, seu deslize demonstra que ninguém é isento de se perder e, esperamos, de reencontrar-se. (KRAKOW POST, Cracóvia, February 2, 2010) <http://www.krakowpost.com/article/1847>

O roteiro da minissérie foi escrito a quatro mãos, em parceria com Piesiewicz, porém, estando Kieslowski responsável pela *Tor Production House*,<sup>55</sup> ele pretendia repassar cada episódio escrito para um diretor estreante.

Foi só muito mais tarde, quando as primeiras versões dos roteiros estavam prontas, que me dei conta, um tanto por vaidade, que não desejava mais abrir mão dessas histórias.<sup>56</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:144, tradução nossa)

Na gênese do sistema de concepção de um filme que se compreende pela fase do roteiro, Kieslowski interioriza a compreensão da força de discussão dos valores éticos, individuais e sociais, embutida nos textos das Leis religiosas tão largamente repetidas pela Igreja e pelo Estado.

Tendo os roteiros em mãos, Kieslowski em parceria com o amigo e o produtor executivo da série, Krzysztof Zanussi, apresentaram para a TV polonesa *Telewizja Polska* (TVP) a minissérie *Decálogo*.

Quando havia terminado de escrever todos os roteiros do *Decálogo* eu [Kieslowski] os apresentei para a televisão e foi reservado certa quantia, mas eu sabia que ainda havia pouco dinheiro. Na época nós tínhamos duas fontes de financiamento na Polônia. Uma era a televisão. A outra o Ministério das Artes e Cultura. Então, decidi ir até o Ministério; peguei alguns roteiros do *Decálogo* comigo e disse, "*Vou fazer dois filmes [visando as salas de cinema] bem baratos para vocês, sob a condição de que um deles tem de ser o episódio 5 – porque eu realmente queria fazer o episódio 5 [Não matarás] – mas vocês escolhem o outro". Então eles escolheram o episódio 6 ["Não amarás"], e me deram um pouco de dinheiro. Não muito*

<sup>55</sup> *Tor Production House*: produtora de cinema polonesa dirigida pelo cineasta Krzysztof Zanussi, sendo Kieslowski seu vice-diretor. Era comum essas produtoras, subsidiadas pelo Estado, produzirem filmes de diretores estreantes ou em início de carreira. (BREN, 1986:153)

<sup>56</sup> Trecho original em inglês traduzido do polonês: *It was only much later, when the first versions of the screenplays were ready, that I realized rather selfishly that I didn't want to hand them over to anybody else. I had grown to like some of them and would have been sorry to let them go.*



*mas o suficiente.*<sup>57</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:153, tradução nossa)

O diretor enfrentaria ainda mais dificuldades na captação de toda a verba necessária para os dez episódios televisivos mais os dois longas-metragens, "*Não matará*" e "*Não amarás*", porém, com o apoio Estatal e televisivo pôde assegurar o início das filmagens dos episódios 1 e 2.

*Decálogo* vem a comprovar que a intuição artística do realizador estava afinada com a concepção criativa de seus técnicos e colaboradores, de tal maneira que a minissérie conseguiu alcançar os quinze milhões de espectadores até a exibição do seu último capítulo, (CAVENDISH, 1990, v.59, n.º.3, p.165) o que significou uma boa audiência para os padrões da TV polonesa. No entanto é necessário analisar a receptividade da minissérie junto ao público polonês sobre dois aspectos. O primeiro, como descrito, diz respeito à sua audiência que foi positiva dentro do mercado doméstico; o segundo consiste na *compreensão* do cidadão polonês em relação à fábula proposta por Kieslowski.

Um paradoxo é que o *Decálogo* parece ser mais familiar para o público ocidental capitalista do que à própria Polônia. [...] uma pesquisa de opinião, encomendada não muito tempo depois, revelou que 70% dos poloneses não sabiam do que tratava o *Decálogo*, e que 20% pensou que se tratava de algo relacionado com os Jogos Olímpicos.<sup>58</sup> (CAVENDISH, 1990, v.59, n.3, p.165, tradução nossa)

---

<sup>57</sup> Trecho original: *When I had written all the screenplays for "Decalogue" I presented them to Television and was allocated a budget, but I realized that we were still short of money. We had two sources of finance in Poland at that time. One was Televison. The other was the Ministry of Arts and Culture. So I went along to the Ministry; I took a few of the Decalogue screenplays with me and said, "I'll make you two films very cheaply, on the condition that one of them will be number five" – because I really wanted to make number five – "but you choose the other one". So they chose number six, and gave me some money. Not much but enough.*

<sup>58</sup> Trecho original: *One paradox is that Decalogue is quite likely to strike more of a chord with Western viewers than in Poland. [...] an opinion poll commissioned not long after revealed that seventy per cent of Poles did not know what the Decalogue was, and twenty per cent thought it was something to do with the Olympics.*

Essa segunda linha interpretativa, da recepção da minissérie, será melhor discutida no capítulo primeiro, subcapítulo 1.2. *O Decálogo proposto por Kieslowski*.

No artigo citado de Phil Cavendish, o autor atribui esse distanciamento do público, na percepção das histórias apresentadas do *Decálogo*, não exatamente ao conflito do tema religioso discutido nas dez narrativas; ele destaca a exasperadora situação política e econômica polonesa da época, que não facilitava possíveis preocupações metafísicas.

A minissérie recebeu diversos prêmios do mercado televisivo e do cinema, dentre eles o da crítica internacional FIPRESCI,<sup>59</sup> no Festival de Veneza (1989). Na consagração artística de *Decálogo*, Kieslowski também alcança o mercado de cinema mundial, fato esse que estimulou (juntamente com outras dificuldades pessoais e profissionais) sua imigração para a França.

Esse grupo de filmes, que discute as diretrizes religiosas ocidentais, simboliza a maturidade de uma fase que vem a caracterizar mais fortemente o estilo de cinema pelo qual Kieslowski é lembrado. Referem-se ao período cujos temas versavam sobre as *dualidades* passíveis de surgir na vida de qualquer pessoa. Em uma personagem kieszlowskiana, o dual se revela, entre outras coisas, quando a diegese estrutura um acontecimento específico, por via do mecanismo cinematográfico, a fim de descortinar uma chance para alterar o destino das personagens. Nessa direção, o *acaso*, a *casualidade* torna-se central na linguagem e temas que Kieslowski passa a explorar sete anos antes da minissérie, com o filme *Sorte Cega (Blind Chance)*, 1981.

Em 1981 – com *Sorte Cega* – Kieslowski aproxima-se de uma conclusão, a partir da sua paixão em editar seus documentários e as múltiplas vidas que um corpo fílmico pode conduzir e, dessa forma, descobre o tema dos seus trabalhos remanescentes: a variabilidade

---

<sup>59</sup> FIPRESCI: *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*.

de uma vida, na qual se dilui a distinção entre o real e a fantasia [...].<sup>60</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:48, tradução nossa)

*Decálogo* aflora como o epítome do estilo que marcaria o cinema de Kieslowski. Excetuando-se os capítulos 1, 2, 7 e 9, em todos os demais capítulos (embora possam não estabelecer contatos verbais), a certa altura da narrativa, os protagonistas acabam se encontrando quase que *por acaso*, em um mesmo espaço cênico. Adensa-se o entrecruzamento dos diversos personagens solitários, complementando o mosaico das *casualidades kieslowskianas*. “*Eu acredito que a vida de qualquer pessoa é cheia de escrutínio, contendo seus próprios segredos e dramas [...]. As pessoas não falam sobre isso [...] porque têm medo de serem julgadas sentimentalmente antiquadas*”.<sup>61</sup> Nessas diversas histórias de protagonistas solitários e imersos em situações emocionais extremas, que estão próximos de outros personagens, mas que não se comunicam, o realizador delineia um dos elementos do seu estilo, que explora, nos enredos, a interseção desses seres jogando com relacionamentos que podem ou não acontecer. Nestes encontros, ou desencontros, Kieslowski ensaia a impossibilidade de comunicação e a alteração de um destino, ou insere, por via do *acaso*, um acontecimento que diverge do destino previsto para o protagonista e, nesse desvio, insinua a complexidade ou complexificação dos problemas narrados.

Portanto, nesse quadro arquitetado por Kieslowski, entra em cena o *acaso*, o *azar*, a dupla possibilidade de escolha existente em qualquer situação da vida, atuando diretamente sobre suas histórias, e que é metaforizado por meio do exercício da *duplicidade* – ideia central para a nossa pesquisa.

---

<sup>60</sup> Trecho original: *It is in 1981 – in Blind Chance – that Kieslowski draws conclusions from the documentarist’s passion for editing and the multiple lives one body of footage can lead, thereby discovering the theme of his remaining work: the variability of one life, which dissolves the distinction between the real and the fantastic [...].*

<sup>61</sup> KIESLOWSKI, 1991, introdução, p. xiii, tradução nossa.

Determinados objetos cênicos ganham uma simbologia e importância sobre os problemas desenvolvidos nas tramas como, por exemplo, vidros e outras superfícies que refletem imagens, cujas funcionalidades e lugares no mundo como objetos potencializam a ideia do duplo sobre as figuras que os perpassam.<sup>62</sup>

A narrativa reitera mais uma vez esse conceito de duplicidade na elaboração das personagens. Por exemplo, Jacek (o assassino do *Decálogo 5* e *Não matará*), antes de ser enforcado, pergunta a si mesmo, tendo seu advogado como ouvinte, se a condução de sua vida não teria sido diferente caso o acidente com sua irmã caçula, quando ele era adolescente, pudesse ter sido evitado.

## 1.2. O *Decálogo* proposto por Kieslowski

Por que *Decálogo* recebeu um acolhimento tão lacônico na Polônia? Para alguns não foi suficientemente religioso. Outros reproveram Kieslowski por entrar em um domínio que não lhe “pertencia”. Ele apresentou questões fundamentais que, naturalmente, tornaram-se uma provocação, propostas fora dos padrões de toda e qualquer tradição, como em Camus, que sintetizou sua postura ao encaminhar suas últimas questões em um paradoxo: “Não acredito em Deus e não sou um ateuista”.<sup>63</sup> (SOBOLEWSKI, Tadeusz; COATES (Org.), 1999:28, tradução nossa)<sup>64</sup>

Naturalmente, Kieslowski não poderia debruçar-se sobre um tema tão complexo quanto presente na vida polonesa, senão *reinterpretando* as Leis por intermédio da confrontação dos diversos motivos que levam a humanidade e o Estado laico a acatar essas diretrizes.

<sup>62</sup> Procedimento típico do cinema Bergmaniano.

<sup>63</sup> CAMUS, Albert. *Notas 1935-1959*, selected and translated by Joanna Guze (Warsaw, 1994: 228).

<sup>64</sup> Tradução nossa desse trecho original: *Why did The Decalogue encounter such a reserved response in Poland? For some it was insufficiently religious. Others reproached Kieslowski with entering a domain that was “not his”. He posed fundamental questions, which were thus a provocation, launched from outside any and every tradition, as in Camus, who summed up his position regarding the last things in a paradox: “I do not believe in God and I am not an atheist”.*

O olhar de Kieslowski não provê um discurso simplista dos mandamentos judaico-cristãos, ou seja, as obras aqui analisadas não se propõem a um didatismo catequista, mas sim a provocar uma vivência e reflexão acerca das Leis por meio da experiência cinematográfica. O conjunto dos filmes analisados evita a repetição da cartilha de proibições exigidas pelos Mandamentos; antes, assumem com sua narrativa uma postura de risco, lançando o espectador para dentro de um jogo diegético que possibilita a reflexão sobre os acontecimentos, as escolhas ou os destinos das personagens cotidianas, inseridas em um microcosmo urbano, cuja referência espacial é o condomínio de prédios populares residenciais, em Varsóvia.

Os personagens do *Decálogo* vivem a Lei, no dia a dia, sob os diversos avatares: pressão de uma religião onipresente na Polônia (*filme n.1*), ética médica (*filme n.2*), peso das responsabilidades familiares (*filme n.3*), tabus sexuais (*filmes n.4 e n.6*), sistema judiciário (*filme n.5*), conformismo social (*filmes n.7 e n.10*) ou sexual (*filme n.9*) e pressão das circunstâncias históricas (*filme n.8*). Eles são as presas de uma estrutura ética. As situações às quais eles são confrontados tomam a forma de um dilema moral e sua vida desposa a urgência de uma escolha. Kieslowski nunca se coloca do lado da Lei, na pele daquele que declararia a regra moral. Ele mostra o insensível trabalho da Lei, os fios emaranhados que tecem a armadilha onde se prenderá um indivíduo sem particularidades, no cotidiano ético normal, nada mais. E a enormidade da escolha ultrapassa a banalidade de uma existência anônima.<sup>65</sup> (CAMPAN, 1993:31, 32, tradução nossa)

Além disso, a vivência suscitada pela experiência imagética dos telefilmes, talvez tenha causado estranhamento e certa repulsa a uma parcela da audiência polo-

---

<sup>65</sup> Trecho original: *Les personnages du Décalogue vivent la Loi, au quotidien, sous ses divers avatars : pression d'une religiosité omniprésente en Pologne (film n.1), déontologie médicale (film n.2), poids des responsabilités familiales (film n.3), tabous sexuels (films n.4 et n.6), système judiciaire (film n.5), conformisme social (films n.7 et n.10), ou sexuel (film n.9), pression des circonstances historiques (film n.8). Ils sont les proies d'une structure éthique. Les situations auxquelles ils sont confrontés prennent la forme d'un dilemme moral et leur vie épouse l'urgence d'un choix. Kieslowski ne se place jamais du côté de la Loi, dans la peau de celui qui énoncerait le diktat moral. Il montre le sourd travail de la Loi, les fils compliqués qui tissent le piège où se prendra un individu sans particularités, au quotient éthique normal, sans plus. Et l'énormité du choix excède la banalité d'une existence anonyme.*

nesa,<sup>66</sup> que era e é majoritariamente católica, em razão das dez histórias convocarem o espectador a “presenciar” o fato de que dogmas, ainda que visem o bem estar geral, nunca são facilmente aplicados e obedecidos diante das pressões impostas pelos acontecimentos diários e já, em si, políticos.

Os dez filmes, mais os dois longas-metragens, confirmam-nos a complexidade para uma única escolha (em meio a outras possíveis ou impossíveis), na vida de cada um dos indivíduos atuantes na sociedade, sendo portanto muito mais complexos os julgamentos e interpretações sobre os atos das personagens. As ações perpetradas demonstram ser o resultado de uma mescla de fatos psíquicos com outros fatos, externos, e alheios às próprias personagens.

A cada novo passo do tempo diegético transposto, a trama de cada capítulo assoma ao seu anterior e insinua-se no posterior, tingindo o mosaico que o diretor e sua equipe criativa nos propõe: qualquer escolha em nosso destino sempre é muito mais complexa e variável do que nossa habilidade na condução de um desejo.

Uma característica importante nesta adaptação bíblica é que, com exceção do *Decálogo 5* e sua versão longa *Não matarás*, as Leis correspondentes aos episódios gerados podem ser, mais ou menos, fiel à história em questão, mais ou menos alegórico dependendo do jogo narrativo proposto pelo diretor às suas personagens que, por sua vez, propiciam inter-relações com outras Leis do Mandamento. O *Decálogo 5* e *Não matarás* impossibilitam essas inter-relações, pois são leituras fiéis ao quinto Mandamento: "não matar", o que não acontece nos demais capítulos da minissérie. Esse conjunto de “novas” Leis, inseridas em um mesmo capítulo, funciona ora como

---

<sup>66</sup> Retomamos Phil Cavendish, no já citado artigo da revista britânica *Sight & Sound*, ao nos informarmos que apesar do *Decálogo* ter alcançado 15 milhões de espectadores no último capítulo da minissérie exibida na TV Polonesa (1988), pouco tempo depois de sua exibição uma pesquisa de opinião pública constatou que 90% dos entrevistados não sabiam do que se tratava a minissérie. (CAVENDISH, 1990:165)

um contraponto que vem somar ao conceito religioso discutido; ora aparece como um contraponto que antagoniza com as outras Leis.

*Decálogo 6* e sua recriação no longa-metragem *Não amarás* (*A short film about love / Krótki film o milosci*), ambos de 1988, constroem suas histórias sob uma particularidade singular ao cinema, o voyeurismo. O protagonista Tomek é um jovem *voyeur* de dezenove anos que do seu apartamento espiona com uma luneta a sua vizinha Magda, uma artista plástica de meia-idade, solitária e independente, sem um relacionamento fixo, residente de um dos apartamentos do prédio em frente à Tomek. No seu apartamento, ela desenvolve um tipo de mural em linho, trançando diversas texturas de panos e fios coloridos.

*Decálogo 6* e sua versão cinematográfica partem de uma inspiração mais livre do Sexto Mandamento – “*Não pecar contra a castidade*” (6º), tanto assim que Annette Insdorf (1999:192) elenca outras três Leis discutidas nessas duas versões: “*Não furtar*” (7º); “*Não levantar falso testemunho*” (8º) e “*Não matar*” (5º), combinações que podem ser usadas como exemplos de *contrapontos somatórios*, uma vez que essas Leis não estabelecem conflitos na sua apresentação, são personificadas pelas ações das personagens sem que uma das suas diretrizes expostas venha a ser paradoxal à outra. Elas são apresentadas sucessivamente, acompanhando e somando-se a cada “erro” das personagens. Ainda no sexto episódio, pode-se somar a Lei: “*Não desejar a mulher do próximo*” (9º), que remete ao desejo libidinoso pela própria mãe – mulher do pai –, já que se tem na diegese um jovem adolescente órfão, apaixonado pela vizinha mais velha que faz então o “papel” da sua mãe.

Por outro lado, existem capítulos do *Decálogo* que trabalham a combinação dos mandamentos em *contrapontos antagônicos*, um exemplo é o *Decálogo 2*. O capítulo dois da minissérie retrata um médico idoso que é lançado dentro de um parado-

xo ético-moral. Durante todo o episódio, a esposa de um dos seus pacientes persegue-o para saber a probabilidade de sobrevivência do seu marido, diante de um câncer evoluído.

Condizente à estilística kieselowskiana, a história não revela de início todos os detalhes das inquisições da esposa que é violinista de uma filarmônica. À medida que a trama tece sua história descobrimos sobre uma gravidez indesejada com um amante da musicista, um amigo muito próximo do casal, e que faz surgir o dilema deste capítulo dois: caso o marido venha a falecer do seu câncer, a protagonista dará continuidade à sua gestação; todavia, se ele conseguir se recuperar ela provocará um aborto. O médico, testemunha do genocídio da Segunda Guerra e, ainda mais, tendo perdido seus dois filhos e esposa nesse conflito, vê-se em um abissal questionamento pela busca de uma resposta à mulher que nutre uma criança. Se revelar a verdade – que o marido obteve uma pequena melhora de saúde –, poderá consumir a morte de uma vida que se inicia, entretantes, se *mentir* e depor contra a recuperação do marido, talvez consiga salvar duas vidas.

Enriquecendo a complexidade de escolhas expostas pela narrativa, a protagonista nos relata o seu desejo de sempre ter buscado um filho, somente entrevisto nessa gravidez, agora, em uma idade limite para ser mãe, condição que a impele a um desespero maior por respostas.

Neste *Decálogo 2* a trama dispõe quatro Mandamentos: “*Não tomar seu santo nome em vão*” (2º); “*Não matar*” (5º); “*Não levantar falso testemunho*” (8º) e “*Não desejar a mulher do próximo*” (9º). Dos quatro Mandamentos dispostos, três são colocados em uma situação de confronto e ambiguidade.

Caso o médico diga a verdade, irá preservar dois Mandamentos, “*Não levantar falso testemunho*” (8º) e “*Não tomar seu santo nome em vão*” (2º), visto que a musi-



cista exige seu juramento sob a palavra de Deus; entretanto, obedecendo a essas duas primeiras Leis, ele incorrerá na desobediência do 5º Mandamento “*Não matar*”. O médico, preso neste “*fio emaranhado de uma armadilha trançada pelo destino [...], terá de fazer uma escolha que ultrapassará a banalidade da sua existência anônima*”. (CAMPAN, 1993:31, 32)



*Decálogo 2*: A musicista e protagonista busca uma resposta do médico que trata seu marido.



*Decálogo 2*: Mesmo sob a palavra de Deus, o médico decide que a vida pressupõe as Leis.

O *contraponto antagônico* disposto na história do médico é retomado na arguição de alunos de Filosofia em uma aula universitária narrada no *Decálogo 8*. Zofia é uma conceituada professora de Filosofia que durante uma de suas aulas, ouve de uma aluna exatamente a história deste médico e sua dificuldade de escolher entre o certo e o errado. Aqui reside um dos elementos de união entre os episódios do *Decálogo*, quando uma "história" sobrepõe-se a outra trançando ligações nas diversas personagens de composição do mosaico de problemas cotidianos, que afligem qualquer indivíduo. Reforçando a trama de ligações entre seres diegéticos e suas histórias, durante a explanação da aluna, uma professora americana chamada Elzbieta (Elizabeth em inglês), está de visita à universidade e acompanha a história do médico. A aluna, então, levanta as razões conflitantes na escolha do médico, e Zofia, a professora que

conduz a aula, finaliza a dúvida levantada pela aluna dizendo: "*Conheço o final desta história [pois Zofia mora no mesmo condomínio do médico]. Varsóvia é uma cidade pequena. Para complicar devo acrescentar: a criança está viva. 'O que talvez seja o elemento mais importante da história' "*"<sup>67</sup>

A aula prossegue com Zofia pedindo aos alunos que estudem para a próxima aula as motivações e escolhas dessas pessoas. Logo que Elzbieta, a professora visitante e uma das protagonistas deste *Decálogo*, escuta Zofia dizer que "[...] a criança está viva. 'O que talvez seja o elemento mais importante da história' ", decide ela mesma a participar da aula e passa a narrar uma outra história que nos traz um *contraponto antagônico* das Leis cristãs.

