

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Thaís Milena Adão

**A FRATERNIDADE É VERMELHA (1994): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES  
ACERCA DO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO DE KRZYSZTOF  
KIESLOWSKI**

JUIZ DE FORA

2021

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Instituto de Artes e Design  
Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual

**A FRATERNIDADE É VERMELHA (1994): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES  
ACERCA DO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO DE KRZYSZTOF  
KIESLOWSKI**

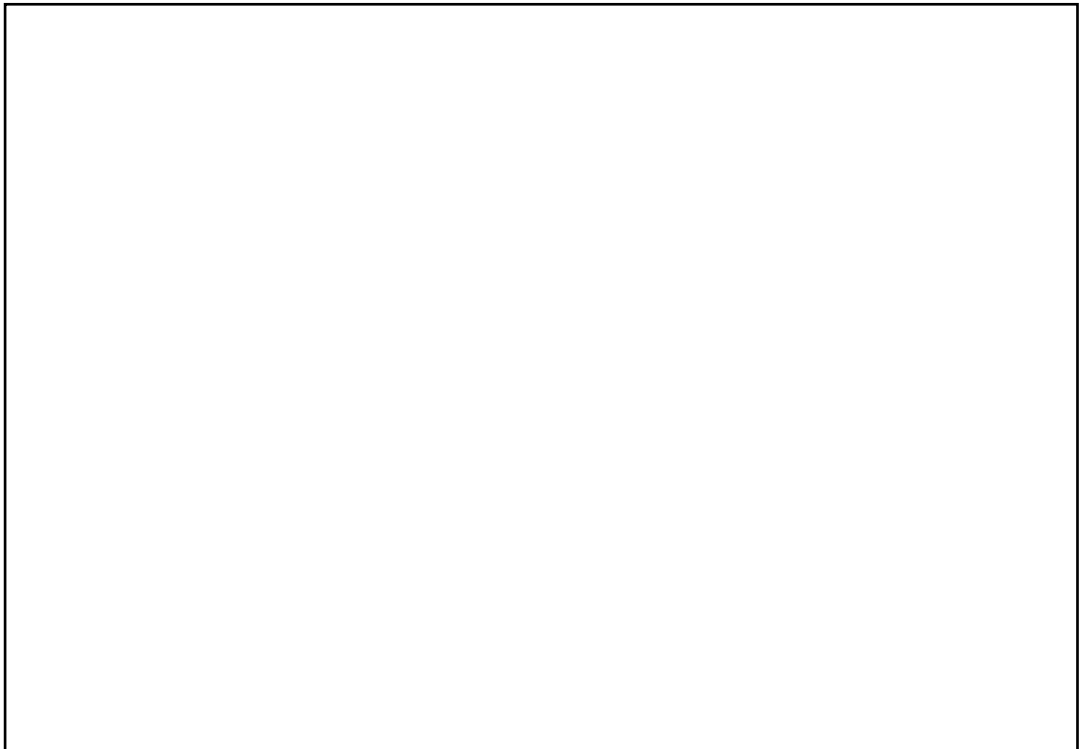
Thaís Milena Adão

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Bacharelado  
em Cinema e Audiovisual da  
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Francisco  
Perez Reyna.

JUIZ DE FORA

2021



**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO  
EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 09 dias do mês de Setembro do ano de 2021, às 10 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora ("por webconferência, conforme Resolução nº 24/2020-CONSU"), ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) **THAÍS MILENA ADÃO**, matrícula 201466307B, tendo como título **A Fraternidade é Vermelha: Algumas considerações sobre o pensamento cinematográfico de Krzysztof Kieslowski.**

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Carlos Francisco Perez Reyna orientador, (Doutor UFJF)

Professora Érika Savernini Lopes examinador(a), (Doutora, UFJF)

Professora Patricia Ferreira Moreno Christofolletti examinador(a). (Doutora, UFJF)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO ( ) REPROVADO. Eu, Carlos Francisco Perez Reyna, Professor(a) – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

---

PROFESSOR Dr. Carlos F. P. Reyna

---

PROFESSORA Dra. Érika Savernini Lopes

---

PROFESSORA Dra. Patrícia Ferreira Moreno Christofolletti

---

Thaís Milena Adão

Thaís Milena Adão (Aluna)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente, e acima de tudo, aos meus pais Vitor e Cida, pelo apoio, todo o esforço e oportunidades que me proporcionaram ao longo da minha vida. Tudo o que eu sou hoje e tudo o que conquistei, é graças a vocês.

A minha irmã, Michele, por estimular meu amor por cinema me levando às locadoras e pelas sessões de pipoca na sala de estar enquanto crescíamos.

Ao meu amor Carlos, por acreditar em mim quando eu não conseguia fazer isso, por me levantar nos momentos difíceis tanto quanto comemorar minhas vitórias, por dividir a vida comigo.

Aos meus amigos e colegas de turma, pelas trocas, parceria e risadas, que tornaram a vida acadêmica mais leve e rica.

Agradeço à Tatiane, minha psicóloga, por ter me ajudado a retomar esse projeto nesse momento tão difícil de pandemia.

A todos os meus professores, por todo o conhecimento compartilhado e pela inspiração - em especial a professora Érika Savernini, que me contagiou com sua paixão por Kieslowski, e meu orientador Carlos Reyna, por abraçar meu projeto.

Desde 2014, Juiz de Fora e UFJF se tornaram o meu lar, por isso agradeço imensamente a Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Instituto de Artes e Design, seu corpo docente e funcionários, que durante todos esses anos de graduação tornaram possível meu crescimento pessoal e acadêmico.

Vocês me colocaram mais perto dos meus sonhos.

*“Diferentes pessoas em diferentes partes do mundo podem ter o mesmo pensamento no mesmo tempo. Esta é uma obsessão minha: que pessoas diferentes em lugares diferentes pensam a mesma coisa, mas por razões diferentes. Eu tento fazer filmes que conectam pessoas” - Krzysztof Kieslowski.*

## RESUMO

A partir das proposições metodológicas da teoria dos cineastas, que procura explicitar o caráter teórico de cineastas que não produziram teoria declaradamente, esta pesquisa tem como objetivo principal dar os primeiros mergulhos no pensamento cinematográfico não-manifesto do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski.

Diante da complexidade e grande volume de material, nos prestamos a elencar os elementos fundamentais de seu pensamento por meio de sua filmografia ficcional e de um conjunto de entrevistas do diretor que permitissem a compreensão do seu processo criativo.

Tomando por base seu último filme, A Fraternalidade é Vermelha (1994), tecemos uma análise sobre seu trabalho e como Kieslowski constrói a partir do realismo e da sincronicidade, da subjetividade e do acaso, um olhar sensível do mundo.

**Palavras-chave:** Teoria do cinema. Teoria dos cineastas. Cinema polonês.

## **ABSTRACT**

Based on the methodological propositions of filmmakers' theory, which seeks to explain the theoretical character of filmmakers who haven't produced theory, this research has as its main objective to take the first dives into the non-manifest cinematographic thought of Polish filmmaker Krzysztof Kieslowski.

Faced with the complexity and large volume of material, we lend ourselves to listing the fundamental elements of his thought through his fictional filmography and a set of the director's interviews that allows us to understand his creative process.

Based on his last film, *Three Colors: Red* (1994), we analyzed his work and how Kieslowski builds from realism and synchronicity, subjectivity and chance, a sensitive view of the world.

**Keywords:** Film theory. Filmmakers' theory. Polish cinema.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Foto da série “Photographs from the Town of Łódź .....	34
<b>Figura 2</b> – Julie e a senhora dos filmes de Kieslowski .....	35
<b>Figura 3</b> - Personagem Misterioso no Episódio I, III e IV do Decálogo.....	36
<b>Figura 4</b> – Verónique e o duplo.....	40
<b>Figura 5</b> - Valentine atropela Rita .....	45
<b>Figura 6</b> - Valentine e a vizinha de Joseph .....	46
<b>Figura 7</b> - Valentine e Joseph .....	47
<b>Figura 8</b> - Movimentação da Câmera.....	48
<b>Figura 9</b> – Valentine e Auguste.....	48
<b>Figura 10</b> – Profundidade de campo.....	49
<b>Figura 11</b> - Boliche.....	50
<b>Figura 12</b> - Michel e o retrato de Valentine .....	51
<b>Figura 13</b> - Joseph e Karin no tribunal .....	52
<b>Figura 14</b> - A união dos personagens .....	53
<b>Figura 15</b> – A caneta tinteiro .....	54
<b>Figura 16</b> – A bailarina.....	55
<b>Figura 17</b> – A fotografia .....	56
<b>Figura 18</b> – O CD de Van den Bundenmayer.....	57

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>Trajetória Acadêmica.....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1 – Teoria dos cineastas, aproximações metodológicas .....</b>	<b>18</b>
1.1. O pensamento inscrito dos cineastas .....	18
1.2. As preocupações do investigador.....	21
<b>Capítulo 2 – O pensamento cinematográfico de Kieslowski.....</b>	<b>25</b>
2.1. A vida e obra de Krzysztof Kieslowski.....	25
2.2. A realidade e a sincronicidade.....	30
2.3. A subjetividade e o acaso.....	39
<b>Capítulo 3 – A Fraternidade é Vermelha – Análise Fílmica.....</b>	<b>45</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>59</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>63</b>
<b>Referências Filmográficas.....</b>	<b>65</b>
<b>Anexo 1 - Filmografia.....</b>	<b>67</b>
<b>Anexo 2 – Poema Amor à primeira vista .....</b>	<b>70</b>

## Introdução

Fazer cinema, produzir um filme, nada mais é do que fazer escolhas sobre o que vai ou não aparecer na tela diante das imensuráveis possibilidades que a realidade e a imaginação nos proporcionam. É construir um ponto de vista, um discurso. As decisões tomadas pelo cineasta, que dão forma ao filme são, portanto, escolhas conscientes e inconscientes, que querem nos dizer alguma coisa, alguma coisa na qual ele acredita. Por isso, ainda que um cineasta nunca tenha escrito teoria propriamente no papel e reivindicado seu status de teórico na história e nas páginas dos livros de cinema, seus pensamentos são escritos pela câmera e investigadores - ou futuros investigadores como eu - podem tentar acessá-los. Um filme é a forma escrita do modo como um cineasta pensa o cinema.

Se falamos cineasta, sua teoria tem, logo no imediato que estar mais presente nos filmes que nas suas manifestações verbais ou orais; e a recolha da informação verbal ou escrita deve contribuir para esclarecer/compreender melhor a teoria do cineasta que, a bem dizer, só pode estar nos filmes, já que nos referimos à arte cinematográfica e um filme é, em si, uma forma de pensamento (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p.333).

Tomando como base a teoria dos cineastas, pretendo através desta pesquisa iniciar uma investigação acerca do pensamento cinematográfico do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski. O primeiro capítulo deste trabalho faz um detalhamento da abordagem proposta pelos autores Penafria, Santos e Piccinini (2015), explicitando como eles trazem para o centro da pesquisa o processo criativo dos realizadores.

Essa proposta metodológica se dá através de um exame acurado do material produzido pelo cineasta: sua filmografia, entrevistas, escritos e declarações primárias que expressam as suas concepções sobre o cinema, visando a sistematização de um pensamento teórico sobre o cinema, e não apenas uma análise estilística ou a mera interpretação de seus filmes. Os artigos publicados sobre a teoria dos cineastas serão usados para esclarecer a metodologia, bem como os volumes 1, 2 e 3 do livro Teoria dos Cineastas,

publicados pelo Labcom.IFP<sup>1</sup> da Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal).