Elzbieta conta de uma noite de inverno polonês ocorrida em fevereiro de 1943, quando o nazismo fazia suas vítimas por toda a Europa. Uma criança judia estava escondida sozinha, sem os pais, no porão da casa de poloneses amigos da sua família. Passado um período escondida junto a essa família, que sabia previamente da dificuldade de protegê-la por causa das intensas investigações nazistas, a criança é levada por um membro da família a uma casa de um jovem casal de poloneses católicos que aceita adotá-la; todavia, no momento em que ela chega na casa, o casal demonstra arrependimento usando como justificativa o fato de serem católicos e não poderem mentir. Não poderiam ir contra o *8º Mandamento* "não levantar falso testemunho", caso acontecesse das pessoas perguntarem a respeito da origem da criança. O embate dessa escolha, pautada por princípios cristãos, choca-se contra o quinto e mais importante mandamento: "não matar".

Como o casal poderia deixar a criança partir se haviam se comprometido com a segurança dela? Ao romperem o acordo, o casal também sabia da dificuldade do se-

---

<sup>67</sup> Diálogo extraído das legendas do DVD *Decálogo*, Versátil Home Video, 2009, grifo nosso.

nhor que havia trazido a criança em salvaguardar a vida dela, pois era noite e aproximava-se a hora do toque de recolher em uma Varsóvia plenamente dominada pelo nazismo. Findada a aula de Filosofia, mais tarde Elzbieta confirma um palpite de Zofia: Elzbieta era a criança abandonada por Zofia, e que depois daquela noite conseguiria, por intermédio dos seus guardiões, um refúgio na cidade de Praga. Zofia, apesar de não esperar o perdão de Elzbieta, explica-lhe que na época seu marido, integrante da resistência polonesa, havia recebido informações de que o senhor que traria a criança era na verdade um agente da Gestapo disfarçado. No desenvolvimento do filme narra-se a reaproximação e a redenção das duas mulheres com o passado comum.



*Decálogo 8*: A chance de apaziguar memórias esquecidas.



*Decálogo 8*: A "mãe" reencontra a "filha" perdida.

Ainda, durante a aula em que Elzbieta narra sua experiência de guerra, Kieslowski apresenta em um *travelling* a presença daquele que se estipulou chamar de *a figura do Anjo*, uma personagem cuja funcionalidade corrobora com o entrelaçamento dos capítulos da trama do *Decálogo*. Nesse *Decálogo 8* ele é um dos alunos que acompanha a aula de Zofia com as indagações de Elzbieta. Excetuando-se os episódios 7 e 10, os quais está ausente, em todos os demais capítulos do *Decálogo* ele surge como um elemento metafísico. A narrativa em momento algum explica ou justifica

sua presença: o Anjo apenas acompanha cada uma das personagens ora parado a observá-las, ora cruzando por seus caminhos ou mesmo sozinho, cabisbaixo, como no *Decálogo 1*, surgindo em um dia gelado, sentado desacompanhado, semelhante a um moribundo, próximo de uma fogueira acesa à beira de um lago congelado. Em um primeiro plano, ele lança o olhar para a câmera como se inquirisse a nós espectadores por respostas, as quais nós mesmos tentamos encontrar dentro da ficção do *Decálogo*.<sup>68</sup>



*Decálogo 1*: O Anjo observa-nos com piedade ou incompreensão?



*Decálogo 2*: O Anjo será um personagem secundário presente em quase todos os *Decálogos*. Ele fará a ligação das narrativas por meio da compaixão entre as personagens solitárias. Neste episódio dois, ele assume o papel de um enfermeiro, e acompanha a análise dos exames do paciente terminal, marido da protagonista.

---

<sup>68</sup> O Anjo remete também à (má) consciência, à necessidade de julgamento por parte de cada espectador que, sentado solitariamente, observa o desenrolar da diegese (perto do fogo que "acende e aquece" sua memória "congelada").



*Decálogo 8*: A personagem mística assume o papel de um aluno que acompanha a aula de Filosofia de Zofia.



*Não matarás e Decálogo 5*: Em um cruzamento de uma rua, enquanto o Taxista aguarda a liberação da via, o Anjo balança a cabeça de forma negativa, como que avisando o assassino Jacek do seu destino trágico, que até esse momento da narrativa, ainda pode ser evitado.

Destacamos que desse movimento no uso dos Mandamentos (contrapontísticos/antagônicos “que faz brotar *deslocamentos* e *espelhamentos*” ou somatórios/condensados “tal como *verso/reverso* ao mesmo tempo”), o diretor consegue estabelecer uma forte e coerente interdependência ético estética para cada episódio, e mesmo entre os episódios. Essas conexões diegéticas são originadas primeiramente na fase do roteiro, ao se definir a fábula e dispor a trama; contudo, amadurecem no exercício de *realização*, *corte* e *colagem* que correspondem à construção narrativa feita pela filmagem e montagem.<sup>69</sup> Dessa união de cenas e sequências permeiam-se subtectos de imponderabilidade, ínsitos das imagens poéticas mais ricas por conseguinte encontradas no interior da estrutura do *Decálogo*.

No *Decálogo 5* por exemplo, primeiro de dois capítulos da minissérie, que foram estendidos em longa-metragem, conta a história de um Estado laico que julga, condena e descarta um assassino, optando pela resolução publicamente mais satisfató-

<sup>69</sup> Para Kieslowski essa relação envolvendo *filmagem* e *montagem* é mais intensa, pois ele tem como método de trabalho *montar o filme durante o andamento das filmagens* chegando a alterar cenas que no roteiro funcionavam, mas que na montagem apresentam-se inconsistentes. (Ver depoimento Kieslowski a respeito do longa-metragem *Sorte Cega*, 1981, p. 125 - 126)

ria em termos de "apresentar resultados" à comunidade. Entretanto, como veremos mais adiante (e com muito cuidado, pois de antemão sabemos da complexidade de conclusão de uma questão tão controversa) afirmaremos que a pena de morte trata-se de uma escolha ambígua à luz de um escrutínio mais profundo e sério, o que de forma alguma representa uma complacência maior com um assassino. *Matar*, para nossa leitura, relaciona-se muito mais com uma escolha de exclusão do que soluções, sabido que há uma diferença tão sutil quanto gritante entre o assassinato cometido por crimes com motivações diversas e o Estado tomar para si a execução como resposta a esses mesmos atos ultraviolentos. A fronteira é riscada por um enfoque político-social de quem executa o ato, o assassino mata individualmente (segundo uma ética perversa); o Estado mata coletivamente (segundo uma moral perversa), e as reverberações dessas escolhas são proporcionalmente nocivas segundo o número de pessoas afetadas.

Portanto, foi em um dos capítulos da minissérie que Kieslowski lutava para produzir, o de número cinco, que ele encontra uma brecha para criticar a falência do Estado comunista, metaforizando a derrocada de um jovem tipicamente polonês pertencente a um vilarejo no interior da Polônia. No universo tétrico criado por Kieslowski a narração do jovem assassino Jacek simboliza uma geração sem perspectiva, sem um futuro a construir, porque nada mais resta a um sistema descaracterizado da ideologia inicial de socialização munida de direitos individuais que, por sua vez, adviriam da distribuição justa, não somente dos bens materiais, mas também da participação do cidadão como autor na formação da sua cultura.

### 1.3. Acerca dos mecanismos de linguagem: *mise-en-scène*

É importante destacarmos um elemento do cenário do *Decálogo* que adquire significações para além do seu significado cênico: o *conjunto habitacional de prédios* formados por torres paralelas e separadas por um extenso gramado, foi intencionalmente escolhido por um diretor que educou o olhar no gênero documental, permitindo-lhe imbuir à locação uma significância imagética que vai além do pretexto de unir, em um mesmo local, as personagens dos dez capítulos da minissérie.

O conjunto de prédios um tanto precário em sua arquitetura, com falta de água quente mesmo para os dias de inverno polonês, vem a representar o caos social do período filmado. "*O Estado (talvez metaforicamente representado pelas duas torres de prédios das séries do complexo de moradias), posteriormente transforma-se no espírito do Pai,*<sup>70</sup> *com sua vaga autoridade, uma presença sombria delineada pela contínua ausência*".<sup>71</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:94)

Este conjunto habitacional molda-se como um elemento de *mise-en-scène* tão forte que se faz presente em todos os episódios, desde o *Decálogo 1* até o *Decálogo 10*. Ao contrário, por exemplo, de outro personagem metafórico, e de mesma importância para a série: o personagem do Anjo, que apesar da sua relevância poética e importância na coesão dos capítulos, ausenta-se em dois deles (*Decálogo 7* e *Decálogo 10*). Portanto, no seu microcosmo, o conjunto habitacional adquire uma simbolização da urbe, ecoando interpretações semelhantes sobre as aflições dos habitantes das

---

<sup>70</sup> O autor faz referência ao pai do protagonista de *Sorte Cega*, 1981, que sazonalmente liga para o protagonista, mas fica mudo ao telefone, e depois desliga. Esse pai, que pode ser um fantasma em *Sorte Cega*, ou um Estado corporificado pelas grandes torres no *Decálogo*, pode ainda, simbolizar o Deus bíblico que inspira a minissérie.

<sup>71</sup> Trecho original: *The state (metaphorically represented perhaps by the tower blocks of the series' housing complex) then becomes the father's ghost, its authority a vague, looming presence limned with continual absence.*



grandes metrópoles: comunistas e capitalistas, são referenciados na relação dos moradores desses pequenos apartamentos, com suas lutas cotidianas e universais.



*Decálogo 2*: abertura, reforça em um Grande Plano Geral, o simbolismo do Conjunto Habitacional sobre a vida de seus moradores.



*Não matarás e Decálogo 5*: Plano inicial do Taxista observando um morador do edifício que acaba de jogar um pano sujo pela janela. O pano quase cai sobre a cabeça do Taxista.

Uma outra particularidade na produção do *Decálogo* foi a de Kieslowski ter escolhido e arriscado trabalhar com diferentes diretores de fotografia, praticamente um diverso para cada capítulo. *"Foi fantástico. Eu deixei mais à vontade os diretores de fotografia com quem já havia trabalhado antes, mas para aqueles com os quais estava trabalhando pela primeira vez, propus ideias, ou filmes, os quais acreditava que iriam, de alguma forma, servi-los e interessá-los, permitindo que eles fizessem o melhor uso do que possuíam: suas habilidades, inventividade, inteligência, e assim por diante"*.<sup>72</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.) 1995:156, tradução nossa).

Kieslowski filmou o *Decálogo* com nove diretores de fotografia diferentes, repetindo somente no *Decálogo 3* e no *Decálogo 9* Piotr Sobociński. Curiosamente se-

<sup>72</sup> Trecho original: *It was fantastic. I gave a choice to the cameramen I'd worked with before, but for those whom I was working with for the first time, I sought out ideas, or films, which I believed would, in some way, suit and interest them and allow them to make best use of what they had: their skills, inventiveness, intelligence, and so on.*



ria ele o fotógrafo do último filme de Kieslowski, *A Fraternidade é Vermelha*, 1994, película pela qual, nas suas entrevistas, Kieslowski demonstrou possuir o maior apreço em meio à sua extensa filmografia.

Ainda assim esses filmes são, em sua maioria, extremamente similares visualmente, mesmo sendo tão diferentes. Em um deles é câmera na mão, em outro o tripé é usado. Um deles realiza um movimento de câmera, enquanto outro opta pela câmera fixa. Um deles usa um tipo de luz, outro opta por algo diferente. A despeito de tudo, os filmes são similares. Parece-me que isso é uma prova, ou uma indicação, para o fato de que existe algo como *o espírito do roteiro* e, seja qual for o recurso utilizado pelo diretor de fotografia, se ele for inteligente e talentoso, ele vai entender isso, e esse espírito irá de alguma forma ser incorporado pelo filme – por mais diferentes que sejam os movimentos de câmera e a iluminação –, determinando a essência do filme.<sup>73</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:156, tradução e grifo nosso)

Para nossa pesquisa, a confirmação de Kieslowski sobre a existência de um "espírito" ou uma estrutura fabular capaz de perpassar todo o processo turbulento da produção de um filme, afirma-nos a existência e consolidação do que intitulamos de *estilo kieselowskiano*, porque a coerência existente na paleta fotográfica dos nove fotógrafos, de formações e gerações diferentes, só foi possível graças a uma regência específica no *set* de filmagem, cuja incumbência, como já sabemos, é a do diretor.

Por esse modo, e por meio de outros recursos filmicos, Kieslowski, ciente da cumplicidade promovida pelo cinema, dispõe seus dez filmes de forma que seus espectadores *vivenciem* a busca por uma resolução dos problemas os quais, em seu foro íntimo, as personagens são lançadas. Sendo assim, a narrativa pode ser entendida co-

---

<sup>73</sup> Trecho original: *Yet these films are, all in all, extremely similar visually, even though they are so different. In one the camera is hand-held, in another a tripod is used. One uses a moving camera while another uses a stationary one. One uses one kind of light, another uses something different. Yet despite everything, the films are similar. It seems to me that this is proof, or an indication, of the fact that there exists something like the spirit of a screenplay, and whatever resources a cameraman uses, if he's intelligent and talented, he will understand it, and this spirit will somehow get through to the film – however different the camerawork and lighting – and determine the essence of the film.*

mo um instrumento capaz de jogar o espectador dentro de uma leitura das Leis Bíblicas e das Leis de um Estado laico – muito disseminadas no mundo ocidental –, que não seria possível a não ser pelo domínio, por parte do diretor, de seu projeto poético e dos mecanismos de resgate do espectador (simultaneamente, ser humano único e social) para dentro de sua obra.

*Decálogo* é uma tentativa de narrar dez histórias sobre dez ou vinte indivíduos, [que] de repente compreendem que estão andando em círculos, que não estão conseguindo alcançar seus desejos. [...] Nós não temos mais tempo para sentimentos e eu acredito que é neste ponto que os problemas realmente se encontram.<sup>74</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:145-146, tradução nossa)

(...)

Basicamente, meus personagens comportam-se da mesma forma que nos outros filmes, exceto que no *Decálogo* provavelmente concentrei-me mais no que está acontecendo dentro deles do que nos acontecimentos externos. [...] Agora, no meu trabalho, eu deixei de lado este mundo exterior e, cada vez mais, lido com pessoas que chegam em casa, fecham a porta por dentro e permanecem sozinhas com elas mesmas.<sup>75</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.) 1995:146, tradução nossa)

Em *Dix breves histoires d'image*, Véronique Campan explica-nos da capacidade do *Decálogo* de Kieslowski em nos apresentar as Leis de Deus como algo inalcançável à humanidade, na medida em que a diegese nos demonstra que os erros que estamos aptos a cometer, e por vezes cometemos, nada mais são do que “faltas”, necessidades inerentes à sobrevivência em um mundo onde a presença de Deus se dá por meio de Leis distantes da vida mundana a qual estamos sujeitos. Por esse motivo,

---

<sup>74</sup> Trecho original: “Decalogue” is an attempt to narrate ten stories about ten or twenty individuals, who [...] suddenly realize that they’re going round and round in circles, that they’re not achieving what they want. [...] We haven’t got any time left for feelings, and I think that’s where the real problem lies.

<sup>75</sup> Trecho original: Basically, my characters behave much as in other films, except that in *Decalogue* I probably concentrated more on what’s going on inside them rather than what’s happening on the outside. [...] Now, in my work, I’ve thrown aside this external world and, more and more frequently, deal with people who come home, lock the door on the inside and remain alone with themselves.

segundo Campan, (1993:35) o diretor prefere “*a arte do narrador ao invés da autoridade do ditador, e a multiplicidade estética ao dilema ético*”, ou seja, ele prefere apontar os múltiplos caminhos e pontos de vista a fornecer uma solução.

Em um contraponto à ideia das Leis, cuja essência possa ser meramente ditatorial, Paul Coates, (1999:104) resgatando as meditações de Kenneth Burke a respeito dos Mandamentos Bíblicos, reflete como as histórias do *Decálogo* de Kieslowski conseguem transformar as Leis e suas imposições em – ensinamentos –, remanejando-as no mesmo cotidiano mundano e atual citado por Campan. Desta forma, para o realizador, é como se a narrativa ficcional não almejasse a infidelidade para com as Leis; ele tenta apenas aproximá-las do subtexto de interesses que escondem as relações sociais e, sem corromper a essência das Leis, demonstra como muitas vezes elas se tornam injustas devido à própria complexidade das ações humanas e a chance de serem deturpadas pelas inerentes parcialidades e as incapacidades de quem pretende segui-las.

Por via da versão filmica do *Decálogo*, Kieslowski transporta-nos para dentro de um amplo leque interpretativo das Leis – apontando seus vários vieses – sem nunca tomar partido, sejam pelas razões que levam suas personagens a transgredirem princípios éticos (cristãos ou laicos). Resta-nos o aprendizado de que sobre nossos atos – independentemente das motivações – pairam consequências similares aos atos em si mesmos.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Numa referência explícita ao pensamento do filósofo J.P. Sartre em **O ser e o nada**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

## Capítulo 2 – Justaposição de propostas

### 2.1. Acerca dos mecanismos de linguagem: a montagem geradora das opacidades kieszlowskianas

Nos capítulos anteriores pontuamos modos estéticos praticados por Kieslowski que nos auxiliaram a uma aproximação do estilo do seu cinema, permitindo, assim, resumir três importantes vertentes constituintes da sua linguagem: a "serialidade" (por trabalhar com filmes que compõem capítulos de uma série, como *Decálogo* ou a *Trilogia das Cores: azul, branco e vermelho*, ou mesmo os dois filmes objetos desta pesquisa, na medida em que *Não matarás* é uma extensão serial do *Decálogo 5*).<sup>77</sup> O segundo balizador, e que também está ligado esteticamente às séries, diz respeito ao mecanismo "reflexivo ou especular". Objetos que refletem as personagens, como também a própria trama que reflete – sob as escolhas da montagem do filme –, as ações das personagens, entrecruzando e/ou multiplicando seus atos em mais de um destino narrativo possível. No longa-metragem *Sorte Cega (Blind Chance / Przypadek)*, 1981, a história é centrada em um instante de escolha da personagem entre pegar ou não um trem que parte da estação. Desse ato aparentemente corriqueiro a diegese se desdobrará sobre três diferentes consequências ao personagem.

Dentro da minissérie *Decálogo*, como dissemos, as personagens ligam-se por meio das mais diversas formas tecendo uma trama reflexiva com pontos interseccionais, ricos de significações e metáforas.

---

<sup>77</sup> Apesar de Kieslowski considerar o *Decálogo* como um sistema narrativo *cíclico* e não serial, para nossa pesquisa consideramos o conceito *cíclico*, – cujos elementos narrativos-poéticos ligam-se uns aos outros, complementando-os e enriquecendo-os – como um conceito integrante ao termo da *serialidade* aplicada em nossa pesquisa. A SHORT FILM About Dekalog: An Interview With Krzysztof Kieszlowski, 1995.

As diversas fontes reflexivas maquinadas por Kieslowski, propiciam o surgimento da terceira vertente caracterizadora do seu estilo: os "duplos". Na utilização das séries que se somam aos seus filmes, enriquecidas pela inserção dos diversos mecanismos especulares, brota o conceito de *dúplice* que fomenta, por exemplo, a discussão sobre o *destino*, questão primordial para a vida interior das personagens que Kieslowski buscava retratar. O curta-metragem *Sete Mulheres de Idades Diferentes*, 1978, é um exemplo já citado no *Capítulo 1 – Kieslowski e o Cinema*, no qual o diretor polonês filma sete diferentes mulheres e, por meio do artifício da montagem, "representa/duplica" uma mesma persona.

Outros exemplos da parceria de *reflexão e duplo* multiplicam-se de diversas maneiras permeando toda a filmografia de Kieslowski, pois desde o começo da desenvoltura do seu estilo, ele moldou cada vez mais os conceitos de reflexividade e duplicidade que propiciaram, via discurso indireto, uma imagética incitadora dos temas filosóficos e sociais presentes em seus filmes. Logo no seu primeiro curta-metragem, a ficção *The Tram*, 1966, citada no *Capítulo 1*, o jovem tímido que se encanta por uma moça sozinha durante um trajeto noturno de bonde, fará referência a futuros trabalhos do diretor. "*Na sua frustração, o jovem rapaz [protagonista de 'The Tram'] pode ser visto como uma versão embrionária do desajeitado voyeur Tomek [do 'Decálogo 6' e sua versão em longa-metragem] 'Não amarás' "* (INSDORF 1999:11).<sup>78</sup>

Uma outra forma mais simples de duplicidade pode ser encontrada nos nomes usados pelas personagens de diferentes filmes, um exemplo bastante conhecido entre os apreciadores de Kieslowski é o filme seguinte ao *Decálogo*, *A Dupla Vida de Veronique* ( *The Double Life of Veronique / La Double Vie de Veronique*), 1991, e que marca o começo das suas produções francesas. Nele é narrada a história de duas per-

---

<sup>78</sup> Trecho original: *In his frustration, the young man can be seen as an embryonic version of the awkward "voyeur" Tomek in "A Short Film About Love"*.

sonagens femininas com nomes iguais (Véronique, francesa e Weronika, polonesa), aparentemente idênticas nos seus *physiques du rôles*, além de terem um talento incomum para o canto lírico e que, no transcorrer da história, "fundem-se" em uma única personagem, jogando o espectador a refletir sobre diferentes escolhas que cada uma toma. À nossa abordagem dos duplos, apesar da diegese insinuar ser uma mesma personagem narrada, consideramos que é exatamente na diferenciação das suas escolhas (Véronique desiste da carreira de cantora lírica, enquanto Weronika decide prosseguir) que é definida a existência de um *ser* contrário a *outro*; para nosso ponto de vista, uma mesma personagem kieszlowskiana torna-se outra a partir do instante que *escolhe* um caminho, abrindo mão de outros.