A teoria dos cineastas gera uma provocação para elaboração de um esquema abstrato, uma teoria geral, que não se baseia unicamente nos textos teóricos-reflexivos produzidos por cineastas-teóricos célebres ao longo da história do cinema, mas sim uma teoria que existe do próprio ato de criação do realizador.

Ainda que esta posição dos cineastas se torne mais notória e notável quando o cineasta se apresenta com uma produção escrita relevante, suspeitamos que muitas e valiosas contribuições vindas dos cineastas acompanham a evolução do cinema, mesmo quando não assumiram formatos semelhantes à produção acadêmica (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p.330).

Quantos cineastas se mantêm fora dos holofotes por não estarem documentadas em livros formalmente? Essa proposição investigativa é uma oportunidade para que realizadores como Kieslowski, que já não tem mais a possibilidade de falar por si mesmos, sejam lembrados e exaltados pelas suas significativas contribuições legadas ao cinema. No âmbito acadêmico, essa metodologia estimula estudantes a desenvolverem pensamentos teórico-reflexivos enquanto mediadores entre os filmes, o pensamento do autor e o leitor interessado.

A escolha desta temática surgiu do meu desejo de investigar mais a fundo a trajetória de Kieslowski e sua forma de enxergar a realidade através das lentes, dando continuidade a um trabalho preexistente, sobre o qual falarei mais a respeito no capítulo dedicado à minha trajetória acadêmica.

Conhecer a pessoa que fora Kieslowski, sua história, tanto quanto sua filmografia, é parte essencial para a construção dessa proposição, por isso no segundo capítulo, “Pensamento Cinematográfico de Kieslowski”, começo fazendo um percurso pela sua carreira, conectando os fios, sua própria vivência com todo o seu trabalho criativo. Como ponto de partida desta pesquisa, me dispus principalmente do compilado de entrevistas de Kieslowski no livro Kieslowski on Kieslowski (1993), editado por Danusia Stok, onde o diretor comenta sobre os

---

<sup>1</sup>Unidade de Investigação Científica da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

seus filmes e as circunstâncias em que foram feitos e algumas entrevistas encontradas disponíveis em inglês, concedidas por Kieslowski a jornalistas.

Recorro também aos trabalhos de Haltof (2004) e Ribeiro (2018) para assimilar o contexto do cinema polonês durante a carreira de Kieslowski e sua fase documental. Entender o caminho que Kieslowski fez pelo cinema documental é importante para compreendermos sua fase ficcional.

De entrevistas audiovisuais, me dispus principalmente do documentário *I'm So So*, dirigido por Krzysztof Wierzbicki. Neste último, em uma conversa casual Kieslowski, compartilha suas percepções sobre a vida, sobre as pessoas, políticas e seus filmes. Além disso, também analisei os comentários do diretor nos extras dos seus filmes da Trilogia das Cores e da *Masterclass for Young Directors*, disponíveis no Youtube. A *masterclass*, dirigida por Erik Lint, foi um workshop ministrado pelo diretor polonês para novos diretores em Amsterdã no verão de 1994.

Apesar da Teoria dos Cineastas priorizar o uso de fontes diretas do cineasta, a consulta de ideias pré-existentes colocadas por outros pesquisadores e teóricos sobre o objeto de análise não são excluídas do processo investigativo. Ao falar sobre a análise fílmica, Aumont dá uma luz sobre a utilização das ideias outros pesquisadores: “[...] deve-se utilizá-las, mas antes de mais nada, é preciso sobretudo saber utilizá-las, não as considerando de imediato como um saber obrigatório, preliminar à análise, o que seria abandonar o seu próprio trabalho de análise” (AUMONT, 1994, p.17). Essa consulta permite um confronto e debate de ideias, que pode levar a ajustes e a modificações.

Ao longo do trabalho recorro, portanto, a alguns autores cujas percepções de Kieslowski, e de seu trabalho, são referenciais para as obras de Kieslowski e dialogam com minhas percepções. Dentre estes autores destaco o trabalho de Érika Savernini e seu livro *Índices de um Cinema de Poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski* (2004), pela sua abordagem tão afetuosa do cinema de poesia em Kieslowski, rica em brilhantes análises da filmografia do diretor, especialmente da Trilogia das Cores (1993-1994).

Embora tenha percorrido toda a filmografia ficcional (Anexo 1) de Kieslowski para construir essa pesquisa, me limitei a análise de seu último filme, *A Fraternidade é Vermelha* (*Rouge*, França, 1994), trazendo alguns trechos do

filme para ilustrar os elementos principais do pensamento cinematográfico kieszlowskiano observados durante essa investigação no último capítulo deste trabalho.

Neste filme, Valentine, interpretada por Irène Jacob, é uma modelo que vive em Genebra e atropela uma cadelinha sem querer. Ao procurar pelo dono, ela conhece um juiz aposentado (Jean-Louis Trintignant) que possui um estranho hobby de espionar as conversas telefônicas de seu vizinho. Esse é o pontapé inicial para o desenrolar de uma história encantadora sobre acasos e coincidências, redenção, ética, sobre questões de fraternidade, liberdade e igualdade. Em *Rouge*, Kieslowski fundiu ao seu roteiro muitas emoções e ideias geniais, atingindo o ápice da sua técnica. Kieslowski deixa assim sua marca no mundo, e é impossível ignorar sua unicidade.

O diálogo com todo esse material foi a principal forma que encontrei para me aproximar da visão que Kieslowski tinha do cinema e tentar me conectar com parte de seus pensamentos e sentimentos sobre a vida.

Todo cineasta traz em sua bagagem referências e constrói seu estilo assistindo a filmes, mergulhando nas análises fílmicas de filmes dos cineastas que ele próprio admira. Espero ter a sensibilidade de escrever sobre a realidade que Kieslowski tinha.

## Itinerário Acadêmico

Sempre fui fascinada por histórias. No começo, eu me apaixonei pelas histórias silenciosas das páginas dos livros. Vivia sonhando com histórias emprestadas, até que ousei escrever as minhas próprias. Esses escritos acabavam nas gavetas, pois não tinha pretensão de mostrar ao mundo. Era uma escrita tímida, particular, simplesmente um despejo de sentimentos que habitavam dentro de mim, transformados em personagens e lugares. Até que muitas das histórias emprestadas começaram a ganhar cores e sons nas telas, e uma luzinha de curiosidade se acendeu em mim. Fazer cinema era a possibilidade de criar novas realidades, de dar vida aos escritos de papel. Mas como eu poderia viver desses sonhos?

Não sabia como - talvez ainda não saiba - mas resolvi tentar. Descobrir. Explorar. Queria ser capaz de provocar emoção nas pessoas com as minhas histórias, da mesma forma que muitos autores e realizadores tocaram minha vida. Foi então que em 2014 entrei para o Bacharelado em Artes e Design visando fazer Cinema no Segundo Ciclo. Dentro da faculdade, me deparei com inúmeras possibilidades e me vi mais longe da prática do que esperava. Me encontrei na pesquisa. O fascínio de dar rosto e voz a personagens, cores e texturas aos mundos, se transformou também em fascínio de descobrir o porquê da luz ou daquele enquadramento. Teorias do cinema e análises fílmicas alimentaram minha vontade de escrever para as telas, mas, principalmente, me despertaram para a escrita acadêmica e sua importância.

Meu contato com a pesquisa surgiu a partir da oportunidade de ser bolsista de iniciação científica, proporcionada pela professora Érika Savernini da Faculdade de Comunicação (FACOM/UFJF). Na minha primeira pesquisa, “Cinema e a vida escrita da realidade: diálogos contemporâneos com Pier Paolo Pasolini”, estudei o cinema de poesia de Pasolini, que sensibilizou meu olhar para o fazer cinematográfico e o processo criativo dos cineastas. Em 2017, veio o projeto “Teoria dos Cineastas: contribuição para o desenvolvimento de uma metodologia pelo estudo do caso Krzysztof Kieslowski”, na qual dediquei meus estudos por dois semestres à abordagem metodológica proposta pelos autores Graça, Baggio, Penafria (2015), a partir da vida e obra do diretor polonês Krzysztof

Kieslowski. Como complemento aos estudos da iniciação científica, pude assistir aulas da disciplina Modelos Teóricos, Narrativos e Estilísticos do Cinema, do programa de Mestrado da FACOM<sup>2</sup>, ministradas pela professora Érika.

Determinada a dar continuidade a essa pesquisa no segundo ciclo, elaborei uma apresentação para o trabalho final disciplina de Teoria do Cinema sobre o filme *A Dupla Vida de Véronique* (*La doublé vie de Véronique*, 1991, França), apresentando parte das minhas constatações na bolsa de iniciação científica sobre o tema. O professor Carlos Reyna, responsável pela disciplina, apontou que o tema poderia ser motivo para uma ampliação em um futuro mestrado. Isso me deu mais ânimo de mergulhar na filmografia de Kieslowski e também de convidá-lo para me orientar nessa jornada.

O próximo marco desse percurso foi a Universidade da Beira Interior, na cidade de Covilhã, em Portugal, onde fiz intercâmbio acadêmico em 2018. Tive o privilégio de cursar a disciplina Teoria dos Cineastas com a própria Manuela Penafria, e entender melhor a abordagem para poder aplicá-la na presente investigação.

Não posso deixar de mencionar que o amor de Kieslowski pelo seu país, expresso em todas as entrevistas que li e assisti, em seus próprios filmes, me levou à Polônia. Queria ter contato com essa cultura e ver um pedacinho dessa realidade que ele descrevia com filtros amarelos nas telas. Vislumbrar pessoalmente as marcas da guerra naquele território, o próprio terror e tristeza dos campos de concentração que deram fim a inúmeras vidas, me fizeram compreender ainda mais a sensibilidade do diretor, que cresceu cercado desses escombros e cicatrizes.

Me apaixonei pelas histórias de Kieslowski. Não tive nenhuma dúvida de que daria continuidade ao estudo de seus filmes no Trabalho de Conclusão de Curso. Da mesma forma, a metodologia de Penafria, Graça e Baggio (2015) se tornou o ponto chave para esse estudo, porque me proporciona o que queria: um olhar diferente e aprofundado sobre os filmes. Acredito que enquanto estudantes de graduação, somos muito presos ao que autores e teóricos dizem sobre os filmes e sobre cinema, deixando nossas próprias especulações e opiniões em

---

<sup>2</sup> Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.



segundo plano, e acabamos desenvolvendo esse pensamento teórico mais na pós-graduação. Encontrei aqui uma chance de me libertar de algumas dessas amarras e começar a especular.

Minha admiração por Kieslowski é tão profunda que dedico meus estudos a sua vida e obra, não só em homenagem, mas na esperança de me conectar com seus pensamentos. Contudo, tão importante quanto ouvi-lo e fazê-lo ser ouvido, é ecoar minha própria voz de pesquisadora.

Comecei a desenvolver essa pesquisa há alguns anos atrás, sem saber que no horizonte uma pandemia global mudaria a minha vida e das mais de sete bilhões de pessoas que habitam esse mundo. Por mais de um ano esse trabalho permaneceu engavetado, assim como muitos dos meus escritos de infância, esperando um desfecho tanto quanto ansiamos por dias melhores.

Estamos prontos.