A combinação de duplos na nomeação de personagens acontece em demais trabalhos como no filho da protagonista de *Sem Fim*, 1984, chamado *Jacek*, o mesmo nome de batismo do protagonista de *Não matarás*, 1988, mas que ao contrário de *Jacek* do *Decálogo*, seu duplo em *Sem Fim* é filmado na pré-adolescência, demonstrando ser um garoto muito sensível, respeitoso aos costumes poloneses e compreensivo diante da situação de fragilidade pela qual está passando sua mãe.

Em *Sem Fim*, a protagonista, mãe do pré-adolescente *Jacek*, tenta adaptar-se à recente perda do marido; curiosamente, ele falece da mesma forma que outros dois personagens de Kieslowski: Weronika, em *A Dupla Vida de Véronique*, morre de um ataque cardíaco; um personagem citado em um diálogo de *A Cicatriz*, 1976, falece por problemas cardíacos, sendo ainda, após uma cirurgia em Varsóvia, o mesmo motivo da causa da morte de Kieslowski em 13 de março de 1996, aos seus 54 anos de vida.

Percebemos que a evolução da aprendizagem de Kieslowski foi gradativa e experimental inserida em uma jornada individual de amadurecimento do "olhar neutro" do jovem estudante de cinema até a sua tradução em um estilo. "*Os trabalhos ini-*

*ciais de Kieslowski, embora simpáticos, dificilmente sugeririam o brilhantismo que ele iria desenvolver mais tarde em sua carreira. Gradualmente ele floresceu como artista aprimorando seu ofício, observando o mundo intimamente, e depois desenvolvendo uma visão pessoal".*<sup>79</sup> (INSDORF,1999:11, tradução nossa)

Por meio da constatação do uso das serialidades, reflexos e duplicidades que fundamentam três diretrizes relevantes e complementares – cíclicas – do estilo de Kieslowski, passaremos agora a caminhar para uma abordagem mais precisa dos filmes escolhidos desta pesquisa, esmiuçando o *estilo* e as *discussões filosófico-existenciais* projetadas nas suas películas.

A análise inicial do subcapítulo 2.3. *Decálogo 5 e Não matarás*, concentrar-se-á na serialidade entre *Decálogo 5* e *Não matarás*. Por meio de leitura comparativa entre os dois filmes em relação às suas tramas e das diferenças temporais, estudaremos as consequências na percepção da fábula e da narrativa diante de um filme mais curto e outro mais extenso. O estudo comparativo dos dois filmes promoverá, naturalmente, a expansão dos seus duplos, convidando-nos a observar e pensar sobre tais fenômenos.

Em ambos os filmes utilizaremos decupagens de algumas sequências as quais julgamos mais relevantes para nossa pesquisa, sendo essa abordagem semeadora de referências para dar continuidade à leitura filmica no subcapítulo seguinte: 2.4. *A montagem da mise-en-scène e da planificação para refletir as personagens fictícias em duplos kieselowskianos*. Nesse subcapítulo aprofundaremos o estudo estilístico-filosófico das *mise-en-scènes* e das *mise-en-shots* (a fotografia), utilizadas nos filmes de Kieslowski, em especial nos últimos filmes da sua fase ficcional.

---

<sup>79</sup> Trecho original: *Kieslowski's early work, while engaging, hardly suggests the brilliance that would develop later in his career. He gradually grew into an artist by learning his craft, observing the world closely, and later developing a personal vision.*

## 2.2. A educação para matar

Devido à grande polêmica e complexidade quanto ao emprego da pena de morte, torna-se muito difícil fundamentar o assunto (ainda mais por ele não ser nosso objeto de pesquisa), sem incorrer em uma abordagem precipitada e superficial. O uso de deduções pautadas pelo desespero de uma sociedade que não acredita mais na funcionalidade do Estado, como era a Polônia do pós-guerra, impõe-nos a difícil explanação acerca da ideia de *justiça* atrelada à pena capital.

O próprio tema "matar" vai além, como já dissemos, de questões meramente jurídicas, alçando a esfera político-social e, acreditamos, deformando até mesmo as relações sociais de uma cultura que escolhe o assassinato como mediador da insegurança pessoal e grupal.

Ainda assim, mesmo cientes da imensa dificuldade do tema, faz-se necessário pontuá-lo, a fim de melhor concluirmos a análise dos filmes pesquisados, cuja essência fabular é formada pela discussão em torno da utilização da pena capital pelo Estado.

Esse conceito, para inibir a violência, é equivocado já em sua formulação porque tenta solucionar um mal usufruindo da mesma maldade, terminando por alimentá-la. Aqui fique claro que ser contra a pena de morte não significa, de forma alguma, defender um assassino ou mesmo alguém que tenha por hábito o uso da violência para reger seus relacionamentos, e vale lembrar que existem diversos níveis de violência. A ignorância do Outro, dentro do ideário consumista e individualista, aliada à indiferença e aos preconceitos no convívio social contemporâneo são práticas explícitas da violência.



A aproximação para uma cura do assassino inicia ao discernirmos a sutil, mas crucial diferença entre o indivíduo que escolhe – seja qual for o motivo – matar e, um Estado que realiza o mesmo ato, porém, na sua vez, assegurado por uma legislação.

Abdicar da pena capital não impede a autodefesa, único argumento jurídico capaz de impugnar até mesmo um quinto mandamento bíblico, mas certamente, a não aplicação da execução penal de um preso, seria a escolha mais "justa" diante de um mecanismo jurídico que não obtém resultado a médio e longo prazo, como indicam diversas pesquisas em diversos países, e tendo o agravante de mais tarde conviver com os mesmos índices de violência registrados antes da sua outorga.

O que devemos discutir sobre o assassino não se encontra na abordagem da sua prevenção ou punição, e nem mesmo no questionamento se devemos ou não matar, por certo a nascente da hediondez esconde-se nela mesma, na pergunta: por que matamos?

Jamais haverá, em nenhum tempo, uma sociedade totalmente harmoniosa e justa; pela própria condição da ordem que se acomoda as relações sociais, asseguramos que a lei aprimorar-se-á à perfeição, mas nunca extirpará a relatividade na sua aplicação, tornando-a muitas vezes injusta. O que nos resta dessas imperfeições é compreendermos que por mais que lutemos para a justiça prevalecer, e devemos sempre almejar sua prevalência, será na formação do ideário econômico cultural que o desvio das leis poderão encontrar um equilíbrio.

Infelizmente a arte não mudará quase nada do decurso da história, ainda mais em um mundo em que o hedonismo individualista suplanta *o que deveríamos nos perguntar a fazer*, mas mesmo incorrendo na imagem do tolo, é possível escolhermos individualmente por uma existência em que a memória e os afetos se sobreponham à violência residente em cada um, até mesmo nas crianças. Estar vivo impõem-nos o

cultivo da existência ou sua aniquilação; então, por que não incentivarmos uma noção de vida enquanto um intervalo de tempo de busca pela Beleza, a Felicidade e o Bem.

Uma das maneiras possíveis para se vivenciar essa busca pode ser intermediada na prática da realização e apreciação dos diversos ramos artísticos. De tal forma que a arguição a respeito do dilema da pena de morte está sendo feita do modo mais prático e benéfico, para nosso modelo de abordagem dissertativa: realizamos uma abordagem indireta do tema – por meio da análise da estilística de Kieslowski empregada nos dois filmes que estudamos – e assim tentaremos, colaborar para o entendimento da lei empregada.

### **2.3. *Decálogo 5 e Não matarás***

O Quinto Mandamento bíblico (“não matar”) é o tema filosófico discutido no quinto episódio televisivo, "*Decálogo 5*", bem como no longa-metragem, "*Não matarás*". Os dois filmes narram dois dias da vida de Jacek, um jovem polonês de vinte anos, deslocado socialmente e sem rumo definido na vida, que vaga pela capital polonesa, Varsóvia. O primeiro dia desenrola-se em março de 1986 quando acompanhamos o jovem matando um Taxista para a obtenção de um automóvel e, posteriormente (através de uma elipse temporal), um segundo dia, de abril de 1987, no qual é consumada a sentença de Jacek, sendo ele no mesmo dia enforcado. Junto com Jacek, um Taxista de meia-idade, de vida medíocre, e um jovem advogado idealista compõem a tríade de personagens que atuam no debate sobre a tortura, o assassinato e a pena de morte.

No aspecto comparativo entre a versão televisiva e o longa-metragem, pode-se afirmar, há poucas alterações na fábula. Entretanto, no longa-metragem foram acres-

cidas cenas interessantes, circunstâncias que ampliam as questões filosóficas alçadas na versão reduzida. Comparando-se a extensão da duração do tempo entre as versões média (55 minutos) e longa (85 minutos), o que naturalmente se percebe é que essa última promove um maior envolvimento com o espectador, levando-o a mergulhar mais profundamente no universo tétrico e infeliz de Jacek.

Em relação às extensões do média-metragem "*Decálogo 5*" para as salas de cinema com "*Não matarás*", e "*Decálogo 6*" com "*Não amarás*", ressaltamos um traço em particular para a composição das duas versões – TV/Cinema.

As diferenças surgidas na comparação dos dois formatos midiáticos decorrem não tanto pela especificidade dos planos filmados de cada versão, mas principalmente – devido ao processo de *montagem* –, uma vez que os roteiros de ambas as versões possuem enredos (*plots*) e fábulas ("não matar", "não pecar contra a castidade") muito similares e, finalizado as filmagens, planos que outrora seriam de uma versão específica passaram para a outra versão devido unicamente às necessidades surgidas durante o processo de colagem dos mesmos. Portanto, mais do que o roteiro bem escrito e uma minuciosa decupagem, é a montagem que rege a ordenação e escolhas dos *takes*, cingindo o aspecto final que tomará a narrativa. "*Tudo foi embaralhado mais tarde, claro. Cenas da televisão foram parar na versão de cinema, da versão de cinema para a da televisão. Mas isso é um prazeroso jogo dentro da sala de montagem. O momento mais agradável*".<sup>80</sup> (KIESLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.), 1995:153, tradução nossa)

Conforme dissemos anteriormente, *Decálogo 5* e *Não matarás* fomentam um debate sobre a violência, o assassinato e a pena de morte oriundos da história de Jacek,

---

<sup>80</sup> Trecho original: *Everything got mixed up later on, of course. Scenes from television went to the cinema version, from the cinema version to television. But that's a pleasant game in the cutting-room. The nicest moment.*

um jovem desorientado e violento que, de maneira até certo ponto fortuita, encontra-se com um Taxista de meia-idade, assassinando-o.

Na sequência inicial das duas versões audiovisuais, após cursar quatro anos de graduação em Direito e mais quatro anos de estágio jurídico, Piotr aguarda, em uma sala de espera, pela entrevista com uma banca de magistrados que avaliará sua competência para integrar a advocacia do Estado polonês.<sup>81</sup> Na versão televisiva, enquanto Piotr espera ser chamado, ele reflete em *voz off* sobre a efetividade da pena de morte como instrumento coibitivo à criminalidade. Já em *Não matarás*, a apresentação de Piotr é estendida, assim como a dos outros dois personagens, Jacek e o Taxista. A *voz off* de Piotr, empregada na versão média como um mecanismo para compensar o tempo mais escasso, é eliminada e as nuances da personalidade de cada um dos protagonistas, ampliadas.

Piotr representará o advogado de defesa que, independentemente da sua incumbência jurídica, tem o *parti pris* de repudiar a pena de morte, “*matar não é uma resposta à vítima, mas uma vingança da sociedade*” dirá ele no início do *Decálogo 5*, e por isso, segundo ele, não é possível estabelecer a justiça por meio da vingança e da morte. Sua figura humanista estabelece para a narrativa não somente um antagonismo jurídico, mas também ético-estético ao questionar a sentença do Estado no enforcamento de Jacek.

Desde os primeiros planos do *Decálogo 5* e *Não matarás* Kieslowski busca criar um ambiente sufocante e desesperador para melhor representar o ódio latente de

---

<sup>81</sup> Piotr será o advogado de defesa nomeado pelo Estado, uma espécie de *Defensor Público*, apesar de não existir esse cargo no sistema jurídico polonês e europeu, pois lá são utilizados outros mecanismos para a defesa de um réu que não tenha condições de pagar um advogado, como é o caso de Jacek. De qualquer maneira, é importante compreendermos que, por meio desse exame, Piotr passa a exercer um cargo jurídico de significância junto ao Estado polonês (ainda mais naquele período, da década de 80, em que o Estado concentrava mais poder). A dificuldade para obter esse título é confirmada na submissão dele a oito anos de estudos, mais uma banca de juriconsultos membros da magistratura polonesa, o que demonstra ser ele uma pessoa extremamente habilitada no uso das leis e de grande conhecimento intelectual.

um jovem delinquente, cuja saída à sua existência é correspondida por ações que aniquilem uma sociedade tão apática aos problemas que a circunda, quanto a relação dele com a mesma. Recordemos que nesta época da minissérie *Decálogo*, Kieslowski tinha conseguido formar seu trio colaborativo (ele, em parceria com o advogado e intelectual Piesiewicz escreviam o roteiro, e Zbigniew Preisner compunha as músicas, ambos reunidos desde o filme anterior, *Sem Fim*, 1984, sendo essa comunhão estendida para todos os últimos projetos de Kieslowski),<sup>82</sup> o que reforça uma tradição do diretor em buscar constantes *parcerias colaborativas* no seu processo criativo. Como dissemos, no *Decálogo* Kieslowski reuniu nove diferentes diretores de fotografia; no caso de *Não matarás* convidou Sławomir Idziak, o mesmo fotógrafo do longa-metragem *A Cicatriz*, 1976, profissional e amigo que participaria dos projetos seguintes de Kieslowski como *A Dupla Vida de Véronique*, 1991, e a *Trilogia das Cores*, com o filme *A Liberdade é Azul (Three Colors: Blue / Bleu)*, 1993.

Idziak inicialmente relutou em aceitar a fotografia de um filme sobre um tema tão fúnebre, porque exigiria dele, durante as muitas semanas de filmagem, reproduzir e vivenciar tal atmosfera. Por fim, ele assumiu o projeto e, confirmando a parceria colaborativa de outros membros da equipe de Kieslowski, desenvolveu elementos narrativos que enriqueceram as filmagens. Segundo Kieslowski (STOK, 1995:161) Idziak criou, para *Não matarás*, "seiscentos filtros verdes" que se adaptavam às lentes da câmera, a fim de que auxiliassem na montagem de uma atmosfera suja, escura e esverdeada na qual Jacek está mergulhado. Um dos motivos do protagonista matar é por não suportar mais o ambiente em que vive, e para isso os filtros verdes foram fundamentais.

---

<sup>82</sup> Essa parceria com Piesiewicz e Preisner só não existiu em um documentário de média-metragem *Seven Days a Week (Siedem dni w tygodniu)*, 1988, produzido após o longa-metragem *Sem Fim*, 1984, e que antecedeu *Não matarás*, 1988. Foi um trabalho de encomenda para uma produtora alemã *City Life, Rotterdam*.

A aplicação dos filtros verdes sobre as imagens são componentes estritamente técnicos mas de imenso significado para a visualização e leitura dos filmes, o que nos obriga a uma ressalva sobre o processo de cópias dos filmes assistidos. Para esta pesquisa utilizamos como fonte de objeto de estudo somente a mídia de DVD/NTSC e por meio dela extraímos os *frames* que se encontram nesta Dissertação. O próprio Kieslowski avisa-nos das dificuldades na fidelidade para com os filtros verdes impressos na película, por serem submetidos ao processo da telecinagem. Diz ele:

*Se você danifica o processo de cópia, então o efeito desses filtros repentinamente tomam a aparência de sujeira. Se você assiste à versão para o cinema, "Não matarás", em uma televisão, por exemplo, sua percepção do efeito será a de uma falha técnica. Se você grava o filme e o assiste em vídeo [VHS], você perceberá que os filtros começam a formar círculos. Por quê? Porque o contraste amplia-se na televisão, então o que é claro transforma-se levemente para mais claro e o que é escuro transforma-se levemente para mais escuro. Ao invés de ser gradual, esses filtros acabam por parecer que uma janela recortou-os, o que resulta em um efeito horrível, claro. Apesar que o filme 5 do "Decálogo" ("Não matarás") – a versão televisiva do filme – foi, obviamente, pós-produzida em um internegativo<sup>83</sup> mais suave, o que resultou em uma cópia mais suave [com cores menos intensas]. Consequentemente, "o contraste não ficou tão bom", por isso quando assistido na televisão, com aquele contraste mais saturado [ideia inicial para a fotografia], "parece mais ou menos com a cópia do filme na tela".<sup>84</sup> (KIE-SLOWSKI; STOK (Ed. e Trad.) 1995:162, tradução e grifos nossos)*

<sup>83</sup> Internegativo faz parte da etapa de pós-produção de um filme. No laboratório de revelação da película o filme *interpositivo* (gerado do positivo filmado chamado negativo) recebe os ajustes cromáticos transformando-se em *internegativos* que fornecerão, finalmente, as cópias positivas projetadas nas salas de cinema. A captação de imagens dos filmes atuais quase não utiliza mais a mídia da película e, esse modelo de pós-produção, ainda que presente no circuito exibidor, está cada vez mais em desuso por causa do crescimento da tecnologia digital para as salas de cinema.

<sup>84</sup> Trecho original: *If you spoil the copying process then the effect of these filters suddenly appears like dirt. If you watch the cinema version of "A Short Film about Killing" on television, for example, you'll see that it looks as if there's a technical fault. If you record it and watch it on video, you'll see the filters start to form circles. Why? Because contrast increases on television, so that what is light becomes slightly lighter and what is dark becomes slightly darker. Instead of being graduated these filters look as if a window had been cut out in them, which gives an awful effect, of course. Whereas film 5 of the Decalogue (A Short Film about Killing) – the television version of the film – was, of course, made on a much softer internegative and the copy was much softer. Consequently, **the contrast wasn't so great**, so that when seen on television with increased contrast, **it looked more or less like the film copy on screen.***

Se o fotógrafo Sławomir Idziak, como disse Kieslowski, desenvolveu especificamente para este filme, seiscentos filtros verdes, é evidente que o fez para criar o máximo de tessituras na interferência do verde sobre a paleta de cores do filme. O amplo leque de filtros forneceu a Idziak um maior controle na exposição do verde sobre a impressão da película. "[...] *ele precisava ter um filtro diferente para close-ups, e para filmar Planos Médios, um filtro diferente se havia duas cabeças, um filtro diferente se havia céu e um filtro diferente para tomadas interiores. Geralmente havia três filtros [ao mesmo tempo] na câmera*".<sup>85</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:161, tradução nossa)

Um diretor de fotografia tão experiente e talentoso como Sławomir Idziak, não exporia as imagens sobre um verde exacerbado; do contrário, a técnica não se elevaria a um *estilo* mas sim a um *efeito* excessivo, por conseguinte extravagante, como talvez tenha acontecido em alguns filmes de Kieslowski, posteriores ao *Decálogo*.

Assim sendo percebemos que há uma pequena perda na leitura dos filmes – enquanto experiência fotográfica –, entretanto, explicado as restrições técnicas da mídia assistida e, compreendendo as intenções do fotógrafo e do diretor, é possível aproximarmos-nos da ideia estilística previamente focada às salas de cinema. Afirmamos que mesmo havendo uma pequena perda na composição do verde sobre as imagens, o espectador caseiro (do formato DVD) consegue perceber a variação da gradação da cor verde no decorrer do filme, sendo que às vezes ela é ausente ou sutil pela própria escolha do fotógrafo, pois o contexto dramático em determinados planos a tornaria excessiva.

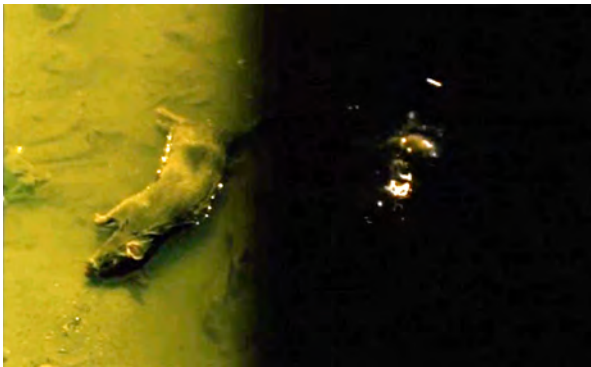
Os planos em que os filtros verdes se sobressaem às outras cores do fotograma conquistam sua função estilística anteriormente planejada pelos diretores,

---

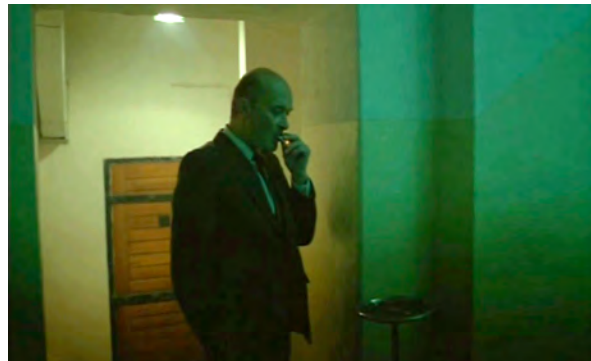
<sup>85</sup> Trecho original: [...] *he had to have a different filter for close-ups, and for medium close shots, a different filter if there are two heads, a different filter if there's sky and a different filter for interiors. Usually there were three filters in the camera.*

Idziak/Kieslowski. O verde nem sempre justifica-se como fonte de luz oriunda de algum objeto cênico, apenas "está lá" dentro do plano, intermediando o olhar do espectador sobre as ações das personagens; todavia, mesmo nesse artificialismo se integra à história ao elevar a fábula para uma estilística do metafísico. O verde não é simplesmente cor, é a materialização filmica do olhar de um jovem assassino.

A tonalidade verde ganha cada vez mais força e presença ao nos aproximarmos da consumação do veredicto de Jacek.