## **CAPÍTULO 1 - Teoria dos Cineastas, algumas aproximações metodológicas**

### **1.1. O pensamento inscrito dos cineastas**

De acordo com Aumont (2012), existem muitas maneiras de se fazer teoria, principalmente quando é o próprio artista que teoriza sobre sua arte. Sua preocupação enquanto teórico recai em como um cineasta pode, deve ou consegue ser teórico ao mesmo tempo em que cria; de que forma este consegue fundir seu intelecto e seu lado artístico no ato de criação. Em seu livro *As Teorias dos Cineastas* (2012), o autor se dedica a expor as principais teorias de cineastas que ousaram refletir sobre o fazer cinematográfico e a arte do cinema, pensando a criação cinematográfica diretamente, ou seja, a partir do próprio criador. Enquanto se cria, um cineasta reflete sobre sua criação e sua finalidade artística, como defende Aumont. O cineasta sabe, e precisa saber, o que está fazendo, precisa ter consciência do trabalho que desenvolve e como suas escolhas afetam e permeiam o cinema enquanto arte.

Alguns cineastas fizeram-se teóricos de maneira mais ou menos explícita, mais ou menos copiosa, mais ou menos visível. Isso quer dizer que existem dois tipos de cineastas, os que refletem teoricamente sobre sua prática criadora e os que criam “espontaneamente”? Ou isso quer dizer que todos os cineastas têm idéias teóricas implícitas e que só alguns deles as explicitam? [...] (AUMONT, 2012, p.12-13).

Ao analisar as “personalidades mais fortes”, nomes como Vertov, Pasolini, Bresson, Eisenstein e Tarkovski, Aumont se debruça apenas sobre os cineastas que explicitamente elaboraram algum conteúdo teórico sobre a sua própria atividade cinematográfica. A sua Teoria dos Cineastas centra-se na figura do cineasta-diretor, como principal agente criativo na concepção e produção de um filme. O autor não considera os cineastas a partir dos seus filmes, e sim a partir de teorias manifestas de forma verbal/escrita e consciente. Contudo, ele ressalta que essa abordagem não é única, mas sim apenas uma dentre as escolhas possíveis. Outra possibilidade seria colocar em perspectiva a contribuição teórica de roteiristas, produtores, montadores, considerar ainda aqueles cineastas cuja teoria permanece implícita ou aqueles cuja teoria não é expressa verbalmente, como os experimentalistas (AUMONT, 2012). Esse outro caminho possível,

deixado em aberto por Jacques Aumont, é o caminho explorado recentemente nas proposições de Graça, Baggio e Penafria (2015).

Lançando mão das ideias de Jacques Aumont (2004) e Ismail Xavier (1983) de dar luz ao caráter teorizador de um cineasta, a abordagem desses autores busca estudar essa perspectiva teórica com foco no processo de criação e no pensamento artístico dos cineastas para, a partir disso, se elaborar teoria do cinema. Tradicionalmente no campo de investigação teórico em cinema, da perspectiva de Graça, Baggio e Penafria (2015), os filmes e os cineastas são confrontados de forma indireta ou são deixados de lado em detrimento das reflexões provenientes de outros investigadores.

A Teoria dos Cineastas, portanto, vai de encontro à concretude dos discursos do cineasta, daquele que produz diretamente. “Trata-se de um método diferenciado de abordar o cinema, pois não detém o foco exclusivamente aos filmes, nem aos contextos e repercussões sociais, econômicas ou políticos destes” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p.21). Sendo assim, os filmes do cineasta se tornam o centro da investigação e o pesquisador busca entender e sistematizar seus pensamentos, partindo da fonte e do ato de criação para elaboração de um modelo teórico. Esta é uma tentativa de aproximar o cineasta das preocupações da academia, ao mesmo tempo em que se distancia das abordagens tradicionais de caráter mais abstrato.

Por seu lado, a reflexão dos cineastas tem sido vasta, a começar pelos próprios filmes enquanto forma de pensamento e prolongando-se em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não espelham apenas abordagens estéticas ou doutrinárias, mas também a forma como estes cineastas compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p.24).

Dessa perspectiva mais direta, os filmes do cineasta são utilizados como principal fonte de pesquisa, partindo deles mesmos para a reflexão de seu trabalho. São utilizados também materiais escritos ou declarações verbais de fonte primária, textos e documentos sem refinamento teórico, como entrevistas e cartas; escritos que promulgam suas concepções sobre o cinema e suas obras, mesmo que de maneira implícita ou fragmentada. Ainda assim, é de suma importância verificar a precedência e o contexto dessas declarações verbais, fazendo-se necessário uma seleção criteriosa desse material.

Para Graça, Baggio e Penafria (2015), ao assumirmos que o cerne da teoria dos cineastas é o cinema como finalidade artística, não significa que se excluem os discursos de interesse lucrativo ou qualquer outro que não pense o cinema pelo cinema. Esses tipos de discursos só serão relevantes mediante a constatação do investigador, ao entendê-los como teóricos e significativos.

Coloca-se também em perspectiva a filmografia, já que “os filmes são uma fonte para estudar a concepção de cinema de um determinado cineasta, seja por opção do investigador, seja pela não existência ou escassez de material escrito, seja pela necessidade ou interesse em complementar as fontes de pesquisa” (PENAFRIA; GRAÇA; BAGGIO, 2015, p.10). Os filmes devem ser organizados cronologicamente, e reorganizados conforme necessário, ou de acordo com critérios específicos, como gênero. São considerados também filmes que nunca foram realizados, mas que possam ser acessados através de roteiros ou argumentos.

Se falamos *cineasta*, sua teoria tem, logo no imediato que estar mais presente nos filmes que nas suas manifestações verbais ou orais; e a recolha da informação verbal ou escrita deve contribuir para esclarecer/compreender melhor a teoria do cineasta que, a bem dizer, só pode estar nos filmes, já que nos referimos à arte cinematográfica e um filme é, em si, uma forma de pensamento (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, 333).

Acerca de Graça, Baggio e Penafria (2015), o cineasta pode ser entendido, por definição, como todo profissional que contribui de modo relevante e criativo para a produção cinematográfica. Nessa linha de pesquisa são abrangidos, portanto, a inventividade de um ator, roteirista, montador, figurinista, ou seja, de qualquer profissional envolvido na concepção de um filme que exerça sua criatividade sobre determinada obra, e não apenas o realizador/diretor do filme.

Esse ato de criatividade no cinema, assim como em outras artes e linguagens, pressupõe originalidade e autoria por parte do cineasta, e conseqüentemente, que este reflita teoricamente sobre sua atividade para alcançar tais critérios e conseguir estabelecer um estilo próprio. Nas palavras de Aumont (2004, p.7): “[...] um cineasta não pode evitar a reflexão sobre os atos artísticos envoltos em sua atividade cinematográfica”, e é responsabilidade do investigador trazer à tona a compreensão teórica desta concepção de cinema,

que muitas vezes está implícita nas falas e filmes dos realizadores que se dedicaram unicamente a escrevê-la com a câmera.

## 1.2. As preocupações do investigador

A explicitação do pensamento cinematográfico de um cineasta implica uma metodologia, mesmo que no fim a investigação assuma um caráter mais ensaístico, próximo do discurso do próprio criador, conforme Graça, Baggio e Penafria (2015). O investigador deve se aproximar das reflexões do cineasta através de “[...] conceitos, relação com outros cineastas (por exemplo, o montador), leitura de manifestos e exposição de um pensamento que revela coerência reflexiva entre o discurso verbal/escrito e a *práxis*” (PENAFRIA et al., 2016, p.11). Quanto a essa aproximação, podemos entender que a posição do investigador é a de compreender seu objeto de estudo chegando o mais perto possível do que é de fato a teoria. A teoria em si é do próprio cineasta. Ela existe de forma autônoma e antecede o trabalho investigativo.

Não obstante, essa aproximação é feita com uma lupa, conforme Penafria et al. (2016), pois apesar de existirem a *priori*, as opiniões dos cineastas não devem ser consideradas de forma literal ou serem recebidas acriticamente, dado que muitos desses materiais analisados estão em estado bruto. É preciso confrontar as informações, lapidando-as por meio de leituras e análises críticas, mas esse confronto, da perspectiva dos autores, deve ser feito sem o intermédio de estudos provenientes de outros investigadores sobre o cineasta-objeto.

O processo de investigação exige uma busca constante por coerência através da filtragem e refinação de declarações e reflexões. “Em suma, a teoria dos cineastas é uma rua de dois sentidos: consoante o caso, tanto trabalha para excluir o que está em excesso, como tenta maximizar aquilo que se apresenta com interesse” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p.28). É importante ressaltar a complexidade dessa dinâmica entre investigador, obra e cineasta, afinal, o cineasta é ele próprio espectador da sua obra, ele é o *primeiro espectador*, e se refere a ela como tal. O investigador, por sua vez, também é espectador e na sua relação com a obra também ajuda a moldá-la.

Partindo da filmografia e das falas do cineasta-objeto, Graça, Baggio e Penafria (2015) estabelecem tópicos que consideram mínimos para explicitação e clarificação de um pensamento teórico subscrito, como uma primeira proposta de desenvolvimento de uma metodologia adequada à leitura das reflexões dos cineastas. Durante o processo de inquirição dos materiais e dados coletados, os investigadores devem se atentar a bio-filmografia do cineasta, a tipologia da relação com a atividade de teorizar, ao tipo de teoria, ao espectador, aos conceitos, aos gêneros e ao estilo (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 334-336). Em meio a esses tópicos listados, fora os autoexplicativos, considero importante desdobrar quatro deles, que serão relevantes para a minha pesquisa.

A bio-filmografia aborda as interseções entre vida e obra do cineasta, como sua realidade influencia sua criação, além da sua relação com o cinema, outros filmes e cineastas, com a própria realidade e a arte. A tipologia da relação com a atividade de teorizar diz respeito à relação que o cineasta possui com a teoria, se reflete sobre seus filmes ou sobre o cinema, imprescindivelmente, através de manifestações teóricas explícitas e coesas, em livros, por exemplo; ou se ele se limita aos seus filmes, prescindivelmente, denotando mesmo assim uma importância à reflexão teórica. O tipo de teoria pode ser intertextual, apresentada conscientemente através de livros ou pelos próprios filmes, ou filmada, ou seja, a teoria é manifestada na obra, de modo auto reflexivo - ou não. Sobre os conceitos, deve-se destacar nas entrevistas e textos provenientes do cineasta expressões e conceitos mais utilizados.

Dentre as inúmeras perguntas possíveis que podemos fazer para nos aproximar do pensamento do cineasta como teoria, algumas delas, na visão de Graça, Baggio e Penafria (2015, p.30-31), são principais e gerais: De que forma o cineasta entende o cinema? Qual é o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica? Qual a relação dos cineastas para com as suas próprias obras? Que linhas de influências se podem traçar entre cineastas tanto no que se refere às obras fílmicas quanto ao pensamento? Deve-se pensar majoritariamente na relação do cineasta com sua equipe, com seus espectadores, com a própria teoria e com teóricos, e quais conceitos e ideias estão presentes em seus filmes. Cada um desses grupos de preocupações teóricas engloba uma série de questões que podem ser complementadas através da transposição,

diferentes perguntas que podem ser reformuladas, e/ou pela interdependência de perguntas, onde uma indagação pode gerar vários outros questionamentos, conforme Stam (2004).

Esse questionário proposto pelos autores pretende dar mais fundamentos para o pesquisador, que ao refletir e responder essas indagações, não se limitará a uma análise estilística do trabalho do cineasta estudado, possibilitando assim uma síntese das ideias do realizador de forma a tornar mais viável a explicitação do seu entendimento de cinema em um nível de abstração maior.

Estamos em crer que esse conhecimento mais aprofundado do processo criativo irá permitir produzir deduções mais próximas da realidade da criação cinematográfica. Assim sendo, trata-se de um modo possível e legítimo para a compreensão do cinema e para investigar e organizar respostas e eventuais novas problematizações para as questões lançadas pela teoria do cinema. (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p.29-30).

As abordagens descritas acima não são definitivas e as únicas possíveis ou aceitas pela Teoria dos Cineastas, justamente pelo seu caráter inaugural, podendo ser acrescentados tópicos à metodologia conforme o investigador achar necessário. A própria metodologia deve ser discutida, sobretudo quando for do interesse desenvolver novas teorias sobre o cinema partindo das reflexões provenientes dos cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015). Em decorrência da amplitude de caminhos possíveis, procuram-se constantemente novas abordagens teóricas que possam aprimorar essa metodologia e guiar o investigador em sua busca, ajudando no processo de filtragem de informações e articulação desses dados em um pensamento coeso e significativo. A intenção é evitar que o pesquisador se perca e/ou se distancie de uma exposição objetiva e alinhada com os ideais do cineasta apurado.

No entanto, podemos assumir que todo cineasta é um teórico? Partindo desse questionamento, os autores afirmam que “[...] a designação de “teoria” deve ser discutida e a eventual “teoria” será sempre um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida” (Penafria et al., 2015, p.10). Como complementação, os autores recorrem a Aumont (2004), que estabelece três critérios para validação de uma teoria: a coerência, a novidade e a pertinência.

A coerência, de acordo com Aumont, é de extrema importância porque muitas das teorias propostas por cineastas são frouxas, ou seja, eles não apresentam consistência de uma fala para outra nesses casos. Na Teoria dos Cineastas o investigador deve procurar pela coerência entre as declarações verbais do autor e suas obras, sobretudo quando houver uma distância temporal significativa entre os materiais analisados, uma vez que ela pressupõe uma constância no trabalho do cineasta. Quanto à novidade, este é o critério associado à originalidade, refere-se a criar algo novo, impensado, por novos meios e inesperados da mesma forma. Aumont considera a novidade inevitável, porém relativa, mas principalmente que ela se dê no nível da obra, e não que seja apenas uma novidade teórica. Por fim, a pertinência, que apesar de possuir variáveis, garante que o investigador não se perca em considerações inúteis e/ou injustificáveis.

Da nossa parte, por colocarmos a hipótese [...] de um cineasta manifestar a sua teoria apenas através dos seus filmes, acrescentamos um outro critério: a evidência; critério ao qual deve ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos (PENAFRIA; SANTOS; PICCINI, 2015, p.333).

A Teoria dos Cineastas enquanto metodologia de pesquisa nos permite, à vista disso, pensar uma teoria cinematográfica pelo olhar do criador, o que representa uma quebra de paradigmas e modernização dos modos de operação convencionais dos estudos teóricos de cinema.

Nas próximas sessões, pretendo elencar os principais conceitos observados nas obras ficcionais do cineasta Krzysztof Kieslowski e suas entrevistas, construindo um diálogo com todo o material de pesquisa a fim de me aproximar do seu pensamento cinematográfico não manifesto.



## Capítulo 2 - O pensamento cinematográfico de Kieslowski

### 2.1. A vida e obra de Krzysztof Kieslowski

Kieslowski nasceu em Varsóvia, na Polônia, no ano de 1941, durante os horrores da Segunda Guerra Mundial. Filho de um engenheiro civil e de uma funcionária de escritório, o diretor polonês perdeu o pai para a tuberculose vinte anos depois do fim da guerra. Por conta da doença, ele e sua família passaram por momentos muito difíceis durante a infância. A própria saúde de Kieslowski era fragilizada, e ele frequentava sanatórios infantis, chamados preventórios, junto com a sua irmã. Isso também ajudava a família a provê-los, já que a mãe não ganhava o suficiente para mantê-los sozinha, estando o marido constantemente doente.

Como consequência das diversas mudanças em busca de tratamento para seu pai, Kieslowski frequentou muitas escolas diferentes, chegando a trocar de escola de duas a três vezes por ano. Ele acreditava que não teve muitos ganhos da época do colégio e afirmava que não conseguia se lembrar das coisas que aprendeu, senão algumas datas históricas. Apesar de conseguir boas notas, o diretor admitiu que nunca fez grandes esforços: “Eu achei que sabia tudo que eu precisava saber, como a maioria dos adolescentes”<sup>3</sup> (STOK, 1995, p.16, tradução minha).

Aos quinze anos, Kieslowski não tinha interesse em estudar e chegou a ficar um ano parado. Foi a partir do encorajamento de seu pai que ele iniciou um treinamento de bombeiros para que pudesse desenvolver uma profissão. “Meu pai sabia perfeitamente bem que quando eu voltasse do colégio de treinamento de bombeiros eu iria querer estudar. Ele estava certo, claro. Em três meses eu voltei, querendo estudar - a qualquer custo - e fui a todos os tipos de diferentes escolas”<sup>4</sup> (STOK, 1993, p.18, tradução minha).

---

<sup>3</sup> No original: “I thought I knew everything I needed to know, like most teenagers”.

<sup>4</sup> No original: “My father knew perfectly well that when I got back from that fireman’s training college I’d want to study. He was right, of course. In three months I came back, wanted to study – at any cost – and went to all sorts of different schools”.

Foi pouco depois disso que a arte surgiu em sua vida, quase que por acaso. Um parente distante era o diretor da Escola para Técnicos de Teatro de Varsóvia e proporcionou-lhe a admissão: “Se meu tio não fosse o diretor daquela escola em particular, mas sim de outra, então eu teria ido para outra escola e sem dúvida estaria em outro lugar hoje”<sup>5</sup> (STOK, 1993, p.18, tradução minha). A escola, descrita como fantástica pelo diretor, e considerada a melhor pela qual já passou, lhe abriu as portas do mundo cultural: “Eles nos mostraram que cultura existia”<sup>6</sup> (STOK, 1993, p.18, tradução minha).

Os professores, segundo Kieslowski, tratavam os alunos como colegas mais novos, o que podemos entender como a ausência da postura de superioridade. Ao tratar esses jovens como iguais, incentivaram o pensamento crítico, a leitura de livros, às idas ao teatro e ao cinema... incentivaram o mergulho em um mundo de cultura que Kieslowski desconhecia: “Então, uma vez que eu vi que tal mundo existia, eu percebi que eu poderia viver daquele jeito também”<sup>7</sup> (STOK, 1993, p.18, tradução minha). A partir desse momento ele decidiu se tornar um diretor de teatro.

Na Polônia, para se tornar um diretor de teatro exigia-se um curso de ensino superior prévio. O cinema, portanto, era apenas um meio para Kieslowski conseguir o que realmente queria, a direção teatral. Em decorrência disso, ele prestou o exame de admissão da Escola de Cinema de Lódz para estudar direção de cinema, afinal, ambas as funções eram de direção - era essa a sua lógica.

Fundada em março de 1948, logo após a Segunda Guerra Mundial, a Escola de Cinema de Lódz foi a primeira faculdade de cinema da Polônia e é uma das mais antigas e conceituadas do mundo, por onde passaram cineastas poloneses internacionalmente conhecidos, como Andrzej Wajda, Roman Polanski, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski e outros nomes premiados nos mais diversos festivais internacionais.

O processo de admissão em Lódz não era fácil, dizia Kieslowski (STOK, 1995, p.23). Após ter sido rejeitado duas vezes, na terceira tentativa ele foi admitido, apesar do diretor acreditar que foi mais pela sua insistência do que

---

<sup>5</sup> No original: “If my uncle hadn’t been the director of that particular school but of another, then I’d have attended a different school and no doubt be somewhere else today”.

<sup>6</sup> No original: “They showed us that culture exists”.

<sup>7</sup> No original: “Then once I saw that such a world existed, I realized that I could live like that, too”.

qualquer outra coisa. Sua estada em Lódz teve grande influência em seu fazer cinematográfico (o que discutiremos mais para frente). Kieslowski se formou em 1968, data a partir da qual passou a dedicar-se à produção de filmes documentários.

Naquela época, eu estava interessado em tudo que poderia ser descrito com a câmera do documentário fílmico. Existia uma necessidade - a qual era muito excitante para nós - de descrever o mundo. O mundo Comunista tinha descrito como ele deveria ser e não como era. Nós - existiam muitos de nós - tentamos descrever esse mundo e foi fascinante descrever algo que ainda não tinha sido descrito<sup>8</sup> (STOK, 1993, p.65).

Segundo Haltof (2004), o documentário tinha um espaço muito significativo e consolidado na Polônia, sendo amplamente financiado por órgãos do governo e consumido pelos cidadãos poloneses. Os documentários, tanto quanto os filmes ficcionais, forneciam ao público uma visão de sua realidade cotidiana.

Estes documentários desempenharam um papel duplo, na medida em que eram artísticos e políticos - políticos, no sentido de que, com a ajuda de várias artimanhas à custa dos censores, procuravam retratar a realidade como ela era e não como os comunistas afirmavam ser<sup>9</sup> (STOK, 1993, XVIII, tradução minha).

Conhecidos sob a alcunha de Série Negra (Czarna Seria), inúmeros filmes documentais realizados durante o período de 1955 a 1959 romperam com o modo de representação do realismo socialista, que até então dominava as telas, ao falar abertamente sobre problemas sociais e questões consideradas tabus na sociedade polonesa. Destacam-se nessa época cineastas como Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski, que em 1955 lançaram o filme Cuidado! Hooligans! (Uwaga! Chuligani!, 1955, Polônia), marco desse movimento. Além deles tiveram um papel importante os cineastas Kazimierz Karabasz, Władysław Ślesicki, Jerzy Bossak<sup>10</sup> e Jaroslaw Brzozowski (RIBEIRO, 2018). Esses filmes influenciaram Kieslowski,

---

<sup>8</sup> No original: "At that time, I was interested in everything that could be described by the documentary film camera. There was necessity a need - which was very exciting for us - to describe the world. The Communist world had described how it should be and not how it really was. We - there were a lot of us - tried to describe this world and it was fascinating to describe something which hadn't been described yet".

<sup>9</sup> No original: "These documentaries played a dual role in that they were both artistical and political - political in the sense that, with the help of various ruses at the expense of the censors, they strove to depict reality as it was and not as the communists claimed it to be".

<sup>10</sup> Nascido em 1910 em Rostov-on-Don, Jerzy Bossak foi um documentarista, jornalista e pedagogo, que se destacou como um dos autores e organizadores do cinema polonês pós-guerra.

tendo ele estudado diretamente com Bossak e Karabasz na Escola de Cinema de Łódz.

Karabasz era uma espécie de sinalização que mostrava para onde se deveria ir.... Eu estava sob sua influência. Ainda hoje penso que em nenhum lugar do mundo foram os documentários tão magníficos e precisamente construídos como foram na Polônia de 1959 a 1968<sup>11</sup> (HALTOF, 2004, p. 3).

Por mais que Kieslowski tenha afirmado e reafirmado inúmeras vezes que seus filmes não são sobre política, eles são indissociáveis desse contexto, afinal “[...] a história do cinema polonês sempre esteve inextricavelmente ligada aos acontecimentos da vida política da nação” (RIBEIRO, 2018, p.31).

O diretor realizou seu primeiro documentário durante a graduação, em 1966, chamado Escritório (Urząd, 1966, Polônia), sob a supervisão de Bossak, Karabasz e Kurt Weber (RIBEIRO, 2018). O filme se passa em um escritório da Companhia Nacional de Seguros de Łódz, com foco no rosto dos trabalhadores que tentam receber seus benefícios enquanto se ouve as exigências burocráticas dos administradores para fazer o pagamento.

Kieslowski retrata a ditadura e a burocracia na qual a população da Polônia está inserida durante o comunismo. Relata a separação entre a população e a administração, em que o povo tem rosto, mas não tem voz e a administração tem voz, mas não tem rosto (DA SILVA, 2016, p.77).