Desde os primeiros planos de abertura, Kieslowski e seu fotógrafo buscam criar um ambiente diegético que expresse a desesperança vivenciada pela sociedade polonesa da década de 80. A abertura com animais mortos (baratas, um rato e um gato assassinado) ocorre somente no longa-metragem *Nô matarás*; ela denota um ambiente inóspito, e pressagia o tema fúnebre que será narrado.



Sequência presente somente em *Nô matarás*.

*Nô matarás* e *Decálogo 5*.

A narrativa avança para seu epílogo e os tons de verde sobre as personagens acentuam-se proporcionalmente, fazendo o tema do assassinato adquirir sua forma filmada "documentando" a morte do personagem. Acima, no primeiro fotograma, Jacek no carro recém roubado, conversa com sua amiga (fora de quadro) que trabalha na pequena quitanda. No fotograma seguinte, um supervisor da execução fuma no corredor da morte, à espera do condenado.



A interferência fotográfica sobre as imagens do *Decálogo 5*, o único capítulo de toda minissérie em que a fotografia é mais estilizada, bem como para *Não matarás*, é empregada de uma maneira tão simbiótica à trama que fortalece a integridade poética do filme, sublinhando seu caráter artístico. Toda a fotografia desses dois filmes corroboram para "seduzir" o espectador a interagir com um tema macabro, mas não o faz de forma impactante (para gerar um efeito lúdico ou de horror) e sim criando um ambiente silencioso no qual não existem saídas ou atos heróicos; apenas a constatação fria e desumana da morte como, talvez, a única solução para o equilíbrio nas relações entre as personagens. Por isso as imagens tendem ao verde e, mesmo durante o período do dia, em que o sol ilumina o ambiente, o que vemos são dias nublados, preenchidos pela escuridão das sombras próximas às casas, aos edifícios e ruas da cidade.

Em todo o filme a exposição da película é trabalhada com pouca luz, às vezes quase nenhuma; mesmo quando Piotr sai da sua entrevista com os magistrados, ciente da sua aprovação, a expressão da sua felicidade é quase sufocada por uma fotografia cuja cor – justamente o colorido que seria seu dia – acaba por diluir-se em um tom sépia sob sombras verdes (no vídeo um pouco escurecidas), como que se elas não lhe autorizassem a plenitude de um momento importante da sua vida, pois o ponto de vista da narrativa é a do condenado e não daquele(s) que encontra(m) espaço e respeito na sociedade.



*Somente em Não matarás*: Piotr dirige sua motoneta exultante por sua aprovação nos exames; todavia, a narrativa (por meio da fotografia) insinua que a história não versa sobre o sucesso e a felicidade.



*Não matarás.*

*Não matarás e Decálogo 5.*

Todas as personagens são intermediadas pelo tom verde. Seja no uso direto dos filtros na câmera que capta seus atores, seja em objetos que carregam a cor verde.



*Não matarás e Decálogo 5.*

*Não matarás.*

Jacek, o protagonista, o ser que não-olha, apenas é acompanhado pela câmera em suas ações grotescas, entretamente é sob seu olhar que a narrativa fará da morte um apelo à paz, à vivência da misericórdia mesmo para um assassino. Jacek observa a possibilidade de vida ao seu redor, mas a ele é destinado o exercício da ultraviolência física e moral.

No aspecto comparativo da fábula, entre a versão televisiva e o longa-metragem, percebemos poucas alterações; todavia, os enredos delineiam-se em entretons que se distinguem. Charles Eidsvik afirma que apesar de haver *takes*, cujas interpretações dos atores são as mesmas ou com pequenas variações entre as versões, as escolhas de *takes* mais longos ou curtos dizem respeito às unidades de coesão próprias para cada um dos formatos de tempo nos dois meios; portanto, *takes* similares adquirem um ritmo mais apropriado à sua respectiva inserção na narrativa.

O que parece ter acontecido é que Kieslowski, algumas vezes, utilizou *tomadas* com diferentes durações. Para a versão fílmica, ele escolheu aquelas que pudessem fornecer maior suspense ou uma melhor *performance*; para a versão televisiva, optou pelas menores. Este tipo de montagem não é inerente a uma questão de escolhas de tomadas mais curtas para a versão televisiva; *as duas versões possuem ritmos diferentes; portanto uma tomada justa para um, poderia parecer muito longa ou muito curta para a outra.*<sup>86</sup> (EIDSVIK; COATES (Org.), 1999:84, tradução e grifos nossos)

Dessas construções imagéticas, guiadas pela necessidade da diferença de extensões temporais e dramáticas, impõe-se uma mudança na percepção do espectador.

Como espectadores, necessitamos de tempo para nos envolvermos com uma história, para nos tornarmos cúmplices das personagens, das formas estéticas e dos predicados morais. Precisamos de tempo para ver, talvez julgar e, então, entendermos as personagens como, talvez, gostaríamos que fôssemos entendidos, mesmo que por desconhecidos. Quanto tempo Kieslowski precisaria a fim de expor sua maestria? *Acredito que os dois longas-metragens [Não matarás e Não amarás] colocam-se no limite entre o necessário e sua escassez.*<sup>87</sup> (EIDSVIK; COATES (Org.), 1999:91, tradução e grifo nosso)

---

<sup>86</sup> Trecho original: *What appears to have happened is that Kieslowski sometimes had takes of different lengths. For the film version, he chose the one that would give more suspense or a better performance; for the television version, he took the shortest one. This kind of cutting is not inherently an issue of choosing a lesser take for the television version; the two versions have different rhythms, so a take suitable for one might have seemed too long or too short for the other.*

<sup>87</sup> Trecho original: *As viewers we need time to commit to a story, to become complicit with its people, aesthetic patterns and moral predicaments. We need time to watch, perhaps to judge, and then to un-*

Tanto o *Decálogo 5* quanto o *Não matarás* estruturam suas narrativas tendo em vista a cumplicidade, a projeção e identificação do espectador junto às personagens. O que naturalmente se percebe é que, também pela extensão na duração do tempo do longa-metragem *Não matarás*, faculta-se um maior envolvimento com a trama, levando o espectador a mergulhar mais profundamente no seu universo dual e trágico. Contudo, o determinante, é que cenas acrescidas no longa-metragem fazem com que as questões filosóficas alçadas no média-metragem sejam ampliadas.

No longa-metragem o entrecruzamento (dentro de um jogo de acasos) dos três personagens são estendidos, proporcionando mais nuances em sua poética. Somente no longa-metragem há uma sequência de Piotr, dirigindo uma pequena motocicleta, e que se depara com o Taxista em um cruzamento de farol; em uma outra sequência, presente nas duas versões filmicas, Piotr e Jacek se encontram dentro de uma mesma cafeteria, porém é no longa-metragem que esta mesma locação alcança maior importância, na medida em que os dois personagens ganham mais tempo para desenvolverem seus respectivos papéis dentro da ciranda de casualidades tecidas por Kieslowski.

À sequência inicial da trama, para cada personagem, a narrativa demarcará três linhas narrativas – *distintas* na versão televisiva, mas que se *cruzam* no longa-metragem.

---

*derstand the characters as we would perhaps ourselves like to be understood, even if only by strangers. How much time did Kieslowski need in order to utilise his talent to its fullest? I think the two 'Short Films' stand at the border between just enough and too little.*



Nas duas versões, logo na sequência inicial dos filmes, Piotr tem seu reflexo reproduzido em um espelho. No *Decálogo 5* (foto em questão) ele pondera sobre a pena de morte através da *voz off*.



*Não matarás*. Seq. Farol: (1) A primeira interseção das três personagens: Piotr, devido à sua alegria na admissão da profissão de advogado, brinca com um desconhecido parado no farol. O ponto de vista deste enquadramento é o do Taxista.



*Não matarás*. Seq. Farol: (2) Após quatro anos de graduação, mais quatro anos de estágio jurídico, finalmente, Piotr é avaliado em uma banca de magistrados e adquire o direito de exercer a advocacia. Ele grita para um desconhecido parado no farol: "Eu passei no meu exame! Eu passei no meu exame!"



*Não matarás*. Seq. Farol: (3) O Taxista também parado no farol, observa de longe Piotr e, condizente com a sua ignorância, julga ser louco o recém-advogado, balançando a cabeça em reprovação da alegria alheia.

No média-metragem o encontro de Jacek e Piotr na cafeteria ocorre no primeiro quarto do tempo diegético, aproximadamente aos quinze minutos do média-metragem, enquanto na versão para as salas de cinema inicia-se no segundo quarto do filme, aos vinte e seis minutos, demarcando, em ambos os formatos, um importante ponto narrativo uma vez que encerra a apresentação dos três personagens: o Taxista, o advogado, Piotr, e o jovem, Jacek.

Na sequência da cafeteria, no longa-metragem, personagens e tempos/ações são acrescidos: Piotr e sua esposa, que se encontram dentro da cafeteria, são vistos por mais tempo e um grupo de três ciganas é inserido na diegese, sendo que uma delas, antes de Jacek entrar no café, pede que ele a deixe exercitar sua quiromancia, ação cênica que nos remete às três bruxas de *Macbeth*, de Shakespeare, com a diferença de que Jacek não dá ouvidos às personagens místicas, supostamente possuidoras da habilidade de antever o futuro, e devido à essa atitude uma das ciganas profere palavras de rancor contra ele, mas o faz usando seu dialeto cigano o que nos deixa a dubiedade sobre uma predição do futuro do protagonista (como em *Macbeth*) ou uma maldição. De toda forma, Jacek toma consciência das palavras proferidas por ela.

O importante é termos clareza de que Macbeth e Jacek matarão conscientemente e para responder a desejos pessoais; portanto, não são conduzidos por “forças maiores” que poderiam levá-los, cegamente, a um destino trágico como acontece com *Édipo Rei*, de Sófocles, que mata sem a intenção de satisfazer seus desejos, mas em decorrência de uma série de fatores alheios à sua consciência. A questão do conhecimento da penalidade ser um impedimento para o fato de se cometer um crime também é debatido pelo texto teatral. É claro que Jacek conhece a lei jurídica e sabe que poderá ser punido pelo assassinato; fato provavelmente reiterado pelas ciganas, mas, mesmo assim, não deixa de fazê-lo – como o Rei Macbeth. Isso nos faz lembrar aqui da importante colocação feita por Yves Vaillancourt, em seu livro sobre o *Decálogo*, em que, a partir de René Girard, afirma: "A imitação é não somente um modo natural de aprendizagem, mas também um *modus operandi* do desejo", (VAILLANCOURT, Y., 2014:31) ou seja, a morte acidental da irmã caçula, frente aos olhos ainda infantis de

Jacek, deve ter inscrito nele o paradigma da violência e do assassinato<sup>88</sup> enquanto vontade, anseio interior inconsciente.

A ausência destes personagens e/ou de suas ações no *Decálogo 5* enfraquece o tempo dramático-poético presente na versão estendida, causando um início de filme menos “introspectivo” e mais “informativo”. O episódio cinco informa-nos sobre a desumanização na aplicação da pena capital e, mesmo que a narrativa cumpra sua função dramática, não a exerce de maneira tão emblemática quando cotejada à montagem possuidora de mais cenas e personagens.<sup>89</sup>

Como descrito pelo já citado Eidsvik, na comparação da peça audiovisual de menor duração narrativa para sua versão mais longa: “*Mesmo um mestre da compressão precisa de tempo para trabalhar sua mágica*”.<sup>90</sup> (EIDSVIK; COATES (Org.), 1999:91) O pesquisador defende que *Não matarás* encontra-se no limite mínimo do tempo narrativo ideal e nos remete à conclusão de que o tema, apresentado na versão reduzida, perde muito da riqueza fílmica proposta por Kieslowski.

Em *Não matarás*, então, três ciganas descortinam o prólogo das ações que se desenrolarão dentro do café. Elas se alinham com os simbolismos que engendram a

---

<sup>88</sup> O trecho inicial que vai até a sequência da cafeteria, ponto que demarcamos como sendo o fim da apresentação das três personagens principais, apresentará, nas duas versões, a faceta mais evidente de Jacek que é a violência na qual ele vive. Durante sua caminhada a esmo por Varsóvia, Jacek presencia o espancamento de um homem que é perseguido por outros dois. Jacek observa-o ser capturado em um beco por seus dois perseguidores e começar a ser espancado, mas nada faz, ele apenas dá as costas indiferente à violência, e retorna tranquilamente à sua caminhada. Em um outro momento, em uma praça pública, por pura diversão afugenta alguns pombos que estavam sendo alimentados por uma senhora; esse mesmo tipo de diversão violenta ocorre quando, sobre um viaduto de carros, ele joga uma pedra para baixo provocando um grande acidente nos veículos que transitam na via inferior. Depois, antes de entrar na cafeteria, Jacek vai até um banheiro público e, enquanto está urinando em um mictório coletivo, um outro rapaz passa a utilizar o mesmo (a uma boa distância de Jacek); Jacek observa-o, pois o rapaz está assobiando, e este, ao perceber o olhar de Jacek, cumprimenta-o com um movimento de cabeça. Por se sentir ofendido pelo cumprimento, antes de sair do banheiro, Jacek segura o rapaz com força e arremessa-o contra o mictório sujo. Uma última passagem do perfil violento de Jacek, presente somente na versão de longa-metragem, ocorre quando um grupo de jovens ingleses de dentro de um carro pedem orientação a Jacek. Quando ele descobre que são ingleses faz-se de desentendido, demonstrando também uma xenofobia.

<sup>89</sup> Esta questão remete à atividade reflexiva intensa que é passível de realização pelo espectador no cinema e bem menor via TV doméstica, cuja assistência, em geral, está cercada de interrupções. A esse respeito, consultar: BARTHES, R. Saindo do cinema. In: **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980.

<sup>90</sup> Trecho original: *Even a master of compression needs time to work his magic.*

poética kieszlowskiana, ao refletirem sobre o destino e seus acasos pois, antes de Jacek adentrar na cafeteria, a ele é solicitada a leitura de sua mão por uma das ciganas, ou seja, a cigana abre uma chance a Jacek para antever seu futuro (e repensar sua decisão de assassinar o Taxista). Porém, irritado, ele encara a cigana e grita “– Não”. A mulher afasta-se, mas não antes de jogar-lhe um mau agouro, como em um presságio dos dois assassinatos que se aproximam e à sua desgraça futura; repetindo o destino de Macbeth, Jacek não quer fugir ou modificar o seu destino de infelicidade, como veremos.

Ainda na versão cinematográfica, a decupagem colabora ao resgatar os traços de composição do sistema kieszlowskiano nesse sutil jogo do destino e seus possíveis desvios. Todo esse conjunto de linguagem particular (técnica e *modus operandi*), o qual o diretor vinha decantando e ampliando desde *The Calm*, 1976,<sup>91</sup> desencadeou composições (às quais ele mesmo chamou de “excessos”) para melhor abranger a realidade que nos escapa.<sup>92</sup>

Tais *excessos* podem ser notados nesta sequência da cafeteria, mas de uma forma mais sutil e elegante. Em um grande plano geral, Jacek entra na cafeteria, olha ao redor e caminha em direção a um dos balcões, cruzando o enquadramento da direita para a esquerda. Acompanhando seu deslocamento na *mise-en-scène*, a câmera realiza um movimento de *pan*, seguida de uma passagem de foco de Jacek, no fundo do

---

<sup>91</sup> No filme *The Calm*, o protagonista, Antoni Gralak, exerce um trabalho administrativo em uma firma quando, no decorrer do filme, vê por três vezes *imagens de cavalos* sem que para isso haja uma explicação muito plausível. A primeira vez ocorre em uma televisão sem sinal, mas que abruptamente faz surgir as imagens de cavalos cavalgando em um campo aberto; na segunda vez, eles surgem durante uma viagem noturna que Gralak faz dentro de um caminhão. Ele vê na beira da estrada um grupo de cavalos correndo a esmo, e uma última vez quando Gralak é espancado por seus colegas de trabalho e está caído no chão, retornam imagens de cavalo fazendo alusão à utopia de liberdade e paz almejada ao longo de todo o filme pelo protagonista.

<sup>92</sup> Sobre o que Kieslowski chamava de excesso, ver depoimento a Hanna Krall: “Krzysztof inventou este termo, “excesso”. Tudo precisava de um excesso. Não pode ser tão literal. Deve ter algo extra. Melhor ainda se for um excesso metafísico. Mas é difícil gerar este tipo de excesso. Então, ele começou a criar seu próprio excesso, o que viraria rotina”. (AINDA Vivo, KRALL, 2005. TC: 00:30:52;29) Os tons de verde podem ser vistos como um “excesso” kieszlowskiano.



enquadramento e em grande plano geral, para o advogado Piotr, em primeiro plano, que conversa com a esposa.



*Somente Não matarás*: Jacek, após afastar-se das ciganas, entra na cafeteria. Inicia uma caminhada, da direita de quadro para a esquerda.



*Somente Não matarás*: Movimento de *Pan* da câmera, com passagem de foco, de Jacek ao fundo para Piotr em primeiro plano, criando uma correlação entre eles.

Nessa simples construção fotográfica delineia-se o *jogo de acasos*, de Piotr a Jacek e vice-versa, representando uma interseção em suas ações que ensejarão ligações nos desdobramentos de cada um, bem como em outros personagens próximos a eles. O encontro casual na cafeteria representa um, entre outros momentos, quando a narrativa pontua os questionamentos tão caros ao diretor, representando Jacek como o assassino que, mesmo tendo uma pequena margem de desvio no seu destino, escolhe pela *causalidade* (matar) pois não cede espaço às *casualidades* que poderiam abrir-lhe uma nova interpretação na falta de sentido e rancor impregnados em suas atitudes, sentimentos estes decorrentes, muito provavelmente, da experiência de violência acontecida com sua irmã caçula. Violência que será narrada por Jacek a Piotr, no silêncio de uma pequena cela de prisão, minutos antes do seu enforcamento.

A passagem de foco, aliada à marcação de cena para Jacek, que passa às costas de Piotr, organiza a abordagem de Kieslowski encenando um flerte para a ação de uma chance de mudança (tal possível mudança será revelada mais à frente por Piotr,

durante uma conversa com o juiz que sentenciará Jacek). No transcorrer de toda essa sequência, os dois personagens pairam sobre um encontro que poderia salvar Jacek do seu destino, mas que não se conclui.

Esse emaranhado de caminhos possíveis é um dos temas que percorre o cinema de Kieslowski, materializando-se ainda, por exemplo, na mencionada sequência das ciganas, na demonstração (com certo tom místico) de que, talvez, o porvir pudesse ser outro, desde que houvesse uma *renúncia* dos desejos em Jacek. A essa disposição diegética esconde-se um dos pensamentos alçados na interpretação das histórias de Kieslowski ao propor a renúncia de uma pulsão, não somente para atender uma Lei moral, mas para a prática de uma ética pessoal a ser preservada diante de questões que nos são tão caras quanto veladas e, assim escolhendo, abrir (em um outro viés) um entreto nas consequências dos atos atuais, modificando os resultados vindouros.

Na versão estendida, logo em seguida à abordagem das ciganas, Jacek entra na cafeteria e o primeiro diálogo travado é feito pela esposa de Piotr, que termina de observar as ciganas passarem pela calçada através da janela do café. A esposa realiza o mesmo pedido feito a Jacek pelas ciganas, solicita a Piotr para ler sua mão. Novamente, portanto, a ideia de futuro predito e de escolhas se impõe.

O esmero na construção ficcional sobre os destinos das personagens reitera-se em um questionamento posterior do sensível Piotr. Mais à frente da narrativa, ao ser pronunciada a sentença de Jacek, Piotr conversa a sós com o juiz que deferiu a sentença de morte revelando a ele sobre a descoberta desse momento na cafeteria. Piotr indaga-se acerca da possibilidade de interferência no destino de Jacek, pois até aquele instante, na cafeteria, o crime não se consumara.

Nas duas versões, toda a composição utilizada nessa sequência do café (*mise-en-scène*, enquadramentos e montagem) demarca uma linha tênue entre destinos e es-

colhas. Em *Não Matarás*, no entanto, as possibilidades são aumentadas. Jacek, antes de entrar na cafeteria, de certa forma é advertido pela cigana em relação à escolha que fará. Ao dar os primeiros passos para dentro do estabelecimento, logo encontra aquele que o defenderá no tribunal e, durante toda a cena, Piotr e Jacek são colocados próximos um do outro, como se pudessem interferir nas escolhas de cada um, mas nada acontece e o destino prossegue em seu curso, insinuando, talvez, um determinismo (interior/psíquico e histórico) a imperar sobre os atos das personagens. Contudo, em ambas as versões, no início da sequência, estranhamente decidido, Jacek pede à balconista um bolinho de um doce específico. Em um *close* de uma prateleira repleta de bolinhos recheados, Jacek insiste para que a atendente pegue um, em especial. Ele escolhe um, e não aceita outro em seu lugar. Sua escolha não é (e é) arbitrária, pois ela provém de fatores exclusivamente pessoais e internos do personagem uma vez que, diante do *close* que mostra os doces, todos parecem semelhantes.



*Decálogo 5 e Não matarás*: A ideia de um determinismo sobre as personagens.



*Decálogo 5 e Não matarás*: Jacek enfatiza sua escolha, fechando seu caminho.

Durante todo o filme, o único instante em que Jacek dará uma passo atrás na sua caminhada para assumir o papel do assassino, será quando ele, de dentro da cafeteria intermediada pelo vidro da vitrine, "descobrirá" uma interseção no seu destino. Com as mãos escondidas debaixo da sua mesa, Jacek enrola um chumaço de corda até

perceber a presença de duas crianças que aleatoriamente param em frente à janela ao lado de sua mesa. Ao observar a brincadeira que elas fazem no peitoril da loja ele tem um breve momento de dispersão da sua pulsão destrutiva, e para de enrolar o chumaço de corda realizando o *movimento inverso*, desenrola a corda das mãos e a esconde de volta em sua bolsa para dar atenção às jovens meninas do lado de fora do café.



*Não matarás e Decálogo 5* (fig.1): Sequência Café.



*Não matarás e Decálogo 5* (fig.2): Sequência Café.



*Não matarás e Decálogo 5* (fig.3): Sequência Café.



*Não matarás e Decálogo 5* (fig. 4): Sequência Café.

*Não matarás e Decálogo 5*: a "brincadeira" das crianças, o jogo de ficcionalização infantil (algo aparentemente banal) é o único mecanismo capaz de desviar a rota suicida de Jacek. Somente duas crianças são capazes de, por um instante, fazer o assassino "girar em falso" sua maquinação diabólica, retornando a um estado de alegria ingênua, sociabilidade e esperança. Nos fotogramas ele para de enrolar a corda que servirá para estrangular o Taxista e passa a interagir com o mundo exterior, ainda que haja uma janela de vidro separando sua visão.

Paul Coates cita Kenneth Burke para demonstrar como Jacek trafega dentro de um destino com poucas chances de alterações.

Para o nosso mundo pragmático, as percepções são determinadas; e na fórmula principal de Spinoza, toda determinação é uma negação. Portanto, um mundo tão determinado é, justamente por isso, inevitavelmente um reino da ‘necessidade’.<sup>93</sup> Entretanto, mesmo a mais severa necessidade sucumbe por meio dos filtros [utilizados na fotografia do filme] e Kieslowski contrabalança esse determinismo problematizando a casualidade, sugerindo a possibilidade de liberdade, ainda que Jacek não possa achá-la. E, se Burke está correto em discernir o caráter da negatividade em todas as surpresas,<sup>94</sup> é possível começar a entender como as narrativas kieszlowskianas podem combinar a abertura para o suspense com uma sombria negatividade.<sup>95</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:105, tradução nossa)



*Não matarás* e *Decálogo 5*: Num primeiro plano, Jacek, o jovem assassino de *Não matarás*. Neste mesmo enquadramento, ao fundo do plano, à direita, Piotr, o jovem advogado que defenderá Jacek, conversa com sua esposa.



*Somente em Não matarás*: Piotr e sua esposa, na mesma cena da cafeteria, num plano mais próximo. Piotr está sempre próximo de Jacek, porém só irão se conhecer após Jacek terminar seu café e matar o Taxista.

No longa-metragem, o diálogo final do casal arremata esta passagem do encontro entre os três personagens principais (Jacek, Piotr e o Taxista): após seus quatro anos de estudos e mais quatro anos de estágio jurídico, Piotr conversa com sua esposa,

<sup>93</sup> BURKE, Kenneth. *A Dramatistic View of the Origins of Language*. In: *Language As Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1966:430.

<sup>94</sup> (Ibid, p.433).

<sup>95</sup> Trecho original: “For the world of our positive, natural sensations is determined; and in Spinoza’s central formula all determination is negation. Such a determined world is, by the same token, inevitably, a realm of ‘necessity’”. But, even as the leaden necessity bears down through the filters, Kieslowski counterbalances the determinism by problematising causality, suggesting the possibility of freedom, even if Jacek cannot find it. And, if Burke is right to discern the genius of negative in all surprise one can begin to understand how Kieslowski’s narratives can combine the openness of suspense with a profoundly sober negativity.

e ambos estão felizes por sua aprovação nos exames que lhe facultam exercer o direito polonês.

**Piotr:** – *Existem momentos na vida... quando tudo parece ser possível. Seu caminho se abre bem diante de você. Foi assim que me senti quando me formei na faculdade. É assim que me sinto hoje.*

**Esposa:** – *Quando você ultrapassa certo limite, existe um momento que você sente que tudo só depende de você.*

**Piotr:** – *Isso... exatamente.*

**Esposa:** – *Sabe o que eu acho?*

**Piotr:** – *Não... bom, nunca sei.*

**Esposa:** – *As pessoas vão amar você. Assim como amo você agora.*

O diretor parece nos afirmar a subordinação do destino segundo as escolhas pessoais, íntimas, aliadas à historicidade que determina cada ser. Jacek termina seu café e segue-se uma sequência até ele “encontrar” o táxi do personagem do Taxista, para então a montagem retornar ao casal na cafeteria.

Dessa vez, Piotr está com seu semblante sério, fechado.

**Esposa:** – *O que foi?*

**Piotr:** – *Nada... talvez não seja tão fácil assim.*<sup>96</sup>

Em seguida a esse diálogo, há o corte para a extensa sequência do assassinato do Taxista.

Nesta sequência da cafeteria, mais extensa do longa-metragem, é despertado no espectador um maior envolvimento nas angústias dos personagens, demonstrando a complexidade do tema refletido e aprimorando a discussão entre a preservação da vida – no sentido mais amplo e filosófico – em contraponto aos resultados práticos e rasteiros da aplicação da pena de morte para a diminuição; neste caso, do latrocínio.

---

<sup>96</sup> Tradução nossa, a partir das legendas em inglês, do DVD *A Short Film About Killing*, Kino on Video, 2004.

À saída da cafeteria, dois jovens se encaminharão para vidas diferentes. Piotr prepara-se para ser pai e integrar a magistratura do Estado polonês, enquanto Jacek receberá a pena capital.<sup>97</sup> Os dois, que partilham um mesmo tempo-espaço neste momento em que estão na cafeteria (sem poderem sonhar com isso), terão um reencontro mais à frente, no julgamento de Jacek, quando seus destinos se cruzarem efetivamente. As ações de ambos – o assassinato por Jacek e o aceite do caso do jovem, pelo advogado – mudarão seus destinos (e percepção do mundo) para sempre.

As sequências que descreveremos a seguir acontecem nas duas versões filmadas, TV e Cinema; quando houver uma sequência pertencente somente a uma versão, esta será discriminada.

Na sequência da morte do Taxista, Kieslowski se afasta de um *thriller* comercial. A música incidental que acompanha Jacek e o Taxista, encerra-se quando progressivamente o carro deixa o centro da cidade e adentra para uma estrada de terra. Esta sequência não busca criar um ritmo de uma *emoção crescente* como nos filmes do gênero de horror, ou de ação que priorizam o *efeito* de susto (às vezes até beirando a comicidade da violência, devido à sua exacerbação). O olhar do diretor rejeita a mera “encenação” da violência, em prol da demonstração precisa e clínica de um assassinato. A minúcia e impassibilidade na selvageria filmada, traz às imagens um certo absurdo, beirando o grotesco do ser que agoniza para sobreviver, na contrapartida do outro que se esforça para assassinar.

Sempre coerente na linguagem desenvolvida para este projeto, Kieslowski filma tudo com um ar sombrio, imergindo seus personagens em penumbras, delimitados pelo clima frio polonês que amplia o isolamento e indiferença entre os seres filmados. Opta por contrastes bem marcados entre a exposição exigida pela fotografia

---

<sup>97</sup> Note-se aqui ainda que nenhum membro da sua família expressa apoio naquele momento tão difícil que será o julgamento por sua vida.

para iluminar os objetos de forma natural e pontos, nesses mesmos enquadramentos, de escuridão total. Utiliza, ainda, as centenas de variações de filtros verdes sobre a lente da câmera, ensejando a atmosfera nauseante do Taxista surrado até sua morte.

Nesta sequência do assassinato são utilizados planos próximos, mais fechados e filmados com pouca luz, variando o uso da lente entre a normal (45 graus de visibilidade) que mimetiza o ângulo de visão do nosso olho, e a "olho de peixe ou grande angular" (75 graus de visibilidade), o que significa uma variação no campo de visão, aumentando sua lateralidade.

Na versão para cinema bem como à televisiva, Jacek não atinge seu objetivo logo no primeiro movimento de sua peça macabra, sendo que na versão longa há uma extensão da agonia da vítima. Em um plano detalhe, Jacek aperta a corda em suas mãos, lançando-a contra o pescoço do Taxista. Na primeira tentativa (para o longa-metragem) a corda não alcança o pescoço da vítima e, de modo canhestro, enrola-se na boca do Taxista, que imediatamente agarra-a com as mãos tentando desvencilhar-se. O *take* seguinte, em ambas as versões, é uma externa de um grande plano geral do carro desgovernando e avançando contra um pequeno morro ao lado da estrada de terra, pela qual eles trafegavam. O carro atola sobre o aclive da lateral da estrada.

O mal estar causado ao espectador é auxiliado pelo uso de uma apresentação indireta das ações assassinas. Segue um plano detalhe da roda do carro girando em falso sobre o barro, até parar. Kieslowski não filma de forma direta o Taxista morrendo, ao inserir, no corte seguinte à roda atolada, um plano fechado dos pés da vítima, o cineasta prioriza a angústia da vítima ao invés do espetáculo de um crime. O Taxista veste um chinelo com meias velhas e, a medida em que é estrangulado, seus pés se contorcem presos aos pedais do automóvel. Seus grunhidos e gemidos têm o acompa-



nhamento do resfolegar do seu algoz, uma vez que Jacek, coloca toda sua força na tração da corda.



*Não matarás e Decálogo 5: Plano dos pés do Taxista que se contorcem.*



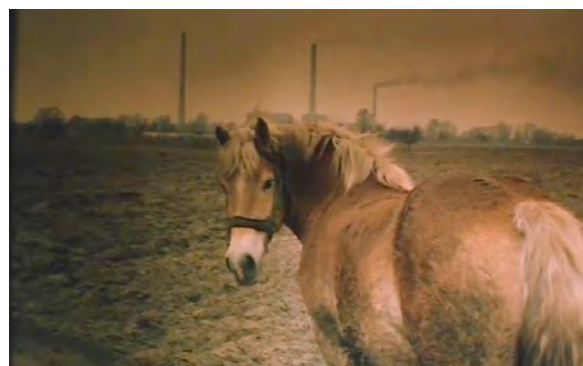
*Não matarás e Decálogo 5: Jacek luta para estrangular sua vítima.*

O corte seguinte reforça-nos a coerência do estilo de linguagem no realizador: um senhor cruza o enquadramento de maneira lânguida, pedalando uma bicicleta, em um grande plano geral, do canto direito de quadro para o esquerdo (na versão para TV altera-se as direções, passando do canto esquerdo para o direito).

A fotografia possui um tom sépia conotando uma atmosfera niilista diante da animalidade que se desenvolve no interior do carro. A disparidade entre a placidez do ciclista e o Taxista convulsionando, em verdade, corresponde a outro traço kieslowskiano que observa e distingue a insignificância da nossa individualidade frente ao decurso das ações externas, totalmente indiferentes (por vezes independentes), dos nossos desejos e temores.

Após a passagem quase romântica do ciclista, o Taxista consegue esticar seus braços e acionar a buzina. Ao longo do plano do som da buzina sendo dissipada pelo descampado, há um corte para um cavalo próximo do local que se vira para averiguar o ruído, resgatando o mesmo simbolismo do ciclista. O enquadramento do cavalo

obedece a tonalidade fotográfica sépia, com manchas escuras no entorno do quadro, um chão de terra batida, e bem mais ao fundo três grandes chaminés industriais. A natureza indiferente aos apelos do Taxista.



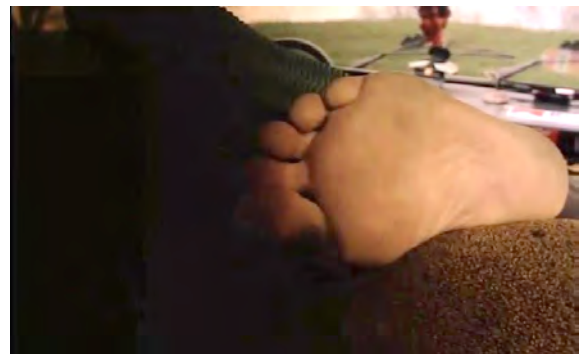
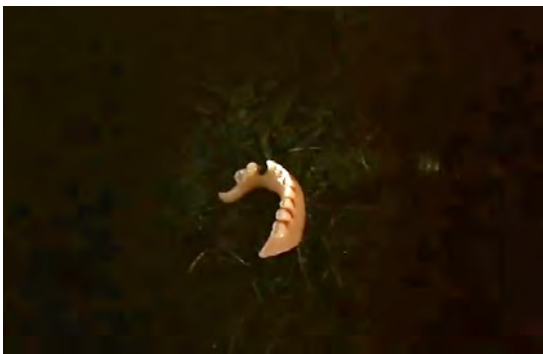
*Não matarás e Decálogo 5: Dois planos, conceitualmente similares, em contraponto, perante a vítima que agoniza.*

Durante o som estridente da buzina ecoando pelo descampado, Jacek consegue amarrar a corda no pescoço do Taxista, prendendo-a no encosto de cabeça do banco do carro. Tendo a cabeça do taxista imobilizada, Jacek sai da cabine, e começa a golpear com um bastão de ferro os braços do taxista que estão sobre a buzina da direção do automóvel. A irritante e exasperadora buzina é interrompida mas, logo em seguida, entra de imediato um apito de trem, compondo uma “ironia sonora” e o despertar de um jogo cênico entre a expectativa do personagem para não ser descoberto e a expectativa do público em acompanhar a resolução dos sons que se prolongam somando-se e amplificando-se: do início e cessar da buzina do carro, para com seu prolongamento com o apito do trem; por um instante, não sabemos se o apito do trem corresponde aos apelos de socorro do taxista.

No longa-metragem, três enquadramentos posteriores a essa disposição de sons, reitera-se o despudor no registro do assassinato. O Taxista sufocando contra o

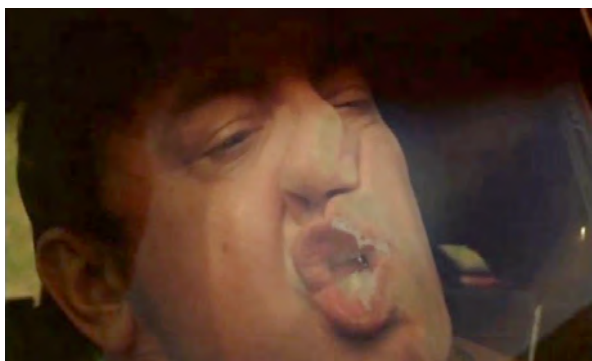
vidro do carro, sua dentadura soltando-se devido à sequência de pancadas que recebe na cabeça, e, também na versão média, seus pés descalços colocados para cima, no intuito de facilitar a entrada de Jacek no assento do motorista. Todos esses planos alinham-se à estrutura da linguagem presente em todo o filme.

Sobretudo o plano detalhe em que a dentadura do Taxista cai no chão barrento, mais o enquadramento do seu pé inerte, reforçam a singularidade na confecção da trama kieszlowskiana. Comumente, em uma cena de violência de filmes mais voltados ao entretenimento, um diretor não se preocuparia em destacar uma tomada de algo grotesco e tão humano quanto a dentadura de um homem que se desloca da boca pela pancada absorvida na sua cabeça. Equivalente ao plano do pé.



Escolha de enquadramentos que destoam das decupagens mais tradicionais do cinema. Note-se a similaridade entre as formas da arcada dentária e do pé/dedos, ambos presentes nos extremos do ser humano (o plano da dentadura do Taxista caindo sobre a lama está presente somente em *Não matarás*).

Jacek, o jovem assassino, só alcançará seu propósito, após três tentativas: primeiro com uma corda no pescoço da sua vítima, depois batendo na sua cabeça com um bastão de ferro e, por fim, será necessário um grande bloco de pedra encontrada às margens do rio. A pedra, depois de uma longa sequência de tentativas para matar, funcionará como o golpe final para ele obter seu objeto de desejo: um automóvel.



O detalhamento da decupagem para expressar o grotesco não somente de quem perde a vida, mas também a deformação de quem a tira (o plano do rosto do Taxista sobre o vidro está presente somente em *Não mata-rás*).

Quando finalmente Jacek alcança seu intento de retirar a vida de um desconhecido apenas para obter o objeto que deseja, ele passa a vasculhar o automóvel que agora lhe pertence. No início, como uma criança, acha graça do seu novo objeto: encontra um pouco de dinheiro no porta-luvas e metade de um sanduíche, a outro metade havia sido dada pelo Taxista ao cachorro de rua. Jacek passa então a comer o sanduíche, mexe no brinquedo de cabeça de diabo próximo do retrovisor, achando graça, até que liga o rádio do carro. O aparelho toca uma música infantil e, pelo sentido da sua letra, remete imediatamente à própria infância e situação a qual Jacek se encontra. *"Vou contar sobre um pequeno leãozinho corajoso... ele tinha uma coragem que crescia todo dia, cada vez mais. Todos os outros leões falavam para ele que todo o leão precisava ter o coração de um leão. 'Eu entendo muito bem e gosto de ser corajoso, mas às vezes fico muito assustado...'"*.<sup>98</sup>

Ao ouvir e compreender o sentido da música, Jacek passa do prazer momentâneo proporcionado pelo sucesso do latrocínio, para uma feição fechada e triste. Ele abruptamente arranca o rádio do painel do carro, e solta-o para o lado fazendo o aparelho cair sobre uma poça de água suja. Esse ato, aparentemente simples, vem a

<sup>98</sup> Tradução nossa, a partir das legendas em inglês, do DVD *A Short Film About Killing*, Kino on Video, 2004.

simbolizar o fechamento dos laços do seu passado, quando morava com sua família em uma pequena comunidade no interior; toda aquele futuro acolhedor, de um simples lavrador, resulta agora no lodo em que sua vida trafega, semelhante ao lodo onde cai o rádio.

A partir dessa sequência do assassinato, na montagem do *Decálogo 5*, há um corte direto para o final do julgamento de Jacek, o que torna o *corte* muito mais arriscado, enquanto continuidade narrativa mas que acreditamos resultar em uma elipse muito bem escolhida. Essa mesma passagem – do assassinato à proferição do enforcamento de Jacek – em *Não matarás*, é intermediada por uma sequência em que Jacek encontra-se com sua amiga Beata, a moça que trabalha em uma quitanda próxima ao conjunto de prédios e local onde o Taxista lavava seu carro.

Avaliamos que o corte mais direto e abrupto, do rádio sendo arremessado na poça de água para a Corte do tribunal, resulta em uma continuidade narrativa mais interessante e condizente à brutalidade dos assassinatos.

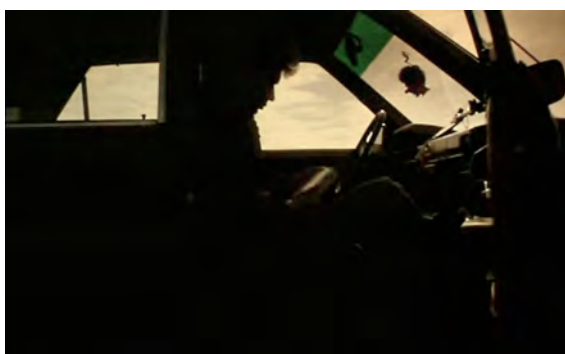
Apesar desta elipse ser suavizada no longa-metragem, uma vez que há uma cena com Beata e Jacek que precede a sentença de morte do réu, o roteiro do longa não deixa de demonstrar a escolha do realizador em afastar-se das questões morais da jurisprudência – e focar-se na ótica de Jacek –, analisando o drama humano, o indivíduo deslocado socialmente e seu crescente desespero em consciência da aproximação do seu inevitável enforcamento. As questões Jurídica e Ética são reservadas ao advogado jovem, em início de carreira.



*Não matarás e Decálogo 5:* Jacek em um primeiro momento está contente com a realização do seu desejo.



*Não matarás e Decálogo 5:* Mas quando passa a ouvir a música infantil, conscientiza-se da tragédia que ele mesmo acabara de consumir.



*Não matarás e Decálogo 5:* Jacek ainda quer fugir do seu erro, e tenta inutilmente esquecer do seu passado recente, arrancando o rádio do carro.



*Não matarás e Decálogo 5:* O rádio é jogado sobre uma poça de água suja: o simbolismo da anulação, ou encerramento de um passado promissor.

Depois da sequência da morte do Taxista perpetrada por Jacek, a narrativa atém-se às horas que antecedem o enforcamento do jovem condenado. Filma-se, dentro de uma claustrofóbica cela, as pequenas e últimas confissões (ou melhor, reflexões) de Jacek junto ao seu advogado de defesa, Piotr.

Diante da atmosfera da morte que se aproxima, estranhamente, Piotr assume um novo papel diegético e, da figura jurídica passa a de ouvinte/espectador do futuro cadáver. Na decorrência desse novo papel, consegue a habilidade de obter do seu cli-



ente mais do que informações; obtém a expressão das motivações (que, superficialmente, conotavam estar ausentes) mas que, resgatam a sua razão submersa, à revelação da memória de Jacek e o compartilhamento das suas lembranças.



*Não matarás e Decálogo 5*: Na prisão, antes do enforcamento, Piotr, à esquerda de quadro, ouve Jacek, à direita. A cela prisional transmuta-se em confessionário e sob a luz da sua execução Jacek faz sua última *narrativa*: exprime seu Eu prestes a deixar de existir.

Uma dessas revelações feitas por Jacek, talvez a causadora dele ter sido levado para uma existência sem rumo, foi a morte acidental da sua irmã caçula Marysia. Gradativamente sob as paredes e grades que o prendem, Jacek conta que há cinco anos atrás (então com quinze anos de idade), ele bebia vodka e vinho com um amigo. Por brincadeira, o amigo resolveu dirigir um trator pertencente ao vilarejo e, tragicamente, acabou atropelando e matando sua irmã Marysia. Diante dessa tragédia ele se viu obrigado a deixar o vilarejo; logo, é na consciência da proximidade da sua execução, que Jacek resgata seu duplo ao levantar o questionamento sobre seu destino pas-

sado: se Marysia estivesse viva, talvez, ele não estaria neste espaço-tempo prisional, mas sim com sua família no vilarejo.<sup>99</sup>

Jacek fala a Piotr sobre um padre que estará presente à sua execução ter-lhe revelado o direito, mesmo sendo ele um assassino, de ser enterrado em um cemitério comum junto a outras pessoas que não cometeram nenhum tipo de crime. Ciente disso, Jacek roga a Piotr que o ajude a ser sepultado próximo de Marysia, em um túmulo que estaria reservado para a sua mãe.