Em seus próximos comentários, voltamos a ver o retrato de espaços comuns e suas questões sociais, políticas e morais da realidade polonesa: Fábrica (Fabryka, 1971, Polônia), Estação (Dworzec) e Hospital (Szpital, 1977, Polônia). Apesar da sua contribuição inestimável para o gênero de documentário, Kieslowski percebeu que era através da ficção que conseguiria contar as histórias que queria, da forma que queria. É a partir de 1976 que ele então abandona o gênero, dedicando-se à ficção até o final da sua carreira.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> No original: “Karabasz was kind of a signpost that shows where one has to go... I was under his influence. I think to this day that nowhere in the world were documentary films so magnificent and precisely constructed as in Poland from 1959 to 1968”.

<sup>12</sup> Segundo Hokama (2013) a carreira do diretor polonês pode ser compreendida em dois momentos: o primeiro, de 1966 a 1979, com foco em filmes documentais, e a segunda, a partir 1979 em diante, com filmes ficcionais de longa-metragem. Essa organização, contudo, não é literal, dado que Kieslowski dirigiu ficções nos primeiros anos de sua carreira e também documentários na segunda metade, como listado no Anexo 1.

Ao lado de cineastas como Feliks Falk, Agnieszka Holland, Piotr Andrejew, Janusz Kijowski, Andrzej Wajda e Krzysztof Zanussi, Kieslowski fez parte do grupo conhecido por Cinema de Ansiedade Moral. Esses jovens cineastas poloneses do pós-guerra produziram filmes entre os anos de 1974 e 1980 com a preocupação de olhar e examinar os problemas contemporâneos por um viés mais realista. As principais obras de Kieslowski incluídas nesse grupo são *The Scar* (Blizna, 1976, Polônia), *The Calm* (Spokój) e *Amador* (Amator/Camera Buff).

Esse nome foi inventado por Janusz Kijowski, que foi um dos nossos colegas. Acho que ele quis dizer que estávamos ansiosos com a situação moral das pessoas na Polônia. É difícil para mim dizer o que ele tinha em mente. Eu sempre odiei o nome, mas funciona"<sup>13</sup> (STOK, 1993, p. 41, tradução minha).

No final da década de 80, Kieslowski produz a série *O Decálogo* (Dekalog, 1987-1990, Polônia) para a Televisão Estatal Polonesa, composto por dez episódios de média-metragem, cujas histórias discutem a contemporaneidade dos dez mandamentos cristãos e as questões morais que os envolvem. Kieslowski atinge grande notoriedade a partir dessa obra, o que lhe abre as portas para o mercado internacional<sup>14</sup>, recebendo financiamento para seus próximos projetos.

O marco da passagem dos filmes poloneses de Kieslowski para os filmes franceses é o filme *O filme A Dupla Vida de Véronique* (Le double vie de Véronique, 1991, França), que é seguido pela Trilogia das Cores<sup>15</sup>, composta pelos filmes *A Liberdade é Azul* (Trois couleurs: Bleu, 1993, França), *A Igualdade é Branca* (Trois couleurs: Blanc, 1994, França) e *A Fraternidade é Vermelha* (Trois couleurs: Rouge, 1994, França), sendo sua última realização cinematográfica. A trilogia segue o mesmo princípio do Decálogo ao discutir a atualidade e aplicação do lema da Revolução Francesa “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, na sociedade contemporânea.

---

<sup>13</sup> No original: “That name was invented by Janusz Kijowski, who was one of our colleagues. I think he meant that we were anxious about the moral situation of people in Poland. It's difficult for me to say what he had in mind. I always hated the name, but it works”.

<sup>14</sup> Desses dez episódios, o V - *Não Matarás* (Krótki film o zabijaniu, 1987, Polônia) e o VI – *Não amarás* (Krótki film o miłości, 1988, Polônia) foram editados também para longa-metragem e exibidos no Festival de Cannes de 1988 (MARTINS, 2018).

<sup>15</sup> Segundo Triana (2013), a trilogia é uma coprodução da França, Suíça e Polônia e realizada entre 1992 e 1994, como comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa de 1789.

O cineasta polonês deixou como legado uma vasta filmografia, composta por 41 filmes, de curta, média e longa-metragem, de ficção e documentário, feitos para a televisão e para o cinema (Anexo 1). Destes filmes, 39 deles foram roteirizados ou co-roteirizados pelo próprio Kieslowski, incluindo o que seria sua última produção, inspirada na Divina Comédia de Dante Alighieri, a trilogia “Paraíso, Inferno e Purgatório”, concebida em parceria com Piesiewicz, que contribuiu com frequência no roteiro de outros de seus trabalhos. Dez anos após sua morte, essa trilogia foi filmada, a partir dos roteiros e argumentos deixados pelo cineasta, por diferentes diretores: Paraíso (Heaven, 2002, EUA) por Tom Tykwer, Inferno (L’Enfer, 2005) por Danis Tanovic e Purgatório (Nadzieja, 2007) por Stanislaw Mucha.

Kieslowski morreu aos 54 anos, no dia 13 de março de 1996, durante uma cirurgia no coração, apenas dois anos após anunciar sua aposentadoria. Apesar de ter tido uma carreira curta, o diretor polonês produziu verdadeiras obras-primas, capazes de nos aproximar da realidade polonesa por meio de seus filmes.

## **2.2. A realidade e a sincronicidade**

Tarkovski (2010) acredita que a fidelidade com a realidade que muitos cineastas tentam alcançar no fazer cinematográfico, articulando as imagens através de uma representação de caráter documentarista e naturalista, dentro de um roteiro linear e rígido, acaba na maioria das vezes surtindo o efeito contrário, evidenciando ainda mais a artificialidade do cinema. Essas representações não são fiéis com a vida, pois a nossa percepção do mundo é naturalmente poética. Quando somos expostos a alguma situação no nosso cotidiano, seu significado não nos é dado de imediato. Para Pasolini (1985), todos os acontecimentos que vivenciamos, a vida em si, só fazem sentido depois que chegam ao fim, quando encontramos a morte.

A morte, da perspectiva pasoliniana, age sobre a vida como a montagem age sobre o filme, ordenando os eventos e fatos e sintetizando-os dentro de uma lógica, tornando-os compreensíveis. Em vida, o significado das coisas está sempre passível de ser modificado pelas nossas ações, pois as possibilidades

ainda estão em aberto. E é sobre as possibilidades latentes em cada momento que Kieslowski tece suas narrativas.

O diretor polonês foi um grande observador da realidade, como se pode perceber através de suas falas, e toda sua vivência influenciou o seu fazer cinematográfico. Kieslowski queria descrever a realidade e problemas reais, ao abordar eventos cotidianos da população polonesa dentro do contexto de dificuldades políticas em que se encontravam. No começo, canalizou tudo isso sob o gênero do documentário, trabalhando diretamente com aquilo que via, com pessoas reais. Contudo, ele percebeu que não era esse o melhor caminho para as discussões que queria propor.

Eu comecei no documentário. Eu o abandonei porque todo cineasta não-ficcional acaba percebendo um dia os limites que não podem ser ultrapassados - aqueles além dos quais corremos o risco de causar danos às pessoas que filmamos. É quando sentimos a necessidade de fazer filmes de ficção<sup>16</sup> (INSDORF, 2013, p. 32, tradução minha).

Seu trabalho final da graduação em Łódź foi a tese “Cinema documentário e realidade”<sup>17</sup>, apresentada em 1970, na qual Kieslowski refletia sobre essa relação e argumentava que não havia necessidade de se inventar histórias novas para o cinema, apenas filmar a vida real, já que a vida todo mundo é cheia de histórias e enredos (STOK, 1993, p.63). Ao abandonar o registro direto anos depois, podemos perceber que esse pensamento de captar histórias reais da vida não foi deixado de lado pelo cineasta polonês, e sim elevado a um nível de sofisticação ao usufruir das possibilidades libertárias do cinema ficcional. A sua estada em Łódź durante a graduação é um grande exemplo da influência de suas vivências nos seus filmes.

A cidade de pouco mais de 700 mil habitantes atualmente, fica localizada na região central da Polônia, cerca de 100km da capital Varsóvia, sendo considerado um polo industrial, cultural e acadêmico. Łódź já foi considerada um grande centro da indústria têxtil, mas após as grandes guerras sua infraestrutura foi comprometida. “Łódź era cruel e incomum. Singularmente pitoresca com seus

---

<sup>16</sup> No original: “I began with the documentary. I abandoned it because every nonfiction filmmaker ends up realizing one day the boundaries that can't be crossed - those beyond which we risk causing harm to the people we film. That's when we feel the need to make fiction features”.

<sup>17</sup> “Film dokumentalny a rzeczywistość” em polonês.

edifícios em ruínas, escadas em ruínas, pessoas em ruínas”<sup>18</sup> (STOK, 1993, p. 44, tradução minha).

Kieslowski, que viveu em Lódz pré-guerra, descreve que a cidade era lotada de pessoas sem membros, em decorrência de acidentes causados pelas condições de trabalho antigas que as indústrias têxteis possuíam na época, o que levava as pessoas frequentemente a perderem braços e pernas em acidentes de trabalho, devido aos altos riscos de segurança. Além disso, as ruas, segundo ele, eram muito estreitas e os trens passavam raspando nos prédios, o que fazia muitas pessoas igualmente se acidentarem e acabarem mutiladas. A parte mais interessante é que Kieslowski e seus amigos faziam dessas estatísticas um jogo um tanto mórbido.

De manhã no caminho para a escola, nós tínhamos que coletar pontos. Se você visse uma pessoa sem um braço você ganhava um ponto, sem os dois braços dois pontos, sem uma perna dois pontos, sem as duas pernas três pontos, sem braços e sem pernas, um tronco, dez pontos, e assim por diante. Uma pessoa cega valia cinco pontos. Era um jogo ótimo. Então, na escola, nós nos reuníamos por volta das dez horas da manhã para o café da manhã e nós descobrimos quem tinha ganhado. Todos nós normalmente ganhávamos cerca de dez ou doze pontos, em média. Se alguém fazia quinze pontos, essa pessoa tinha quase certeza de que ela tinha ganhado naquele dia. Isso te mostra quantas pessoas que viviam em Lódz não tinham braços ou pernas, ou que eram meros troncos sem ambos os braços e pernas<sup>19</sup> (STOK, 1993, p.45-46, tradução minha).

E esse não foi o único jogo que Lódz rendeu:

Havia uma mulher que morava perto do colégio. A estrada perto da escola era bastante ampla em uma região porque havia um parque ali. Ela tinha, vamos dizer, vinte e cinco metros de extensão. A cada metro nós fazíamos uma marca na estrada. Uma marca de giz. A casa da senhora estava num lado da estrada, oposta ao parque. E onde o parque começava havia um banheiro público, onde você tinha que descer algumas escadas se você quisesse fazer xixi. Mais ou menos às dez da manhã, quando nós nos encontrávamos para o café da manhã, aquela senhora saía da sua casa onde ela aparentemente não tinha um banheiro e ia na direção do banheiro público. Ela era, bem, muito velha. Ela se movia com muita

---

<sup>18</sup> No original: “Lódz was cruel and unusual. Singularly picturesque with its dilapidated buildings, dilapidated staircases, dilapidated people”.