Voltando e explorando mais o seu passado, Jacek enforcará o Taxista porque deseja ter um carro para propor uma viagem, um passeio divertido a uma amiga, espécie de alterego da sua irmã morta. As questões duplas se mantêm: Marysia e a amiga merecem ser felizes e o carro precisa ser experimentado por ele como um motor da morte, tal qual o reflexo em sua memória.

A sequência final de ambas as versões nos dois filmes são muito semelhantes, variando apenas entre Piotr chorar e proferir palavras revoltosas (*Decálogo 5*) ou mostrar-se em silêncio (*Não matarás*), num ponto de total exaustão diante de tudo que vivenciou.

O começo desta sequência é um grande plano geral de um prado tendo uma floresta ao fundo, em um segundo plano. No centro do enquadramento há uma fonte de luz (que poderia ser um automóvel), e que está na linha do horizonte separando o prado sob um céu crepuscular. Cenário que nos remete ao mesmo campo com uma floresta próxima, resgatado da memória de Jacek por via do ouvinte Piotr, nos instantes que antecedem sua morte. "*Tudo poderia ter sido diferente*", confessa Jacek a Piotr, "se" o destino não tivesse traçado a tragédia com sua irmã Marysia, ou se talvez Jacek tivesse dado apenas um passo atrás no seu caminhar, aguardado – mesmo sob a

---

<sup>99</sup> Após ser obrigado a deixar o vilarejo que morava devido a morte da irmã, Jacek conta para Piotr, mas somente no longa-metragem, de que também fora obrigado a ir para uma espécie de escola militar, cujo local detestou viver.



pressão da solidão e pobreza –, um momento de desvio dos seus desejos. Apesar dessa manifestação, os elementos que estruturam a narrativa demonstram-nos a dificuldade para se alterar o destino de um personagem (de um ser) cuja capacidade de refletir e refletir-se havia sido estilhaçada.

Jacek reproduz (mimeticamente) os desejos do "outro" como cita Girard em sua triangularidade do desejo:<sup>100</sup> Jacek busca um objeto para saciar seu deslocamento, seu "não pertencimento" a uma sociedade fechada à solidariedade. Sua violência também representa seu desejo de inclusão, de participação no *status quo* do andamento cotidiano de uma cultura. Ele é incapaz de ver(-se) uma vez que está mergulhado nesse andamento trágico, e "quase" irreversível, rumo ao seu destino. Jacek matará por um mimetismo do desejo (seja para adquirir o automóvel que responda aos anseios de prazer/felicidade à sua amiga, a jovem Beata – duplo de sua irmã Marysia –, bem como ao seu desejo de inclusão e realização social).



*Não matarás e Decálogo 5*: Plano Sequência de um prado com uma luz crepuscular. Na linha do horizonte, um pequeno ponto de luz, talvez a simbologia do fim da inocência de Jacek.



*Não matarás e Decálogo 5*: Piotr, exaurido pela morte de Jacek somada à sua incompreensão de se executar a vida de um condenado que não tinha plena consciência de suas motivações (uma vítima, ele próprio).

<sup>100</sup> SCHULTZ, Adilson. **A violência e o sagrado segundo René Girard**. Protestantismo em Revista, vol.3, jan.- abr. de 2004.

#### **2.4. A montagem da *mise-en-scène* e da planificação para refletir as personagens fictícias em duplos kieszlowskianos**

Depois de nos debruçarmos sobre as motivações estéticas que guiaram a filmografia de Kieslowski, torna-se possível apreendermos uma organicidade nos elementos escolhidos para construir os enredos dos seus filmes. Há, em cada um deles e, na correspondência entre eles, uma coerência estética/dramática plenamente coesa aos questionamentos da linguagem instaurados desde o início dos seus documentários.

No desenvolvimento de nosso trabalho buscamos demonstrar que as escolhas feitas por Kieslowski para o crescimento artístico das suas narrativas evoluíram sobre uma lógica interna harmônica (na relação de erros e acertos experimentados por qualquer artista). Seja na transposição do documentário para a ficção ou, na criação de *instrumentos kieszlowskianos* (oriundos da sofisticação do seu cinema), percebemos que a evolução do seu processo criativo veio a estabelecer uma estilização nos seus filmes.

Acreditamos que os melhores exemplos da maturidade desse olhar acontecem na minissérie *Decálogo*, assim como no último trabalho da sua filmografia, *A Fraternidade é Vermelha*, 1994, integrante da série da *Trilogia das Cores*. Vemos, nesses dois grupos de filmes, o resumo de todo o processo realizado ao longo de décadas, para tramar – serialidade, reflexo e duplo – unidades criativas absolutamente integradas às suas estruturas narrativas. São por meio desses instrumentos criados pelo cineasta que os dez filmes das "Leis", e *A Fraternidade é Vermelha*, obtêm a excelência poética de um produto audiovisual, objeto que sempre carrega a premissa de nascer como entretenimento e, por raras ocasiões, maturar-se em obra de arte.

## 2.5. A opacidade dos reflexos kieslowskianos

Os reflexos de Kieslowski não buscam a egolatria, na verdade funcionam como um artifício de distanciamento (proporcionando uma reflexão enquanto pensamento) entre o ser que existe diegeticamente e seu outro (seu interior) refletido, metaforizado pela trama da narrativa filmada.

Certamente a filmografia de Kieslowski pode ser classificada dentro do estilo barroco, no jogo de duplos aplicado por esse movimento artístico. Genette (1972:14) nos esclarece o barroquismo: *"Esse efeito de espelho propõe à imaginação barroca uma questão destinada a cativá-la: a imagem especular será ilusória ou real? Será um reflexo ou um duplo? Quando se trata de um espelho real a prova é fácil, mas o reflexo na água, com as profundezas que esconde, contém um pouco mais de mistério"* [o poema a seguir pauta-se sobre o reflexo produzido em uma superfície de água]:

"O sol se deixa ver tão bem  
 Ao contemplar nele [reflexo ou duplo] seu belo semblante  
 Que ficamos algum tempo sem saber  
 Se é ele mesmo [duplo] ou sua imagem [reflexo],  
 E a princípio parece a nossos olhos  
 Que ele se deixou cair dos céus".<sup>101</sup>  
 (GENETTE, 1972:14, tradução Ivonne Floripes Mantoanelli)

Esse exercício de atuar o papel de si e de "um outro" abre uma "fissura narrativa" sobre o questionamento do destino quando confrontados atos e desejos das suas personagens. No documentário *I'm so-so*, 1995, dirigido por Krzysztof Wierzbicki, seu amigo de faculdade e assistente de direção de muitos dos seus filmes, Kieslowski

<sup>101</sup> Trecho original: *Le soleil s'y fait si bien voir / Y contemplant son beau visage / Qu'on est quelque temps à savoir / Si c'est lui-même ou son image, / Et d'abord il semble à nos yeux / Qu'il s'est laissé tomber des cieux.*

nos revela sua postura sobre as escolhas na vida de uma pessoa. Wierzbicki pergunta-lhe: "*Você acredita que tudo acontece por acaso?*",<sup>102</sup> após algumas considerações de Kieslowski, ele conclui para o amigo que o entrevista: "*Ter uma chance não é assim tão importante. Tem mais a ver com o 'caminho que escolhemos' ao invés de quem nós somos*".<sup>103</sup> (*I'm so-so*, 1995, tradução e grifo nosso) O depoimento de Kieslowski aponta-nos que seus reflexos (geradores de duplos das suas personagens) estão, via de regra, subordinados mais às escolhas do direcionamento das suas vidas, conscientes ou não, desejadas ou impostas, elas tráfegarão para um destino específico.

O acaso (narrativo) capaz de gerar desvios sobre destinos, é lembrado por Genette (1972:18) ao citar Borges e a capacidade do duplo em transmutar-se.

Borges assim explica a inquietação que nos domina diante dessas formas perversas da relação entre o real e a ficção: "Por que nos perturbamos com o fato de estar a carta incluída na carta e as mil e uma noites no livro das *Mil e uma Noites?* Com o fato de ser Don Quixote leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet?* Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícios". (BORGES. In: GENETTE, 1972:18, tradução Ivonne Floripes Mantoanelli)

Dessa constatação podemos ter a funcionalidade do reflexo kieslowskiano como um instrumento capaz, mais do que exercer desvios, de formular "duplos" que revelam à história uma segunda perspectiva a respeito de um ambiente composto por crenças, costumes e estruturas socioeconômicas e políticas, que tentam impor os caminhos aos quais "pertencem" os desejos de cada uma das suas personagens – e dos quais dificilmente abrirão mão.

<sup>102</sup> Trecho original das legendas em inglês traduzidas da fala do entrevistador em polonês: *Do you believe that everything happens by chance?*

<sup>103</sup> Trecho original das legendas em inglês traduzidas da fala de Kieslowski em polonês: *Chance is not that important. It has more to do with the path we choose than who we are.*

Na sequência apresentada no subcapítulo anterior, em que Jacek arranca o rádio do painel e solta-o fazendo rolar para dentro de uma poça de água, há uma ruptura da sua imagem: o estilhaçamento do seu duplo refletido, nos traz a ideia de uma inocência que se perde quando do atropelamento e assassinato de sua irmã, Marysia.



*Não matarás e Decálogo 5*: Jacek lança sobre uma poça de água o rádio que tocava uma música infantil.



*Não matarás e Decálogo 5*: Ele rompe com a superfície reflexiva da água, estilhaçando a possibilidade de reflexo, anulando seus duplos.

A ruptura da *fuga formal* (GENETTE, 1972:25), revela-nos uma *fuga metafórica*. Deste ponto exato da história, Jacek encerra qualquer possibilidade de retorno às suas memórias passadas. Ele rompe com a superfície aquática que lhe possibilitava vislumbrar seu duplo, os possíveis – desvios – sobre o seu destino.

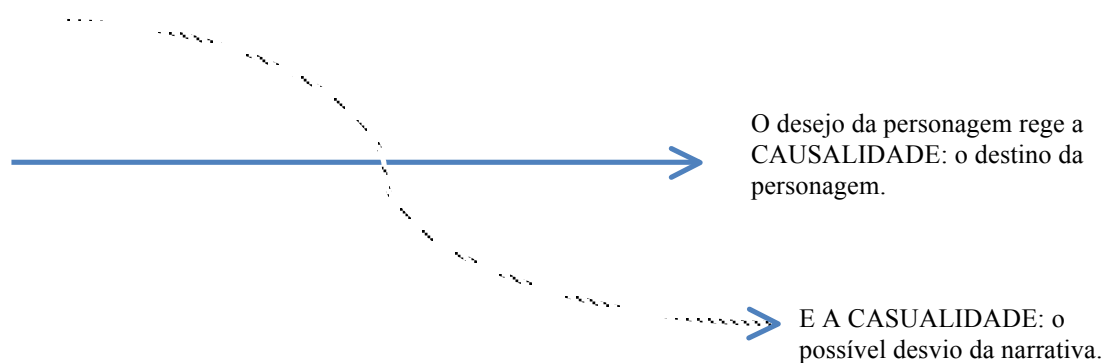
O princípio da "leviandade" barroca está na infidelidade a si mesmo. Antes de ser vivida como um comportamento, ela é suportada como um destino. Como a existência é um transcorrer de anos, de horas, de instantes, o eu é um desfile de estados instáveis em que (paradoxo inevitável da retórica barroca) nada é constante a não ser a própria instabilidade. O êxtase, amoroso ou místico, é uma síncope divina, um puro esquecimento. A existência, ao contrário, só se concebe na fuga, naquilo que Montaigne denominava *passagem*. O homem que se conhece realmente, é o homem que se procura e não se encontra e que se esgota e se realiza nessa incessante busca. (GENETTE, 1972:28,29, tradução Ivonne Floripes Mantoanelli, grifos do autor)

As duplicações e/ou multiplicações das ações dos protagonistas, nas duas versões propostas por Kieslowski, levam-nos a refletir sobre o ato da escolha e suas motivações, que permeiam tanto a decisão do diretor (em ampliar ou não uma sequência e, conseqüentemente, as ações nelas apresentadas) quanto a de seus protagonistas.

O dualismo entre a consciência do livre arbítrio e a imposição de um determinismo, presente nos últimos trabalhos de Kieslowski, movidos ambos pelos desejos e pela consciência de si, parece questionar a figura dos protagonistas na relação das suas escolhas conscientes com aquelas inconscientes que, tal qual o acaso, trazem a imprevisibilidade para a vida. Pois, da mesma forma que o autoconhecimento é passível de suceder às suas personagens, elas são levadas por seus impulsos, pautadas ali, talvez, pela ancestralidade e força dos mesmos.

Abaixo apresentamos um gráfico para auxiliar o resumo da ideia da interseção ficcional como um instrumento para alterar, ou pelo menos flertar com o destino, oferecendo-lhe uma bifurcação no caminho diegético, mas que – como nos esclareceu Borges – bem poderia ser nosso próprio caminhar.

*Reflexos Kieslowskianos geram Duplos*  
Kieslowskianos, que por sua vez (proporcionam,  
via ficção, um *Desvio*):



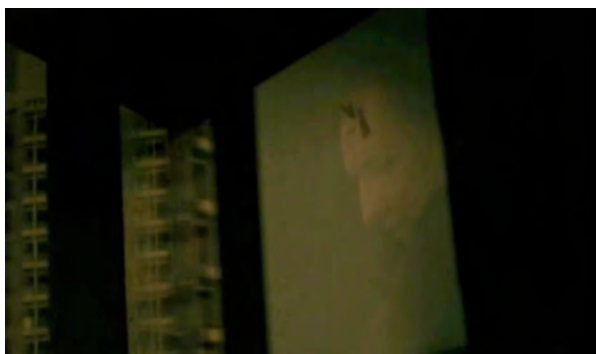
Como vimos anteriormente é muito difícil alcançar desvios sobre destinos, mas seu princípio – de mudança – só pode ser vislumbrado impondo-nos o exercício reflexivo do duplo. Somente na duplicidade (múltiplas) de nós mesmos, sobretudo às nossas crenças, é possível pretender um desvio que principie uma sabedoria sobre o que não sabemos lidar ou, o que até mesmo, nem conhecemos.

Dessa forma, aquilo que Narciso descobre junto a sua fonte não põe em jogo simples aparências: o lugar de sua imagem lhe dá a chave de seu Ser. [...] A imagem de Narciso é o ponto privilegiado onde a existência universal vem tomar, perder e finalmente retomar consciência: Narciso contempla na sua fonte um outro Narciso que é mais Narciso que ele próprio e este outro "ele próprio" é um abismo. Sua fascinação é de ordem intelectual, não erótica, e afinal de contas, ele nunca sucumbe. Não vive seu abismo, *profere-o* e triunfa em espírito de todos os seus belos naufrágios. Sua atitude simboliza bem o que poderíamos chamar de sentimento, ou melhor, *idéia barroca da existência*, que nada mais é que a Vertigem, mas uma vertigem consciente, e se me permitem, *organizada*. (GENETTE, 1972:29, 30, tradução Ivonne Floripes Mantoanelli, grifos do autor)

Por sua vez, as duplicidades insinuam-se na concatenação da sequência de eventos nos roteiros de Kieslowski, bem como na presença física de espelhos e vidros dentro da *mise-en-scène*, que refletem e compõem psicologicamente e imagetivamente, os reflexos dos atores e cenários. Véronique Campan se apoia na *imagem cristal* cunhada por Deleuze, (2005:93, 94) ao expor o uso dos espelhos e reflexos nos filmes do polonês, e que projetam “*a sobreposição do anverso e reverso, e que tira a transparência da tela*”. (CAMPAN, 1993:101) O reflexo dos seus personagens conota a investigação do diretor na busca por seus duplos, projetando discussões acerca do acaso em destinos históricos e pessoalmente delineados.

Esta dualidade essencial se inscreve inclusive no plano e não somente entre os planos. A montagem paralela esboça uma estrutura binária no tempo sucessivo do assistir (ver o filme) e sublinha, gra-

ças à mudança do cenário, do ritmo, o hiato entre dois universos nitidamente separados. Mas o “duplo” deixa sua marca no coração da própria imagem, dividida, por sua vez, em duas faces; “*imagem-cristal*”, de acordo com a expressão de G. Deleuze, onde se mantém a diferença entre um lado direito e um avesso que mutuamente se apelam e se trocam (intercâmbio). Encontramos, nos dez filmes do *Decálogo* todas as declinações possíveis deste paradigma.<sup>104</sup> (CAMPAN, 1993:96, tradução e grifos nossos)



*Não matarás* e *Decálogo 5* (fig.1): O Taxista e os dois protagonistas (Jacek e Piotr) revelam-se por entre reflexos. Na sua aparição, o Taxista surge das portas de vidro do *hall* do seu prédio.



*Não matarás* e *Decálogo 5* (fig.2): O vulto de Jacek observa reminiscências da sua irmã caçula, Marysia, inspirado pelas fotos na loja de filmes fotográficos.

<sup>104</sup> Trecho original: *Cette dualité essentielle s'inscrit jusque dans le plan et pas seulement entre les plans. Le montage parallèle esquisse une structure binaire dans le temps successif du visionnage et souligne, grâce aux changements de décor, de rythme, l'écart entre deux univers nettement séparés. Mais le **duel** laisse son empreinte au coeur même de l'image, scindée à son tour en deux faces; **image-cristal**, selon l'expression de G. Deleuze, ou se maintient la différence entre un endroit et un envers qui s'appellent et s'échangent mutuellement. On trouve, dans les dix films du *Décatalogue*, toutes les déclinaisons possibles de ce paradigme.*





*Nô matarás* e *Decálogo 5* (fig.3): Como descrito anteriormente, o único momento do desvio de Jacek em sua intenção de matar, acontece na cafeteria, em um encontro fortuito com personagens que remetem à lembrança da sua irmã.



*Nô matarás* e *Decálogo 5* (fig.4): No plano seguinte à presença das crianças, resta a brincadeira de Jacek intermediada pela presença física de um vidro. Em vários momentos a narrativa indica possíveis desvios para Jacek; no entanto, ele ignora ou não consegue enxergar seus reflexos (a ficção, o lúdico, aqui nesse caso), assumindo seu destino como assassino – o desenho da violência inscrito nele.

A utilização proposital desses objetos reflexivos flerta com o princípio da técnica de cinema que, por sua vez, imprime ou grava imagens, trafegando a luz por entre conjuntos de lentes que comporão os enquadramentos imaginados. Desse movimento confluyente em um redemoinho de feixes reflexivos, provocados pelos diversos mecanismos de projeção e captação da luz, o realizador cria seu “*hall of mirrors* – galeria de espelhos”, (COATES; COATES (Org.), 1999:48) e propaga seus tons de verde pela diegese.

Todos os principais personagens dos filmes aqui analisados são intermediados por esses signos especulares. Kieslowski articula a elaboração desse dispositivo em vários instantes da sua ficção e de múltiplas formas. O plano inaugural de Jacek, nas duas versões narrativas, apresenta-o olhando, justamente, cartazes de um filme, somado ao seu reflexo gerado por uma vitrine que protege os cartazes. Composição metalinguística que nos lança para um “uróboro das imagens”, pois Jacek, um ser fictício, observa o próprio meio em que existe: o cinema. De forma lúdica, de jogo, ence-

na-se a autofagia do olhar do diretor/espectador na corporificação do olhar do ser fictício. Jacek desloca-se do seu papel do “ser que é observado” assumindo um terceiro olhar (não daquele que enquadra a cena, tão pouco o que vivencia a projeção das imagens), mas em um novo elemento diegético, capaz de observar a si mesmo e a seu próprio meio. Essa breve flama de “lucidez” do “ser inventado”, advinda de uma transmutação das funções na narrativa, propõe-nos a ação de um *olhar reflexivo* sobre as representações filmicas engendradas na linguagem proposta. Em um movimento final do plano, Jacek ainda tenta abrir a vitrine, talvez indo ao encontro do seu duplo, mas ela encontra-se fechada.



*Não matarás e Decálogo 5* - A primeira aparição de Jacek acontece em frente ao cartaz de cinema, na cisão entre sua pessoa física e sua imagem refletida sobre fotos de um filme. *Reflexos* que se farão presentes em todo o filme. Note-se a presença física do vidro cuja funcionalidade eleva-se à *imagem cristal*.

A composição desse quadro inicial do personagem é um detalhe que soma-se à composição do ciclo final da evolução de linguagem do cineasta. Os reflexos que culminariam no último filme de Kieslowski, *A fraternidade é vermelha*, 1994, quando as duplicações alcançam o paroxismo nos simbolismos dos seus reflexos.

Neste último filme de Kieslowski, *Auguste*, é um jovem e promissor juiz que se torna o alter ego (o duplo) de um juiz aposentado e amargurado. Nesta história que, em uma primeira leitura, parece-nos tratar de frustrações amorosas e reencontros de casais, mas que numa leitura mais atenta, comprova-se uma obra artística a decifrar um sentido mais apurado de compaixão, da chance de uma pequena fraternidade entre seres humanos, narra – ao mesmo tempo – *tempos diegéticos diferentes*, na vida de um *mesmo juiz*: *Auguste*, jovem, é filmado no tempo diegético presente, assim como sua velhice é filmada nesse mesmo intervalo de tempo. Portanto, o espectador acompanha a vida de uma personagem na sua juventude e na sua velhice; as "duas personagens" vivem no mesmo tempo presente da diegese, – e até mesmo encontram-se em determinados locais cênicos, uma vez que o juiz aposentado mora próximo da namorada do juiz jovem.

Ao final, as superfícies outrora transparentes tornam-se opacas, como aquelas janelas kieselowskianas tantas vezes cobertas com reflexos: *Auguste* [um dos protagonistas] não mais se assemelha ao seu duplo juiz, torna-se ele mesmo [*Auguste*], o próprio.<sup>105</sup> (COATES; COATES (Org.), 1999:49)

---

<sup>105</sup> Trecho original: *In the end, once-transparent surfaces become opaque, like those Kieslowskian windows so often overlaid with reflections: Auguste may not look like the judge's double, but he is;*



*A fraternidade é Vermelha* (fig.1): O jovem juiz é o juiz aposentado. Tudo o que este jovem vivencia, é narrado pelo próprio juiz mais velho: os dois no mesmo tempo diegético.



*A fraternidade é Vermelha* (fig.2): O juiz aposentado, apresenta-se pela intermediação de um espelho.



*A fraternidade é Vermelha* (fig.3): No penúltimo plano da sequência final deste filme, que é o último filme da *Trilogia das Cores*, o último filme da filmografia de Kieslowski (que viria a falecer dois anos depois), finalmente, o *espelho* rompe-se, mas contrariamente à escolha de Jacek, o duplo escolhido pelo juiz dará continuação aos seus reflexos – entretanto, sobre outras superfícies.

No *Decálogo 6* e em *Não amarás*, em uma das sequências em que o protagonista Tomek vai colocar uma carta no escaninho do correio, do *hall* do prédio da sua vizinha, observamos no canto esquerdo do enquadramento o reflexo da equipe de fotografia, sugerindo que Kieslowski está experimentando mais uma licença poética a unir-se às diversas interpretações dos seus reflexos. O cineasta reflete sobre seu pró-

prio meio cinematográfico, elaborando uma metalinguagem para transformar os reflexos da sua "realidade" em opacidades diegéticas representativas.



*Decálogo 6 e Não amarás*: O protagonista, Tomek, é filmado enquanto a equipe de fotografia reflete-se à esquerda de enquadramento, no vidro de entrada do *hall*.

Um fator que nos ajuda a interpretar como sendo intencional a quebra da mimese fílmica (pelo vazamento da equipe na fotografia do filme), comprova-se na repetição do "erro" de filmagem em *A Liberdade é Azul*. No longa-metragem há uma sequência inicial de um carro que se choca em alta velocidade contra uma grande árvore na beira de uma estrada. Exceto na versão produzida em DVD/NTSC e, lançada no mercado mundial mais recentemente, para as versões das salas de cinema e uma antiga cópia em VHS (*Video Home System*), é possível, com um olhar mais atento, perceber a mão de uma pessoa no interior do veículo que joga papéis para o ar, simulando os efeitos da forte batida.

Seja de forma intencional, seja uma improvisação/adaptação, a partir de um "tropeço narrativo" ocorrido por uma falha de filmagem, fato é que essas interferências metalinguísticas foram incorporadas na estilística kieszlowskiana.

Curiosamente um desses primeiros reflexos encontrados nos trabalhos de Kieszowski acontece no filme que marca sua passagem do documentário para a ficção. Em *Cinemaníaco*, 1979, a equipe de filmagem surge por meio do chassis da câmera.



*Cinemaníaco* (1979): O chassis da câmera de cinema é refletido sobre o vidro do carro do Diretor da Fábrica.

Enriquecendo a ironia da trama reflexiva kieszlowskiana, o reflexo do chassis acontece no momento em que o Diretor da fábrica em que Filip Mosz é empregado, prepara-se para levá-lo de carro a fim de lhe explicar as limitações e paradoxos em se filmar a realidade; o Diretor tentará revelar para Filip algumas incongruências inerentes ao gênero documental.

Nesse tropeço narrativo, conseguimos estabelecer mais uma ligação nas intenções reflexivas de Kieslowski. Os novos reflexos criados, explicitando a engrenagem fílmica, inauguram um novo *instrumento kieslowskiano* que tenta, de forma concisa, afastar-se da linha de imitação da vida para discutir a opacidade dos seus filmes, o que inevitavelmente possibilita um pensamento mais profundo e rico sobre o tema abordado.

## 2.6. A montagem invisível

Um importante elemento duplicador que vem a confirmar o exercício reflexivo sobre o *acaso* nos filmes de Kieslowski é a forma com que o diretor utiliza-se da montagem.

*Eu acredito que um filme somente vem à sua existência na sala de montagem. [...] Esta é a etapa de construção do filme. É um jogo com a audiência, uma maneira de direcionar a atenção, distribuir a tensão. Alguns diretores acreditam [...] no roteiro. Outros acreditam nos atores, na ação da cena, na luz e fotografia. Eu acredito nessas etapas, também, mas eu sei que o espírito elusivo de um filme, tão difícil em descrever, nasce somente lá, na sala de montagem.<sup>106</sup> (KIESLOWSKI. In: STOK (Ed. e Trad.), 1995:202, tradução nossa)*

O montador de cinema americano Walter Murch (2004:15,16, grifo do autor) nos revela que “o trabalho de edição não é tanto o de *colar pedaços*, mas muito mais o de *achar o caminho*, de modo que um editor [montador] gasta muito pouco do seu tempo cortando e colando”.

---

<sup>106</sup> Trecho original: *I think that a film really only comes into existence in the cutting-room. [...] That is the level of constructing a film. It's a game with the audience, a way of directing attention, distributing tension. Some directors believe [...] in the script. Others believe in the actors, the staging, lights, photography. I believe in that, too, but I also know that the elusive spirit of a film, so difficult to describe, is born only there, in the cutting-room.*



O roteiro, em Kieslowski, não deixa de ser essencial no processo de elaboração e filmagem, sendo uma primeira referência para a narrativa não se afastar da fábula proposta; todavia, a montagem é por ele entendida como fundamental no diálogo construído entre o filme e o espectador, podendo *reorganizar*, *suprimir* e até mesmo *alterar* cenas presentes no roteiro.

Para mim o roteiro é a chave porque é uma maneira de me comunicar com as pessoas com as quais eu trabalho. [...] *Mais tarde, muitas coisas podem ser trocadas: algumas ideias podem ser eliminadas, o fim pode se tornar o começo*, mas o que existe no subtexto, todas as ideias – essas continuam as mesmas.<sup>107</sup> (KIESLOWSKI *apud* EIDSVIK. In: COATES (Org.), 1999:79, tradução e grifo nosso)

Aqui vale uma ressalva, pois sabemos que esse processo de adaptação do roteiro nas filmagens, bem como na montagem, não é incomum. O que perguntamos é o que a natureza dessa transposição (roteiro/montagem) significa à filmografia desse diretor?

Em todos os dez roteiros apresentados em "*Decalogue*", (KIESLOWSKI; PI-ESIEWICZ, 1991) por exemplo, quando confrontados com seus respectivos filmes, constatam-se essas variações, sejam nas ações das personagens e até em cenas diferentes com relação àquelas apresentadas no roteiro.

Na feitura dos seus filmes, Kieslowski estabelece o roteiro como fundamentação que resguarda e sinaliza o sentido poético da narrativa pretendida, pois, gradativamente, na medida em que avançam as etapas da produção, o realizador disponibiliza-se às *improvisações*; sejam as impostas por questões práticas da produção, que por vezes obriga um filme a se adequar às condições apresentadas nos *sets* de filmagem e,

---

<sup>107</sup> Trecho original: *For me the script is key because it's the means to communicating with the people I work with. [...] Later, many things can be changed: certain ideas may be eliminated, the end may become the beginning, but what's between the lines, all the ideas – that stays the same.*



principalmente, por meio de *escolhas* que brotam do processo da filmagem e montagem.

Uma das grandes dificuldades que enfrentamos para desvendar a importância e funcionalidade da montagem no cinema de Kieslowski é a questão de que a montagem, enquanto união de planos que respondam às intenções da trama almejada pelo diretor, não se sobressai como um efeito dramático em Kieslowski; como acontece em filmes de realizadores mais experimentais no trato da linguagem, cujo corte entre planos podem ganhar evidência ao explicitar sua presença.

No caso de Kieslowski, os planos seguem uma continuidade mais próxima da montagem invisível ou montagem clássica, abrindo mão da descontinuidade nos cortes. Portanto, aparentemente, em uma primeira abordagem, torna-se nebuloso sintetizar: montagem como geradora de reflexos e duplos. A montagem da *mise-en-scène* e da planificação são de leituras mais diretas para detectarmos geradores de reflexos, enquanto a montagem entre planos mostra-se submissa à narrativa clássica do cinema.<sup>108</sup>

O *instrumento kieselowskiano* da montagem de *takes* esconde-se na explicação do enredo filmico. A trama de um filme estrutura-se não somente na seleção dos melhores *takes* para as sequências que serão escolhidas para compor a história, mas também na maneira como eles serão dispostos – ainda que seja sob uma organização clássica de montagem –; dependendo da ordem do plano na cena, toda uma sequência ganhará uma outra tonalidade dramática; ainda que sejam os mesmos *takes*, as sequências contarão uma mesma história mas com outros subtextos.

---

<sup>108</sup> Conferir esta questão da montagem clássica de planos em: XAVIER, I. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[...] Você pode sentar numa sala com uma pilha de copiões e outro editor sentar em outra com exatamente o mesmo material: os dois farão filmes diferentes. "Cada um fará escolhas diferentes sobre como estruturá-lo", isto é, *quando* e em que ordem soltar as várias informações. (MURCH, 2004:24, grifo nosso com itálico do autor)

A dificuldade para nos aproximarmos da significância da montagem em Kieslowski ocorre também porque como espectadores, ao assistirmos a um filme, não temos acesso ao processo de escolhas dos *takes*, ou seja, não avaliamos o material bruto filmado. Entretanto, mesmo sob um olhar da obra finalizada, podemos verificar que no interior da própria trama (da montagem) existe uma lógica de escolhas e disposições que fornecerão à narrativa uma maior ou menor singularidade.

Para as duas versões filmicas de *Não matarás*, tomaremos como referência a *sequência da Cafeteria*, e analisaremos quatro sequências (para a versão em média-metragem), e cinco sequências (para versão em longa-metragem), onde a narrativa (via montagem) "avisa" a futura vítima de Jacek, o Taxista, do perigo que o ronda sem que ele se dê conta. Da mesma forma, quando da decupagem de *Decálogo 5 e Não matarás* no subcapítulo "2.3. *Decálogo 5 e Não matarás*", a princípio as sequências analisadas a seguir pertencem a ambas as versões TV/Cinema; aquelas que se diferenciarem entre os filmes serão discriminadas.

O primeiro momento em que a montagem adverte o Taxista de seu futuro, acontece de forma sutil, com a aparição de um pequeno brinquedo de borracha: a cabeça de um diabo, que está pendurada no retrovisor do carro do Taxista, surge em um primeiríssimo plano após o Taxista jogar um balde de água sobre o parabrisa do seu táxi, iniciando a lavagem do mesmo. O segundo aviso da montagem desenvolve-se em uma sequência com o casal do *Decálogo 2*. Eles solicitam ao Taxista uma corrida, demonstrando certa urgência para serem transportados a um determinado local, sendo que, talvez, essa insistência do casal aconteça mais pelo fato de o frio polonês se fazer

presente naquele momento. O Taxista que está lavando seu carro, explica ao casal da impossibilidade do transporte de imediato. O casal rebate que não haveria problema de esperar o término da lavagem, e avisam-no que aguardarão próximo à banca de frutas, justamente o local onde a amiga de Jacek, Beata, trabalha.

Mais tarde, na continuação dessa sequência, por algum motivo não explicado, ao terminar de lavar seu carro, o Taxista foge do casal sendo observado com indignação pelo marido da protagonista do *Decálogo 2*; esta sequência, em ambas as versões, consideramos ser o segundo "aviso" da diegese sobre o destino do Taxista.

Depois dessa sequência em que o marido do *Decálogo 2* observa o Taxista "fugir", na versão televisiva há um corte para uma sequência de Jacek, observando fotos expostas na vitrine de uma loja de revelação de filmes, enquanto para a versão em longa-metragem há um plano a mais. A câmera, em um grande plano geral, realiza uma *pan* de acompanhamento e na medida em que o táxi sai de quadro, o movimento cessa, e enquadra em um plano mais fechado (devido a perspectiva), uma caminhonete, num primeiro plano, totalmente destruída e sucateada; um automóvel esquecido ao relento como se estivesse "morto"; este seria o terceiro aviso, somente presente na versão para cinema.

Um outro alerta (o terceiro para a versão de média-metragem, o quarto para a versão longa) que a montagem insere na sua narrativa, acontece com a figura de dois bêbados que pedem carona e, mais uma vez, o Taxista recusa o serviço deixando os dois homens para trás.

Em um outro momento dessa série de sequências de "avisos" da montagem, dois pedestres chamam o Taxista de longe. Ele está em movimento por uma avenida e

não tem paciência para estacionar e pegar os dois passageiros, continuando seu trajeto rumo a um ponto de táxi, quando então Jacek o "encontrará".<sup>109</sup>

O último lampejo de alerta da montagem, demonstrado sob certa ironia macabra, está presente somente em *Não matarás*. Assim que Jacek entra no táxi, a montagem une um *take* de um carro atrás deles jogando farol alto para o Taxista sair logo do ponto ou, talvez, poderíamos entender que a montagem lança uma premonição, similar àquela que as ciganas sopram para Jacek: elas, personagens e narrativa, preconizam um futuro sombrio que cairá sobre eles.



*Decálogo 5* e *Não matarás* (fig.1): A montagem insere elementos na *mise-en-scène*, e escolhe *takes* para conduzir a estética narrativa de Kieslowski. O boneco, utilizado para fazer companhia ao Taxista, alinha-se a atmosfera trágica da história.



Somente em *Não matarás* (fig.2): Elementos cênicos compõem com a montagem, a estilística de Kieslowski.



*Decálogo 5* e *Não matarás* (fig.3): O Taxista "prefere" não prestar seus serviços ao casal do *Decálogo 2*, ainda assim, o casal insiste para que ele os leve com seu táxi.



*Decálogo 5* e *Não matarás* (fig.4): O casal aguardou o Taxista terminar de lavar o carro, mas quando ele termina, liga o táxi e abre mão da corrida. No quadro acima, o marido da protagonista do *Decálogo 2* observa o táxi ir embora.

<sup>109</sup> Essas sequências apontam também para o mau caráter do Taxista.



*Decálogo 5 e Não matarás*: Mais uma vez a montagem avisa o Taxista da iminência do encontro com Jacek: no canto direito do enquadramento acima, duas pessoas acenam para serem atendidas, mas o Taxista não para.



Somente em *Não matarás*: Jacek encontra-se dentro do táxi quando em um último aviso, um carro joga farol alto para o Taxista, que se irrita com a pressa do outro motorista.

O diretor considerava tão importante a *ordenação* dos seus planos que desenvolveu no seu método criativo a prática das refilmagens, oportunidade que viria a sofrer um desgaste quando da sua imigração para o oeste europeu, a França, como citaremos a seguir no depoimento de Kieslowski mas que, de qualquer maneira, integra sua forma de pensar os projetos: a grande preocupação em dispor corretamente sua trama na sala de montagem, a partir de planos e sequências perfeitamente bem elaborados. No filme *Sorte Cega*, 1981, ele descreve o processo de refazer planos já filmados à medida que constatava a inoperância do material bruto filmado para a montagem da história.

O filme não estava indo tão bem assim. Havia rodado em torno de 80%. Após a montagem percebi que ele estava indo para a direção errada; também era igualmente inadequado a forma que ele estava sendo filmado, e a direção que a ideia de três finais individuais estavam sendo expressos. [...] Então, parei de filmar, e fiz uma pausa de dois ou três meses. Depois refilmei [dos 80% filmados] cerca de metade do material, e mais 20% de um novo material que precisava. *Frequentemente trabalhei dessa forma – e ainda gosto de fazer isso – em algum ponto paro as filmagens e dou-me uma certa margem de liberdade para que eu possa checar, na sala de montagem e na projeção, como diversos elementos funcionam juntos.* Aqui, no oeste, é difícil trabalhar dessa forma, porque existe muito dinheiro atrás

de qualquer projeto, e é terrivelmente difícil lidar com esse dinheiro.<sup>110</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:113-115, tradução e grifos nossos)

A escolha do ordenamento na montagem, em Kieslowski, está relacionada à própria escolha que podemos fazer no decorrer de nossas vidas. Em concordância com esta “postura” não por acaso *Sorte Cega* monta uma mesma sequência três vezes a partir de uma estação de trem, variando a ação do protagonista entre pegar ou não um trem que está partindo. No desenvolvimento do seu ofício, a cada novo passo no caminho escolhido, Kieslowski encontraria uma forma mais natural e fluida para representar o jogo dos destinos, acasos e o livre-arbítrio.

Um outro aspecto da montagem que é importante abordar relaciona-se ao manuseio da *mise-en-scène*. Ao montar os seus planos, Kieslowski dá muito mais espaço para as ações das personagens do que a possíveis diálogos explicativos. Desde o começo de *Não matarás* as personagens são apresentadas "atuando" sobre suas vidas; elas não buscam justificativas verbais para suas condutas, mostram a cada *ação e reação* de uma situação em que são jogadas: o seu caráter.

Como acontece em muitos de seus filmes, Kieslowski deixa certas lacunas diégéticas, no sentido de que ele não expõe tudo de uma vez sobre o assunto de sua fábula. A trama às vezes "esconde" o encadeamento lógico da apresentação da história em favor da incitação de espaços de dúvidas do olhar sobre o enredo. A *gestalt* en-

---

<sup>110</sup> Trecho original: *The film wasn't going all that well. I'd shot about eight per cent. I edited it and realized that it was going in the wrong direction; it was equally inadequate in the way it was being filmed and in the way the idea of the three individual endings was being expressed. [...] So I stopped shooting, and had a break for two or three months. Then I reshot about half of the material and another twenty per cent of new material which I needed. [...] I often worked that way – and I still like doing this – that at some point I'd stop shooting and give myself a certain margin of freedom so that I could check **in the cutting-room and on screen how various elements work together**. Here, in the West, it's difficult to work in this way because there's a lot of money behind any project and it's terribly hard to play with this money.*

gendra, por meio dessas lacunas, respostas mais ricas na proposição da exposição de imagens incompletas à sensibilidade imaginativa do seu espectador.

Jacek é um exemplo, pois o espectador que tem um primeiro contato com a história não sabe, de imediato, as razões que levam o protagonista a matar e na verdade nunca saberá realmente quais foram elas. A história aponta ainda que para o Estado, Jacek não tem razões que justifiquem o assassinato praticado. Até o desfecho dos dois assassinatos (do Taxista e de Jacek), pairarão mais dúvidas do que conclusões sobre a repetição dos atos de violência praticados, como se o filme – na contramão do *thriller* audiovisual tradicional – gerasse mais questionamentos do que afirmações para o que julgamos saber, como já tivemos oportunidade de mostrar em nosso trabalho.



*Decálogo 5 e Não matarás: A indiferença de Jacek pelo mundo ao seu redor.*



*Decálogo 5 e Não matarás: Jacek "brinca" com o destino alheio sobre o viaduto, e resolve jogar, sem muitas explicações da narrativa, um pequeno pedaço de pedra que provocará uma forte batida nos carros que trafegam abaixo.*



*Decálogo 5 e Não matarás: Jacek se irrita pelo cumprimento de um estranho, e antes de sair do banheiro público, arremessa-o para dentro do mictório.*

Ao mesmo tempo que Kieslowski apresenta por meio das atitudes o lado medíocre e violento de Jacek, também demonstra a controvérsia inerente à existência de qualquer ser humano (valendo-se do mesmo para a apresentação do Taxista). Jacek vai paulatinamente demonstrando ser o protótipo do *matador violento*, mas só até o momento em que entra em uma loja para copiar uma fotografia.<sup>111</sup> Nesta pequena loja em penumbra ele é recebido por uma moça, e tira da sua bolsa a foto, muito antiga e rasurada, de uma criança vestida de branco com uma tiara de flores ornando com um ramalhete que ela segura nas mãos. A narrativa não revela do que trata a foto, pois como dissemos, Kieslowski prefere insinuar e/ou omitir as respostas ao invés de explicitá-las. Sabemos apenas que é uma foto antiga, de uma menina, e que Jacek pede que se faça uma cópia.

Durante o atendimento da lojista, Jacek *inocentemente* pergunta a atendente se é verdade que por meio de uma foto podemos saber se a pessoa fotografada está viva ou morta. A atendente acha graça dele acreditar nesse tipo de folclore e diz que "*alguém está querendo lhe pregar uma peça*". Nessa atitude inocente de Jacek, percebemos que não há dentro desse iminente assassino apenas perversidade.

O mesmo acontece com o Taxista que, apesar de ser a personalização de um boçal, aparece, no desenvolvimento da sua personagem no filme, alimentando um cachorro faminto (o que não deixa de ser um traço de piedade), ainda que sob controvérsia, pois antes de prestar seus serviços a Jacek, ele também aperta sua buzina com força, apenas para assustar dois cachorros da raça *poodle*; talvez na sua lógica burguesa e tacanha, um cão faminto e sujo, mereça mais consideração do que cachorros de linhagem aristocrática. Em outra sequência, próxima a esta do cachorro sendo alimentado (mas somente presente no longa-metragem), o Taxista aparenta, mesmo den-

---

<sup>111</sup> Lembremos que à época em que o filme foi produzido, 1988, os filmes fotográficos eram tirados em câmeras de filme 35mm e, para revelá-los ou copiá-los, um usuário comum ia até a uma loja de filmes onde houvesse um laboratório.



tro da sua vida miserável, ter uma certa esperança quando vai a um quiosque de jogo apostar em uma loteria da cidade.



*Decálogo 5 e Não matarás*: O Taxista mesmo dentro da sua estupidez, demonstra certa compaixão pela miséria alheia.



*Decálogo 5 e Não matarás*: Jacek vai até uma loja de filmes fotográficos para fazer uma cópia da foto antiga da sua irmã caçula.