<sup>19</sup> No original: “On the way to school in the morning, we had to collect points. If you saw someone without an arm you got one point, without two arms two points, without a leg two points, without two legs three points, without arms or legs, a trunk that is, ten points, and so on; A blind person was five. It was a great game. Then, at school, we’d meet about ten in the morning for breakfast and see who had won. We’d usually all get about ten or twelve points, on average. If anyone got fifteen, he was almost sure to have won that day. That shows you how many people there were in Lodz who didn’t have arms or legs or who were mere trunks without both arms and legs”.



dificuldade. A maneira como a aposta funcionava era que a cada hora ao fim da aula, nós saíamos e checávamos em qual metro do marcador a senhora tinha alcançado. Ela se movia tão devagar que levava oito horas para chegar ao banheiro. Às vezes sete. Às vezes seis. Então ela tinha que descer as escadas. Depois ela tinha que subir de novo. E a tarde ela voltava para casa. Ela ia pra cama. Dormia. E então acordava de manhã e ia para o banheiro de novo. E nós fazíamos apostas - não por dinheiro, claro, apenas por diversão - em qual marca a senhora havia alcançado ao meio dia, por exemplo. Eu apostava na quarta marca. Alguém apostava na sexta marca. E assim a gente saía e ia conferir onde ela estava<sup>20</sup> (STOK, 1993, p.49, tradução minha).

Por mais maldosos que possam soar, ao falar sobre esses jogos, o diretor revela um interesse mais profundo: “Eles podem parecer cruéis hoje, mas nós jogamos eles pelo interesse que tínhamos na vida, interesse na vida das outras pessoas, interesse em mundos que eram completamente diferentes daqueles no qual crescemos”<sup>21</sup> (STOK, 1993, p.51, tradução minha). Kieslowski amava a cidade, como deixa claro em seus depoimentos e transformou esse amor em arte.

Ainda enquanto estudante, graças ao material oferecido pelo estúdio da faculdade, ele passou a registrar com a lente fotográfica os detalhes que seus olhos atentos captavam em meio a escombros. “Eu amava tirar fotografias. E toda vez os sujeitos eram pessoas mais velhas, pessoas contorcidas, encarando o nada, sonhando ou pensando em como poderia ter sido, mas ainda sim reconciliados com como as coisas eram”<sup>22</sup> (STOK, 1993, p.45, tradução minha).

---

<sup>20</sup> No original: “There was a woman who lived right next to the school. The road near the school was quite wide in one place because there was a park there. It was, say twenty-five metres wide. Every metre, we’d make a mark on the road. A chalk mark. The old woman’s house was on one side of the road, opposite was the park. And where the park started, there was a public toilet where you had to go down some stairs if you wanted to pee. At more or less ten in the morning, when we’d be meeting for breakfast, that old woman would leave her house where she presumably didn’t have a toilet, and make her way to that public loo. She was, well, very old. She moved with great difficulty. The way the betting worked was that every hour, at the end of a class, we’d go out and check which metre mark the old woman had reached. She moved so slowly that it took her eight hours to get to that toilet. Sometimes seven. Sometimes six. Then she had to climb down the stairs. Afterwards, she had to climb up again, and, in the evening, she’d go back home. She’d go to bed. Sleep. Then get up in the morning and go to the loo again. And we took bets – not for stakes, of course, only honour and the fun of it – which mark the old woman would reach at twelve o’clock, for example. I’d say the fourth. Somebody else again the sixth. And then we’d go out and check where she’d got to”.

<sup>21</sup> No original: “They may seem cruel today, but we played them for the interest we had in life, interest in other people’s lives, interest in worlds that were completely different from the ones we grew up in”.

<sup>22</sup> No original: “I loved taking photographs. And all the time the subjects were old people, contorted people, staring out into the distance, dreaming or thinking of how it could have been, yet reconciled to how things were”.

**Figura 1** - Foto da série “Photographs from the Town of Łódź



<sup>23</sup>Fonte: Página Culture.PL

Das fotografias para os rolos de filme, o cineasta eternizou sua percepção de Łódź em *From the City of Łódź* (*Z Miasta Lodzi*, 1968). Com a modernização da cidade, muitos dos prédios comprometidos pela guerra foram demolidos ao invés de preservados, e Kieslowski os julgava piores do que a própria precariedade, pois os novos prédios descaracterizaram a cidade e tiraram o seu encanto. Sobre o filme e essa relação, ele diz: “É sobre isso que o filme “*From the City of Lodz*” é sobre. Ele foi feito com uma enorme quantidade de simpatia pelas pessoas que a habitam”<sup>24</sup> (STOK, 1993, p.48, tradução minha).

Quando olhamos para a ficção do diretor, ainda podemos enxergar Łódź nos detalhes. O rosto da senhora da fotografia (Figura 1), bem como a senhora do jogo que fazia com muita dificuldade de locomoção o seu trajeto até o banheiro público, refletem em um ícone recorrente na Trilogia das Cores. Ao longo dos três filmes nós podemos ver um idoso que aparece em momentos distintos para os três protagonistas.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://culture.pl/en/gallery/photographs-by-krzysztof-kieslowski-image-gallery>>. Acesso em 11 ago. 2021.

<sup>24</sup> No original: “That’s what the film *From the City of Lodz* is about. It’s made with an enormous amount of sympathy for the people living in it.

Em *Bleu*, por exemplo, vislumbramos a senhora dos jogos de Kieslowski em um contexto parecido que detém toda a essência do que seus olhos observavam no passado em Lódz. O tempo e a dificuldade de andar da senhora estão ali presentes, enquanto ela se arrasta e luta para colocar a garrafa no container (Figura 2). Julie está sentada tomando sol, alheia a sua realidade, aos outros, totalmente imersa na sua própria dor, como denota a presença da música, marca da manifestação da subjetividade da personagem. Essa figura não tem nenhum efeito causal nas personagens, mas a maneira com que cada um deles reage a sua presença diz muito sobre quem eles são e o momento em que estão na vida. O diretor mostra como uma circunstância externa pode acabar ativando nossa subjetividade nos fazendo levantar questões sobre nossas vidas.

**Figura 2** – Julie e a senhora dos filmes de Kieslowski



Fonte: Fotogramas retirados de *A Liberdade é Azul* (1993)

Kieslowski explorou muito a sincronicidade da vida em tela. Conceito criado por Carl Jung (1875-1961), diz respeito a acontecimentos não relacionados por causalidade, mas sim por significado<sup>25</sup>. E se um filme consegue traduzir esse conceito brilhantemente é a *Dupla Vida de Véronique*. Duas mulheres (Weronika e Véronique) morando em cidades diferentes, nascidas em famílias diferentes, possuem o mesmo rosto. Nunca se conheceram, exceto por um breve vislumbre à distância do duplo, cheio de confusão. Contudo, mesmo com a distância e a falta de ligação lógica, as duas estavam conectadas, conseguiam sentir uma a

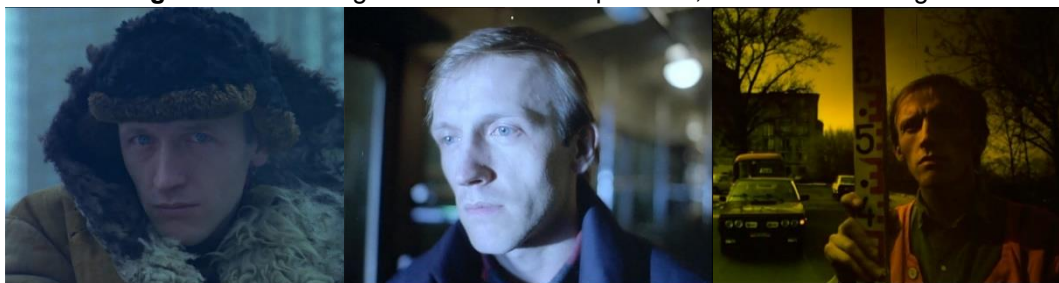
---

<sup>25</sup> O termo “sincronicidade” apareceu pela primeira vez, segundo Capriotti (1998), no seminário “Dream Analysis” em dezembro de 1928, mesmo ele já tendo falado sobre isso sem usar o termo propriamente. Para Sautchuk e Fillus (2020, p.104), “Essa ideia surgiu da observação, por Jung, de raros eventos que representam uma coincidência significativa. O evento sincronístico, então, é uma coincidência porque não pode ser explicado pela causalidade e não respeita as leis da probabilidade do acaso. Ao mesmo tempo, esse evento tem um significado importante para o indivíduo. Apesar de ser provável que um ou mais eventos desse tipo ocorram na vida de uma pessoa, fenômenos sincronísticos podem ser confundidos com meras coincidências. A hipótese de Jung constata sua relevância, mostrando que tais fenômenos são capazes de impactar profundamente a psique individual”.

outra, aprender com os erros da outra. Com a morte de Weronika, Véronique sente o laço desfeito e se sente sozinha no mundo.

Todos nós estamos conectados por fios invisíveis. Essa era a crença do diretor. Mas mais do que efeito direto sobre uns aos outros, entendo principalmente essa crença no que diz respeito a simples presença. Estamos constantemente passando uns pelas vidas dos outros, sem ter essa consciência do outro, de como nos afetamos. Mas deixamos rastros, fios invisíveis que nos conectam no tempo e espaço. Como Julie (*Bleu*), coisas acontecem à nossa volta sem que percebamos, ou simplesmente sorrimos, como Karol (*Blanc*), para situações que percebemos à nossa volta, sendo poucas vezes que temos a coragem de Valentine (*Rouge*) de confrontá-las e buscar significados imediatos. Nós assistimos e somos observados o tempo todo, inconscientemente, mas também conscientemente, por pessoas como o personagem misterioso do Decálogo (Figura 3).

**Figura 3** - Personagem Misterioso no Episódio I, III e IV do Decálogo



Fonte: Fotogramas retirados do Decálogo (1988)

Ao longo dos dez episódios, esse personagem passa por todos os protagonistas que lidam com seus conflitos, sempre observando, mas sem interferir: “Eu sei que existem pessoas como ele, que olham para nós e nunca dizem nada. Eu acho que ele é uma dessas pessoas”<sup>26</sup> (KIESLOWSKI, 1989, tradução minha). Kieslowski deixa claro sua intenção em ativar essa percepção nos seus espectadores: “[...] ... nós queríamos que a audiência pensasse retrospectivamente e linkassem junto coisas que eles já viram antes sem

---

<sup>26</sup> No original: “I know there are some people like him, who look at us and never say anything. I think he is one of those people”.

realmente ter notado” (KIESLOWSKI, 1994, tradução minha).<sup>27</sup> No Decálogo, ele faz isso principalmente através desse personagem recorrente, que perpassa todos os episódios, observando os protagonistas enfrentando seus dilemas (Figura 2).

Em *A Dupla Vida de Veronique*, as conexões são feitas através da construção da *mise-en-scène*. Já na Trilogia das Cores, pode-se dizer que existe uma mescla de ambos nos três filmes, mas o ápice acontece em *Red*, seu último filme, no qual as coincidências estão totalmente imbuídas na narrativa. “Eu tentei acumular esses sinais, especialmente em *A Fraternidade é Vermelha*, para que a audiência percebesse aquilo quando vissem, que eles já haviam visto antes e eles tinham armazenado isso em algum lugar da sua mente”<sup>28</sup> (KIESLOWSKI, 1994, tradução minha).

O diretor polonês consegue criar um efeito de realidade em seus filmes, tal qual uma pessoa vê e sente no cotidiano. Seus personagens são expostos, assim como nós somos diariamente, a situações que não possuem uma lógica ou significados imediatos, e suas histórias, apesar de possuírem alguma eventual causalidade, não se limitam a uma narrativa clássica com começo, meio e fim. Kieślowski observa seus personagens de fora e submerge seus personagens em suas realidades. Muito pouco se sabe sobre seus passados. Suas narrativas terminam quase sempre abertas, seguindo um raciocínio poético. Cabe ao espectador preencher as lacunas deixadas pelo cineasta, que não tem intenção de dar as respostas.

Tanto quanto a compreensão da obra depende do investimento pessoal do espectador, sua construção advém do investimento pessoal de Kieslowski, como tenho procurado demonstrar com essa análise, mas também inclui a dos seus colaboradores. No processo de *casting* para *Veronique*, por exemplo, o cineasta demonstra a preocupação em se conectar com as pessoas: “Se eu perguntasse a eles o que eles sonharam naquela noite, eu também contava a eles sobre meus próprios sonhos. Eu realmente queria conhecê-los e não meramente descobrir

---

<sup>27</sup> No original: “[...] we wanted for the audience to think retrospectively and link together things they had seen earlier without really noticing them”.

<sup>28</sup> No original: “But I tried to accumulate those signs, especially in *Red*, so that the audience can realize that what they see, they have seen before and they have store somewhere in their consciousness”.

como eles pareciam ser e quais eram as suas técnicas”<sup>29</sup> (STOK, 1993, 176, tradução minha).

Seu processo criativo não era fechado às suas ideias, pelo contrário. A participação e colaboração eram fundamentais, vide sua parceria de longa data com o roteirista Krzysztof Piesiewicz<sup>30</sup> e o compositor Zbigniew Preisner.<sup>31</sup> O diretor ouvia o que os atores e equipe acreditavam que poderia potencializar as histórias, e vez ou outra o background dos próprios atores se mesclaram na história. “Adicionar a sua personalidade a um personagem pode mudar completamente uma cena, o fluxo, a pessoa que ele é e a peça. Provavelmente até mesmo o conteúdo do filme”<sup>32</sup> (KIESLOWSKI, 1994, tradução minha).

Podemos apontar como evidência adicional o fato de que ele mantinha um “diário do diretor”, hábito legado a ele pela Escola de Cinema de Łódź, onde Kieslowski notava as mais variadas coisas: “Às vezes eu escrevo algo que eu observei na rua, às vezes eu anoto coisas que só vieram a minha mente”<sup>33</sup> (STOK, 1993, p.105, tradução minha). O diretor confessou que não revisitava suas anotações, mas acreditava que isso não era necessário, pois essas ideias boas permaneceram em algum lugar da sua cabeça e apareceriam no momento certo. Apenas o ato de escrever o que vê já reforça o valor que as impressões da vida tem sobre ele. Ele as registrava no papel, mas as resgatava através das lentes do fundo da memória.

Em suma, os filmes de Kieslowski são contemplativos, tal qual a realidade, e entendemos os significados dos seus filmes tal como compreendemos a vida, em

---

<sup>29</sup> No original: “If I asked them what they had dreamt of that night, I also told them my own dreams. I really wanted to know them and not merely to find out what they looked like and what their technique was”.

<sup>30</sup> Nascido em 1945, em Varsóvia, é um advogado, jornalista e roteirista, co-autor de roteiros de 17 filmes dirigidos por Kieslowski, dentre eles “Decálogo (1989), A Dupla Vida de Veronique (1991), a Trilogia das Cores (1993-1994) e o trabalho final que Kieslowski nunca chegou a dirigir, a Trilogia “Heaven, Hell and Purgatory”.

<sup>31</sup> Nascido em 1955, Zbigniew Preisner estudou filosofia e história na Universidade de Cracóvia. Aos 20 anos ele começou a estudar música por conta própria e criar suas próprias composições. Sua primeira colaboração com Kieslowski foi para o filme “No End”, e a partir desse filme começou uma parceria criativa com Kieslowski e Piesiewicz. Preisner começava seu trabalho enquanto o filme ainda estava sendo roteirizado e participava até mesmo da edição do filme, denotando a importância de seu trabalho com Kieslowski.

<sup>32</sup> No original: “By adding his personality to a character can change a scene completely, the flow, the person he is and the playing. Probably even the content of the film”.

<sup>33</sup> No original: “Sometimes I note down something I’ve noticed in the street, sometimes I note down something which has just come to mind”.

um processo de decodificação. O real é sua matéria prima, e se ela é tão palpável em seus filmes é em decorrência do seu domínio em materializar a subjetividade da mesma.

### **2.3. A subjetividade e o acaso**

É mais do que óbvio que a nossa existência no mundo não é só presença física. Somos corpos com consciência e sensibilidade, andando pelo mundo, afetando e sendo afetados por diversas sensações e emoções. Ao tentar entender essas particularidades das pessoas no mundo real, suas motivações interiores, o que, e de que forma estas exteriorizam por meio das suas ações, gestos, presença física, o que quer que exista dentro delas, Kieslowski as transforma em personagens para observá-las através das lentes.

Boa parte dos seus filmes falam sobre sentimentos, emoções, questionamentos profundos e abstratos - o que reflete no teor individualista e ao mesmo tempo universal deles. Kieslowski busca falar sobre o intraduzível, o indizível. “É a matéria bruta do nosso trabalho, que consiste em encontrar uma ideia de filme que não tenha nada a ver com as palavras pronunciadas<sup>34</sup>” (KIESLOWSKI, 2013, tradução minha). Seus personagens passam por dilemas pessoais, ocultos, que raramente são compartilhados com as pessoas à sua volta, mas que acabam influenciando a narrativa, sobretudo visualmente. Kieslowski foi capaz de criar experiências sensoriais audiovisuais para seus espectadores, usando cada elemento dentro do plano para desvelar as particularidades de uma vida privada.

A subjetividade de sua obra é, por conta disso, indissociável da técnica de direção. O diretor polonês fez uso dos recursos específicos do cinema para manifestar e traduzir os martírios dos seus personagens, sua “vida espiritual”, em cada filme. O diretor parecia esperar que os detalhes dos seus filmes sejam absorvidos pelo próprio subconsciente dos espectadores. Mais do que dizer, ele nos mostra em seus filmes. Suas personagens quase não falam. Estão absortas

---

<sup>34</sup> No original: “Es es la materia bruta de nuestro trabajo, que consiste en encontrar una idea de película que no tenga nada que ver con las palabras pronunciada”.

em seus pensamentos e seus diálogos não contam muito além do que elas próprias querem compartilhar.

Para Pitai e Da Silva (2009), tudo dentro do plano possui significado na construção de sentidos, especialmente para a construção da subjetividade das personagens, no caso de Kieslowski. O diretor faz uma montagem interna que segundo Bordwell e Thompson (2013, p.205) “(...) inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens”, ou seja, a *mise-en-scène*. O som e a cor vão ser os elementos chaves em suas obras, atingindo na Trilogia das Cores o seu ápice. Toda essa estruturação visual fazia, inclusive, com que os diretores de fotografia de Kieslowski fossem creditados como co-roteiristas de seus filmes.

Em Veronique, são as imagens que contam a história das personagens, mais do que o próprio diálogo. Com a delicadeza de um pintor, Kieslowski acrescenta elementos na *mise-en-scène* que ajudam a preencher as lacunas que são deixadas pela sua narrativa, não só para o espectador, mas para as próprias personagens. A exemplo disso, temos a fotografia de Weronika na bolsa de Veronique. Em um quase encontro das personagens em Cracóvia, Weronika vê seu duplo no ônibus de turistas tirando fotografias, tomando consciência da outra, mas seu fim trágico vem pouco depois. Por outro lado, Veronique sempre coexistiu com a estranha sensação do seu eco até que ela foi substituída pelo vazio depois da morte do duplo. Somente no final do filme, quando seu namorado retira da bolsa a fotografia, julgando ser ela, Veronique consegue se aproximar de uma clarificação (Figura 4).

**Figura 4** – Veronique e o duplo



Fonte: Fotogramas retirados de A Dupla Vida de Veronique (1994)

Apesar de afirmar que não se utilizava de metáforas, o diretor consegue materializar a subjetividade de suas personagens. A música presente na vida das



duas mulheres é muito importante. É o elo entre as duas personagens, que compartilham a paixão por cantar. A composição “Concerto em Mi menor”, de Van den Budenmayer<sup>35</sup>, acaba se tornando um gatilho para despertar memória, à medida que vai sendo repetida ao longo do filme em vários momentos e melodias distintas, oscilando entre o espaço diegético e não-diegético, traçando as ligações não aparentes. Nas palavras de Preisner:

Sim, a música funciona nos filmes de Krzysztof como algo mais narrativo. Quero dizer que ela é uma parceira, como o ator, como o roteiro, como a fotografia. Por vezes, a música faz as vezes do narrador. Em determinados momentos a música nos filmes de Krzysztof é como um narrador. Nós decidíamos isso antes mesmo das filmagens. Por exemplo, no filme <Blew>, eu gravei boa parte da música antes das filmagens, não sei, talvez 90% (PREISNER, 1996 apud Miranda, 1998, p.116).

Desde o Decálogo, a cor também se mostrou de extrema importância no processo criativo do cineasta. Através do uso de filtros ele cria toda a ambientação e é capaz de produzir novos sentidos. No caso de *Véronique*, a cor vermelha ilustra a conexão das personagens. E se a cor e a música nos filmes anteriores são uma marca narrativa estilística extra-diegética, em *Bleu* elas se manifestam para a personagem. “Simplesmente nós estávamos tentando mostrar o mundo da heroína do ponto de vista dela, para mostrar que ela via essas pequenas coisas, coisas que estão perto dela através do foco nelas para mostrar que o resto não importava”<sup>36</sup> (KIESLOWSKI, 1996, tradução minha).

Se as narrativas audiovisuais de Kieslowski são tão realistas e sensíveis é também pelo seu aspecto universal, que torna capaz de qualquer indivíduo se identificar com as discussões, emoções e conflitos que os protagonistas enfrentam. As histórias estão mergulhadas nos sentimentos, falando de assuntos muito palpáveis, identificáveis no nosso cotidiano, em nós mesmos. Seus filmes são sobre indivíduos, mas também são sobre todos os indivíduos, ou seja, sobre nossa existência humana. Sobre uma realidade compartilhada, sobre uma subjetividade coletiva, mas ao mesmo tempo tão pessoal e singular. “O que eu

---

<sup>35</sup> Van den Budenmayer é um compositor holandês fictício do século XVIII criado por Preisner e Kieslowski para atribuição de roteiros.

<sup>36</sup> No original: “Simply that we’re trying to show the heroine’s world from her point of view, to show that she sees these little things, things that are near her by focusing on them in order to demonstrate that the rest doesn’t matter to her”.

realmente me importo é com o ser humano individual”<sup>37</sup> (KIESLOWSKI, 1996, tradução minha).

O que é amor? Tristeza? Traição? Justiça? Liberdade, Igualdade, Fraternidade? Como esses conceitos nos rodeiam e nos assombram, nos movem ou nos paralisam? Kieslowski discorre sobre esses conceitos abstratos, e compartilhados pela humanidade, pois são questões sobre nossa existência que moldam nossa forma de enxergar e agir sobre a realidade. Seus filmes possuem um aspecto filosófico, porém, o diretor não se preocupa em fornecer respostas, até mesmo porque a concepção de cada um desses ideais é variável de pessoa para pessoa, de sociedade para sociedade, como bem se pode ver ao longo da história da humanidade. O ponto é justamente a empatia e o esforço de tentar entender o outro na reflexão sobre si próprio.

Ao olharmos para Decálogo, Kieslowski (1993) afirma que são narrativas sobre pessoas que foram pegas em uma determinada situação por causa das circunstâncias, que apesar de fictícias, poderiam acontecer com qualquer outra pessoa, por isso eles tinham a preocupação de começar cada um dos filmes como se a câmera selecionasse os protagonistas aleatoriamente na rua, reforçando que poderia estar contando a história de qualquer um. Apesar de seus filmes serem evidentemente sobre a Polônia e os poloneses, o espaço diegético construído não é característico e, por consequência, limitante. As histórias poderiam acontecer em qualquer lugar, com qualquer pessoa, dado o seu foco no indivíduo. “Eles [protagonistas] encaram problemas que todo mundo encara independentemente de onde estão”<sup>38</sup> (KIESLOWSKI, 1995, tradução minha).