A sequência da loja de fotos apresenta-nos um novo elemento narrativo desenvolvido por Kieslowski. Os objetos em seus filmes ganham funções metafóricas (similaridades) e metonímicas (contiguidades), pois simbolizam memórias decisivas na vida das personagens ou nas ações presentes que desencadearão importantes acontecimentos. Quando Jacek pede a atendente uma cópia da foto antiga, indicia o que descobriremos mais tarde como sendo não uma foto qualquer, mas a foto de primeira

comunhão da sua irmã caçula, Marysia. A mesma irmã por ele tão querida e, como ele mesmo confessa a Piotr na cela da cadeia enquanto espera sua morte, talvez a pessoa que poderia ter-lhe dado uma chance, ou conduzido-o a um caminho contrário ao do aniquilamento. A foto, portanto, ganha uma áurea especial ao representar um instante de encruzilhada na vida do protagonista, simbolizando a possibilidade de *ter sido* uma pessoa comum, com as pequenas frustrações, alegrias e lembranças de um camponês.

O objeto, aparentemente banal, sublinhará a sensibilidade, ainda existente, de Jacek pois, antes de ser encaminhado pelos guardas para a sala de execução, ele irá implorar para seu confessor, Piotr, que busque a foto na loja e a entregue para sua mãe.



*Decálogo 5 e Não matarás*: O iconismo dos objetos cênicos em Kieslowski. Uma foto suja e antiga, preserva a memória (a humanidade restante) de Jacek.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *Há de se escrever um Protagonista*

Eu sempre tento persuadir jovens colegas aos quais eu ensino direção ou a escrita do roteiro, a examinar suas próprias vidas. Não pelo propósito de escrever um livro ou roteiro, mas para eles mesmos. Eu sempre digo para eles, tentem pensar o que aconteceu com vocês de importante para direcioná-los a ocuparem essas cadeiras aqui, neste dia muito específico, entre essas pessoas. O que aconteceu? O que realmente trouxe vocês aqui? Vocês precisam descobrir isso. Este é o ponto inicial.<sup>112</sup> (KIESLOWSKI; STOK, 1995:35)

Boas ficções nos ajudam a lidar com a realidade ao invés de nos afastarmos dela, e talvez a arte seja a melhor ferramenta para pelejar com o cotidiano ordinário ao pensarmos em respostas para angústias ocasionadas da fricção entre a existência individual e o convívio na sociedade na qual aquela é gestada.

Todo indivíduo minimamente saudável busca sentidos que respondam à sua existência, mesmo sabendo que essas significações talvez apenas existam quando as narramos em histórias vividas ou imaginadas, pois são nelas que almejamos descobrir estruturas de alternância em nosso destino. Ao criarmos histórias abrimos novos caminhos que resgatam os substratos da potência da vida; desse movimento indireto, cada inventor à sua maneira, reestrutura direções para uma melhor convivência aos que lhes são alheios.

Kieslowski sempre evitou se afiliar a um determinado partido, político ou estético, porque bem sabia que é na pluralidade, pessoal e social, que a utopia de liberda-

---

<sup>112</sup> Trecho original: *I keep persuading younger colleagues to whom I teach scriptwriting or directing, to examine their own lives. Not for the purposes of any book or script but for themselves. I always say to them, Try to think of what happened to you which was important and led to your sitting here in this chair, on this very day, among these people. What happened? What really brought you here? You've got to know this. That's the starting point.*

de e justiça podem ser melhor apreciadas. No seu cinema não há panfletagem ideológica, apenas a constatação, um tanto estarecida, da contínua luta entre o dia que se vai e a nova luz a pincelar o reinício de novos questionamentos humanísticos.

Seu protagonista, Jacek, é na verdade todos os jovens de seus filmes, pois seus roteiros versavam sobre um específico personagem que na sua mundanidade e humanidade também eram todos os outros personagens por ele criados. Não somente Jacek de *Não matarás*, 1988, é homônimo de Jacek de *Sem Fim*, 1984, como também são os mesmos seres fictícios em diegeses diferentes, pois em Kieslowski um ser está em vias de ser outro, e este outro, de ser o primeiro, tal qual serialidades de reflexos que projetam duplos possíveis: anverso e verso, o eu e o outro que constituem cada existência, lançadas sobre um sistema cíclico.

[...] toda diferença é uma semelhança que usa a surpresa, o Outro é um estado paradoxal do Mesmo, digamos mais brutalmente, com a locução familiar: o Outro *dá no Mesmo*. O universo barroco é esse sofisma patético onde o tormento da visão se dissipa e termina em felicidade de expressão. (GENETTE, 1972:21, grifo do autor, tradução Ivonne Floripes Mantoanelli)

Podemos considerar que um dos elementos geradores do egoísmo e animalidade de Jacek, é proveniente do ambiente de violência e indiferença ao próximo no qual ele foi submetido;<sup>113</sup> assim sendo, Jacek vem a personificar uma juventude moderna e pós-moderna cujos desejos não podem mais ser satisfeitos, pois são previamente respondidos, antes mesmo de serem elaborados. Nesse vazio de sentidos no qual Jacek segue em queda livre, o assassinato parece ser uma das poucas respostas para o desânimo inexplicável e a falta de perspectiva que o acompanha. Da mesma forma que um outro protagonista, Meursault, de *O estrangeiro*, de Camus, Jacek "pre-

<sup>113</sup> Recordemos de que Jacek revela a Piotr no longa-metragem, de que após a morte de sua irmã, ele foi obrigado a ir para uma espécie de escola militar, cujo local detestou viver.

cisa" matar porque nada mais de significativo lhe resta a fazer. O chocante, para ambos os personagens, é nossa constatação de que o ato de barbárie tem externamente a mesma importância que qualquer outra escolha mais banal na vida dos dois assassinos. Meursault mata um homem na praia simplesmente porque o sol era demasiado e ele suava. Jacek, por sua vez, demonstra querer um automóvel para passear com uma amiga, mas assim que é descoberto, nem se lembra mais do motivo que o levou ao homicídio.

Os dois personagens matam sem maiores justificativas, e nem mesmo um suposto ódio e ressentimento que serve de motivação a Raskólnikov em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, apresenta-se ao leitor/espectador como fonte para encontrar um sentido à violência dos outros dois assassinos. Jacek, na verdade, aproxima-se mais de Raskólnikov pois, tal como o anti-herói russo, ele se arrepende do seu ato, mas diferentemente de Meursault e Raskólnikov, Jacek não tem consciência do porquê receberá a pena de morte; sabe apenas que queria desfrutar de uma viagem com a amiga. Os porquês de seus atos estão além do alcance de sua consciência.

À parte das motivações filosóficas (a *culpa* em Dostoiévski, o *homem absurdo* em Camus, ou a *inconsciência* em Kieslowski), o que os três autores buscam discutir é a ideia de que a imposição ou mesmo a tentativa de ensinar uma Moral, pleiteada pela sociedade, não colherá a irmandade nas suas relações, porque o sentido moral só é valorizado quando *descoberto*, a partir de experiências únicas e pessoais. Daí Kieslowski, como outros narradores, engendrarem um universo particular para recriar a possibilidade dessa experiência.

Assim, nas duas obras estudadas de Kieslowski, como apontado, prevalecem: o estabelecimento das imagens, ou seja, há um roteiro compacto; o momento das filmagens mostrou-se também crucial no processo criativo do diretor: a *mise-en-scène* e

a *mise-en-shots* dos planos e sequências foram minuciosamente trabalhados para atingir o resultado sensorial e reflexivo esperado; enquanto a montagem, cuidou de ser extremamente considerada, buscando uma organização das sequências para ser invisível aos olhos do espectador, mas também nutrir a trama na linguagem dos seus filmes.

*Decálogo 5* e *Não matarás*, este último em especial, já que se trata da tentativa aprimorada de tratamento do tema, organizam os instrumentos kieslowskianos, a fim de que o espectador tenha uma experiência emocional e especulativa acerca das questões da violência e da pena de morte mas, devido à riqueza no seu processo de criação, a narrativa nos seduz a enxergar além do tema abordado, transformando o que seria a descrição de atos em um pensamento sobre as condições – extremamente frágeis e tênues – que unem *prazer* e *senso de realidade* no ser humano.

## BIBLIOGRAFIA

AMIEL, Vincent. *Kieslowski*. Paris: Rivages/Cinéma, 1995.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Krzysztof Kieslowski: Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*. Paris: POSITIF/Jean-Michel Place, 1997. Inclui ensaios e entrevistas de Michel Ciment, Jacques Demeure, Jean Gili, Hubert Niogret.

BARTHES, R. Saindo do cinema. In: **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980.

BLANC, Nicole Wexler. **O decálogo de Kieslowski: TV e cinema em diálogo**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2003.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. **Film Criticism** 4, no.I, 1979:56-63.

BREN, Frank. *World Cinema 1: Poland*. London: Flicks Books, 1986.

BUCHER, Felix (Entrevistador). KRZYSZTOF KIESLOWSKI. In: COWIE, Peter (Org.); *International film guide*. London: Tantivy, 1981:28-31.

CAMPAN, Véronique. *Dix Breves histoires d'image*. France: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CAVENDISH, Phil. *Kieslowski's Decalogue*. **Sight & Sound**, Inglaterra, v.59, n.3, summer 1990:162-165.

COATES, Paul (ed.). *Lucid Dreams – The Films of Krzysztof Kieslowski*. England: Flicks Books, 1999.

\_\_\_\_\_. *The red & the white – the cinema of people's Poland*. London: Wallflower Press, 2005.

DAVIES, Norman. *Heart of Europe: A Short History of Poland*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.

DELEUZE, Gilles, **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução: Paulo Bezerra. Ilustrações: Evandro Carlos Jardim. Coleção Leste. São Paulo: Editora 34, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates 4).

ESTÈVE, Michel (ed.). *Etudes Cinématographiques: Krzysztof Kieslowski*. Paris: Lettres Modernes, 1994. Inclui ensaios de Joel Magny, Agnes Peck, René Prédal.

FALKOWSKA, Janina. “The Political” in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal*, Vol.34, No.2 (Winter, 1995), pp.37-50. Published by University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema&Media Studies. [www.jstor.org](http://www.jstor.org) Acesso em 07/11/2012.

FRANÇA, Andrea. **Cinema em azul, branco e vermelho: A trilogia de Kieslowski**. Rio de Janeiro: 7 letras, 1996.

GARBOWSKI, Christopher. *Kieslowski's Decalogue series: the problem of the protagonists and their self-transcendence*. Nova Iorque: Columbia University Press East European Monographs [452], 1996.

GENETTE, Gerárd. **Figuras**. tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, Dinara Machado. A voz e o canto em Cacá Diegues e Krzysztof Kieslowski. In: **A voz na luz**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004:126-133.



HALTOF, Marek. *The cinema of Krzysztof Kieslowski*. Grã Bretanha: Wallflower, 2004.

\_\_\_\_\_. *Polish National Cinema*. Estados Unidos: Berghahnbooks, 2002.

INSDORF, Annette. *Double lives, second chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Hyperion, 1999.

IORDANOVA, Dina. *Cinema of the other Europe*. Great Britain: Wallflower Press, 2003.

KICKASOLA, Joseph G. *The films of Krzysztof Kieslowski: the liminal image*. New York: Continuum, 2004.

KIESLOWSKI, Krzysztof; PIESIEWICZ, Krzysztof. *Decalogue: the ten commandments*. Tradução de Phil Cavendish e Susannah Bluh. Londres e Boston: Faber&Faber, 1991.

LABOV, Jessie. *Kieslowski 'Dekalog, Everyday Life, and the Art of Solidarity'*. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Screening the city - A wonderfully fresh and kaleidoscopic examination of the strange alchemy between celluloid and asphalt*. Great Britain: Bath Press, 2003.

LOPES, Denilson; LOPES, Denilson (org.). A fraternidade é vermelha. In: **Cinema dos anos 90**. Chapecó, RS: Argos, 2005.

MAURER, Monika. *Krzysztof Kieslowski (The Pocket Essential)*. North Pomfret: Trafalgar Square Publishing, 2000.

MIRANDA, Suzana Reck. **A música no cinema e a música de Krzysztof Kieslowski**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1998.

NAGIB, Lúcia (entrevistadora). **Krzysztof Kieslowski**. In: LABAKI, Amir (Org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995:211-213.

NEALE, Steve. *Art Cinema as Institution*. *Screen 22*, no.I, 1981:11-39.

PICCHIARINI, Ricardo; PASSOS, Fernando. **Não matarás/Krzysztof Kieslowski**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1995.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHULTZ, Adilson. **A violência e o sagrado segundo René Girard**. Protestantismo em Revista - Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia, vol.3, jan.- abr. de 2004 – ISSN 1678 6408

STOK, Danusia (Ed. e Trad.). **Kieslowski on Kieslowski**. London: Faber & Faber, 1995.

VAILLANCOURT, Yves. **Jeux interdits. Essai sur le Décalogue de Kieslowski**. Canadá/França: LAVAL; Hermann, 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZÁTONYI, Marta. **Voces sobre Kieslowski**. Compiladora Marta Zátonyi. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo/Universidad de Buenos Aires, 2000.

ZIZEK, Slavoj. **The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory**. London: British Film Institute, 2001.

\_\_\_\_\_ **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2011.

**Jornal on line**

*Senator Piesiewicz in Blackmail Scandal.* (KRAKOW POST, Cracóvia, Dec. 17, 2009).

< <http://www.krakowpost.com/article/1768> > <acessado em novembro de 2014>.

*The Double Life of Krzysztof Piesiewicz.* (KRAKOW POST, Cracóvia, February 2, 2010).

< <http://www.krakowpost.com/article/1847> > <acessado em novembro de 2014>.

**Entrevistas cedidas por Kieslowski**

AINDA Vivo: um filme sobre Kieslowski. Direção: Maria Zmarz-Koczanowicz. Telewizja Polska (TVP). (81min.). Polônia, 2005. Documentário integrante do DVD *Decálogo*. São Paulo: Versátil Home Video, 2009. NTSC, sonoro, colorido.

KRZYSZTOF Kieslowski: I'm So-So. Direção e Entrevista: Krzysztof Wierzbicki. Dinamarca-Polônia: Kulturmode Film, Statens Filmcentral, 1995, disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=5iR8hvDQWck> > (56 Minutos), 35mm, colorido.

A SHORT FILM About Dekalog: An Interview With Krzysztof Kieślowski. Direção e Entrevista: Eileen Anipare, Jason Wood. Reino Unido: Eileen Anipare, Black & White Pictures, 1995, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=QkNEdw8ArE4> > (47min.), colorido.

## FILMOGRAFIA

### FASE DOCUMENTAL (1966 – 1979)

1966

*The Tram* (Tramwaj) – Ficção.

35mm / preto e branco

5min.45seg.

1966

*O Escritório* (The Office / Urząd) – Documentário.

35mm / preto e branco

6min.

1967

*Concert of Requests* (Koncert życzeń) – Ficção.

35mm / preto e branco

17min.

1968

*The Photograph* (Zdjęcie) – Documentário.

16mm / preto e branco

32min.

1969

*Da Cidade de Lodz* (From the City of Lodz / Z miasta Łódź) – Documentário.

35mm / preto e branco

17min.21seg.

1970

*I Was A Soldier* (Byłem żołnierzem) – Documentário.

35mm / preto e branco

16min.

1970

*Factory* (Fabryka) – Documentário.

35mm / preto e branco

17min.14seg.

1971

*Before the Rally* (Przed rajdem) – Documentário.

35mm / preto e branco + colorido

15min.9seg.

1972

*Refrain* (Refren) – Documentário.

35mm / preto e branco

10min.19seg.

1972

*Between Wrocław and Zielona Góra* (Między Wrocławiem a Zieloną Górą) – Documentário.

35mm / colorido

10min.35seg.

1972

*The Principles of Safety and Hygiene in a Copper Mine* (Podstawy BHP w kopalni miedzi) – Documentário.

35mm / colorido

20min.52seg.

1972

*Workers '71: Nothing About Us Without Us* (Robotnicy '71: nic o nas bez nas) – Documentário.  
16mm / preto e branco  
46min.39seg.

1973

*Bricklayer* (Murarz) – Documentário exibido somente no ano de 1981.  
35mm / colorido  
17min.39seg.

1973

*Pedestrian Subway* (Przejście podziemne) – Ficção para TV Polonesa.  
35mm / preto e branco  
30min.

1974

*X-Ray* (Prześwietlenie) – Documentário.  
35mm / colorido  
12min.63seg.

1974

*First Love* (Pierwsza miłość) – Documentário para TV Polonesa.  
16mm / colorido  
30min.

1975

*Curriculum Vitae* (Zyciorys) – Documentário e Ficção. (docudrama interpretado pela própria vítima submetida a julgamento do Estado comunista).  
35mm / preto e branco  
45min.10seg.

1975

*Personnel* (Personel). Primeira Ficção de Longa-Metragem produzido para a TV.  
16mm / colorido  
72min.

1976

*Hospital* (Szpital) – Documentário.  
35mm / preto e branco  
21min.4seg.

1976

*A Cicatriz* (The Scar / Blizna). Segunda Ficção de Longa-Metragem.  
35mm / colorido  
104min.

1976

*Slate* (Klaps) – mak.of do longa-metragem "A Cicatriz".  
Compilação bem humorada de pequenos takes não utilizados no longa-metragem "A Cicatriz", incluindo takes de making of.  
35mm / colorido  
6min.

1976

*The Calm* (Spokój). Terceira Ficção de Longa-Metragem produzido para TV, exibido somente no ano de 1980.  
16mm / colorido  
44min.

1977

*Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno* (From A Night Porter's Point of View / Z punktu widzenia nocnego portiera) – Documentário.

35mm / colorido

16min.52seg.

1977

*I Don't Know* (Nie wiem) – Documentário.

35mm / preto e branco

46min.27seg.

1978

*Seven Women of Different Ages* (Siedem kobiet w różnym wieku) – Documentário.

35mm / preto e branco

16min.

### FASE FICCIONAL (1979 – 1994; 1996 †)

1979

*Cinemaníaco* (Camera Buff / Amator). Quarta Ficção de Longa-Metragem.

35mm / colorido

112min. 1 DVD tendo nos Extras o curta-metragem "Entrevistas". NTSC, sonoro, colorido. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2009.

1980

*Station* (Dworzec) – Documentário.

35mm / preto e branco

13min.23seg.

1980

*Entrevistas* (Talking Heads / Gadajace głowy) –

Documentário que integra os Extras do DVD "Cinemaníaco" lançado pela Videofilmes e acima discriminado.

35mm / preto e branco

15min.32seg.

1981

*Sorte Cega* (Blind Chance / Przypadek) – Ficção exibida em 1987.

35mm / colorido

122min. (2h02min.)

1981

*Short Working Day* (Krótki dzień pracy) – Ficção.

35mm / colorido

79min.22seg.

1984

*Sem Fim* (No End / Bez końca) – Ficção.

35mm / colorido

107min. (1h47min.)

1988

*Seven Days a Week* (Siedem dni w tygodniu) – Documentário.

35mm / colorido

18min.

1988

*Não matarás* (A Short Film about Killing / Krótki film o zabijaniu) – Ficção.

35mm / colorido

85min. (1h25min.)

1988

*Não amarás* (A Short Film about Love / Krótki film o miłości) – Ficção.

35mm / colorido

87min. (1h27min.)

1988

*Decálogo* (The Decalogue / Dekalog) – Ficção.

35mm / colorido

574min. (9h33min.6seg.)

1991

*A Dupla Vida de Véronique* (The Double Life of Véronique / La Double Vie de Véronique / Podwójne życie Weroniki) – Ficção.

35mm / colorido

98min. (1h38min.)

*Trilogia das Cores*

1993

*A Liberdade é Azul* (Three Colors: Blue / Trois couleurs: bleu) – Ficção.

35mm / colorido

100min. (1h40min.)

1993

*A Igualdade é Branca* (Three Colors: White / Trois couleurs: blanc) – Ficção.

35mm / colorido

100min. (1h40min.)

1994

*A Fraternalidade é Vermelha* (Three Colors: Red / Trois couleurs: rouge) – Ficção.

35mm / colorido

100min. (1h40min.)

## FICHAS TÉCNICAS

DECÁLOGO. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Minissérie Televisiva em 10 capítulos. Roteiro (10 capítulos): Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música (10 capítulos): Zbigniew Preisner. Montagem (10 capítulos): Ewa Smal. Diretores de Fotografia: *Decálogo 1*: Wiesław Zdort; *Decálogo 2*: Edward Kłosiński; *Decálogo 3*: Piotr Sobociński; *Decálogo 4*: Krzysztof Pakulski; *Decálogo 5*: Sławomir Idziak; *Decálogo 6*: Witold Adamek; *Decálogo 7*: Dariusz Kuc; *Decálogo 8*: Andrzej Jaroszewicz; *Decálogo 9*: Piotr Sobociński; *Decálogo 10*: Jacek Bławut. Diretora de Arte (10 capítulos): Halina Dobrowolska. Som Direto (capítulos 1, 2, 4, 5): Małgorzata Jaworska; Som Direto (capítulos 3, 6, 7, 9, 10): Nikodem Wołk-Laniewski. Som Direto (capítulo 8): Wiesława Dembińska. Produtor (10 capítulos): Ryszard Chutkowski. Produtora (10 capítulos, exceto as versões para cinema): Polish Television. Polônia, 1988. 1 DVD (574min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: *Dekalog*. Título em inglês: *The Decalogue*. São Paulo: Versátil Home Video, 2009.

NÃO matarás, Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Intérpretes: Mirosław Baka (*Jacek*), Krzysztof Globisz (*Piotr*), Jan Tesarz (*Taxista*), Zbigniew Zapasiewicz (*Inspetor de Polícia*), Barbara Dziekan-Wajda (*balconista do cinema*), Aleksander Bednarz, Jerzy Zass, Zdzisław Tobiasz, Artur Barciś (*figura do Anjo: inspetor de trânsito e pintor do presídio*), Krystyna Janda, Olgierd Łukaszewicz. (Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Diretor de Fotografia: Sławomir Idziak. Montagem: Ewa Smal. Produtor: Ryszard Chutkowski. Produtora: TOR film studio. Polônia, 1988. 1 DVD (81min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: *Krótki film o zabijaniu*. Título em inglês: *A Short Film About Killing*. Nova Iorque: Kino on Video, 2004.