O episódio VI do Decálogo, Não matarás, é um questionamento sobre a pena de morte e conseqüentemente, sobre a própria sociedade. O acaso reúne os três personagens do filme: o motorista, o assassino e o advogado. No mesmo dia e no mesmo lugar em que comemorava ter se tornado um advogado, seu futuro cliente escolhe sua vítima, um motorista de táxi, e comete seu crime. O destino trágico do motorista poderia ter sido evitado, já que teve várias chances para não fazer a corrida com Jacek. Antes da sua morte, Jacek reflete se teria

---

<sup>37</sup>No original: “What I really care about is the individual human being”.

<sup>38</sup>No original: “They [protagonists] face problems that everybody faces regardless of where they are”.

acabado do mesmo jeito, caso sua irmã não tivesse sido morta no passado. Em que momento seu destino foi determinado?

Tentar entender o pensamento cinematográfico de Kieslowski é também, e portanto, se debruçar sobre o acaso. Pegando emprestado as palavras de Neusa Barbosa sobre o Decálogo, que descrevem perfeitamente o papel desse elemento na filmografia do diretor polonês:

O acaso [na obra de Kieslowski] é tão importante quanto a vontade, o desejo, o sonho do personagem; é o acaso que muda tudo. E o acaso é algo cego, que não é moral, não é religioso. O acaso é como um raio que cai na cabeça de alguém. E não teve diretor que retratou de maneira melhor a dualidade da vida humana, mostrando que a intenção, o sonho e tudo o que o ser humano faz deliberadamente, achando que tem livre arbítrio, é algo que dura até que o acaso modifique a situação. Mas, reitero, não é um acaso religioso. Kieslowski não era uma pessoa religiosa. Ele era um humanista (BARBOSA, 2010).

A partir do que observa sobre o indivíduo e a sociedade, o diretor discorre reflexões profundas sobre questões humanas: “Isso foi o que pensamos muito enquanto trabalhávamos no Decálogo. O que, em essência, é certo e o que é errado? O que é uma mentira e o que é a verdade? O que é honestidade e o que é desonestidade?”<sup>39</sup> (STOK, 1993, p. 149, tradução minha). Na sua leitura sobre os dez mandamentos, Kieslowski explora através dos seus dez episódios televisivos como o comportamento humano e nossos valores são complexos demais para serem resumidos em dez mandamentos (BARBOSA, 2010).

Em uma entrevista, é chamada a atenção de Kieslowski para o modo como *Véronique* ecoa em outros filmes, como *Blind Chance* (filme totalmente construído em torno do acaso), *No End* e um em um dos episódios do Decálogo, e o diretor responde: “Acima de tudo era um filme sobre a possibilidade de aprender, mesmo que subconscientemente, com a experiência dos outros”<sup>40</sup> (KIESLOWSKI, 1989, tradução minha). Nesse raciocínio, para além das personagens, seus filmes dão a possibilidade ao espectador de aprender com as experiências dos outros. Todos temos, afinal, a chance de enfrentar os mesmos conflitos em algum momento da

---

<sup>39</sup> No original: “That’s something we thought about a lot when we were working on Decalogue. What in essence, is right and what is wrong? What is a lie and what is truth? What is honesty and what is dishonesty? And what should one’s attitude to it be?”.

<sup>40</sup> No original: “Above all this was a film about the possibility of learning, however subconsciously, from the experience of others”.

vida - quem sabe? Podemos ver as mesmas coisas, sentir e pensar igual, tanto quanto diferente, pois somos parte da mesma realidade. Essa era a verdadeira preocupação do cineasta polonês: “As audiências que eu mais gosto são aquelas que dizem que os filmes são sobre elas ou aqueles que dizem que aquilo significou algo para eles, aqueles para quem o filme mudou alguma coisa”<sup>41</sup> (STOK, 1993, p.56-57, tradução minha).

Em outro dos seus depoimentos, o polonês relata suas experiências com seus espectadores:

Ou pegue essa garota, por exemplo. Em uma reunião logo fora de Paris, uma menina de quinze anos de idade veio até mim e disse que ela foi ver Véronique. Ela foi uma, duas, três vezes e ela só queria dizer uma coisa - que ela percebeu que existe alguma coisa como uma alma. Ela não sabia antes, mas ela sabia agora que alma existia. Tem algo muito bonito nisso. Valeu a pena fazer Véronique para aquela menina. Valeu apenas trabalhar por um ano, sacrificando todo aquele dinheiro, energia, tempo, paciência, torturando você mesmo, matando você mesmo, tomando centenas de decisões, para que aquela jovem em Paris pudesse perceber que existe algo como alma. Vale a pena.<sup>42</sup> (STOK, 1993, 210-211).

Por mais que nunca tenha escrito propriamente teoria, em todos os seus depoimentos, escritos ou falados, ele vai além da mera especulação. Suas palavras têm um teor filosófico, oriundas de muita reflexão. Kieslowski refletiu sobre o sentido da vida em cada uma de suas obras, e a partir do seu afeto sincero e profundo pelo humano, ele construiu um cinema autoral e expressivo, insubstituível.

---

<sup>41</sup> No original: “The audiences I like most are those who say that the film’s about them or those who say that it meant something to them, those for whom the film has changed something”.

<sup>42</sup> No original: “Or take this girl, for example. At a meeting just outside Paris, a fifteen-year-old girl came up to me and said that she’d been to see Veronique... She’d gone once, twice, three times and only wanted to say one thing really - that she realized that there is such a thing as a soul. She hadn’t known before, but now she knew that the soul does exist. There’s something very beautiful in that. It was worth making Véronique for that girl. It was worth working for a year, sacrificing all that money, energy, time, patience, torturing yourself, killing yourself, taking thousands of decisions, so that one young girl in Paris should realize that there is such a thing as a soul. It’s worth it”.

### Capítulo 3 - A Fraternidade é Vermelha - Análise Fílmica

A fim de ilustrar um pouco o que foi discutido até aqui, escolhi fazer um recorte sobre a sua filmografia e analisar seu último filme, A Fraternidade É Vermelha, nome adotado no Brasil para *Trois couleurs: Rouge*, de 1994. A narrativa de *Rouge* se constrói sob esses quatro pilares do pensamento cinematográfico kielowskiano: a realidade, a subjetividade, o acaso e a sincronicidade.

No terceiro filme da Trilogia das Cores, Kieslowski aborda o ideal da Fraternidade da Revolução Francesa. O roteiro nos apresenta Valentine (Irene Jacob), uma modelo que vive em Genebra, que, certo dia, ao voltar para casa atropela uma cachorra pastor alemão de alguém. Ao olhar para a cachorrinha ferida, Valentine descobre o endereço de seu dono na coleira e vai ao seu encontro (Figura 5).

**Figura 5** - Valentine atropela Rita



Fonte: Fotograma do filme A Fraternidade é Vermelha (1994)

Logo de cara o acaso já age sobre a vida daquela personagem, colocando em seu caminho um homem que mudará a sua vida: um juiz aposentado, Joseph Kern (Jean-Louis Trintignant) com o excêntrico hábito de espiar as conversas telefônicas dos seus vizinhos por meio de uma escuta ilegal, acompanhando o desenrolar dos seus respectivos destinos.

Valentine se decepciona com a reação indiferente do dono de Rita ao saber que a cadelinha tinha sido atropelada. A modelo, portanto, decide cuidar da pastora alemã por conta própria. Quando Rita foge durante um passeio no parque, sem saber o que fazer, Valentine retorna à casa do velho amargo procurando por ajuda. Ela não só encontra a cadelinha, mas descobre o passatempo secreto e peculiar de Joseph ao escutar ela mesma através do rádio transmissor o trecho da conversa do vizinho casado com o homem com quem ele tem um caso. Os dois discutem sua paixão secreta um pelo outro e seu desejo de se encontrarem novamente.

Ao ser confrontado sobre o que estava acontecendo ali, Joseph incentiva Valentine a entregá-lo para seu vizinho. Decidida a fazer isso, ela vai até a casa ao lado, mas ao chegar lá se depara com a esposa e sua filha, o que a leva a perceber que fazer a coisa certa é mais difícil do que parece. Que direito ela tinha de intervir naquela situação? O que aconteceria se ela o fizesse? Valentine desiste ao ver que a própria filha do vizinho espionava as conversas telefônicas do pai (Figura 6).

**Figura 6** - Valentine e a vizinha de Joseph



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha* (1994)

Na sua volta, enquanto os dois discutem sobre as motivações que levam Joseph a ouvir as conversas alheias e o porquê de Valentine não ter entregado ele aos vizinhos, o juiz faz um apontamento muito interessante: que pouco importa se ele espiona ou se ela conta a “verdade” para aquelas pessoas (Figura 7). Isso porque as coisas estão acontecendo e os fatos, quando forem expostos - porque serão em algum momento - ainda vão gerar um efeito transformador. É a vida pura se desenrolando em *Rouge*.

Joseph ainda a provoca perguntando se isso a faz lembrar de algo, revelando o caráter de identificação que os personagens têm com os acontecimentos dos outros personagens sobre suas vidas, ao mesmo tempo em que se faz um convite aos próprios espectadores para refletirem consigo mesmos.

**Figura 7 - Valentine e Joseph**



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha*

Ao longo da história, Valentine acaba se envolvendo na vida do juiz sem perceber, até que ela mesma escuta trechos da ligação de um casal. A mulher chamada Karin, uma meteorologista, interage com seu pretendente, que pouco depois descobrimos ser nosso personagem misterioso logo no início do filme, a outra ponta da trama. Auguste (Jean-Pierre Lorit) é vizinho de Valentine, Karin (Frederique Feder) é vizinha de Joseph, e eles têm suas conversas monitoradas.

Esse personagem nos é apresentado logo na primeira cena, em seu apartamento, se aprontando para sair com seu cachorro. Ao sair de casa, ele passa pelo *Café Cher Joseph*<sup>43</sup>, onde a câmera o abandona em direção a janela de Valentine, instigando nosso olhar para o interior, para uma vida privada (Figura 8).

Da mesma forma, a câmera nos mostra o contraplano, o olhar de Valentine para fora, onde ela vê Auguste com seu cachorro, sem realmente estar olhando, sem ter consciência de quem ele poderia ser (Figura 9).

---

<sup>43</sup> O nome do café que Valentine frequenta todo dia e fica logo abaixo de sua casa leva o nome do personagem que entra na sua vida.

**Figura 8 - Movimentação da Câmera**



Fonte: Fotograma do filme A Fraternidade é Vermelha (1994)

**Figura 9 – Valentine e Auguste**



Fonte: Fotograma do filme A Fraternidade é Vermelha (1994)

Os desencontros entre os personagens acontecem ao longo de todo o filme. Durante o telefonema que escutam, o personagem misterioso fala a Karin



que vai sair para comprar cigarro. Kieslowski coloca essa informação e logo depois a aproveita para criar a conexão, sem precisar dizer explicitamente. Quando Valentine chega em casa, o personagem misterioso passa logo em seguida com uma caixa de Marlboro em mãos, saindo do café que Valentine frequenta toda manhã. Ele corre para casa para atender o telefone, e podemos assumir ser de Karin.

A profundidade de campo e o movimento de câmera sempre conectam os dois personagens através do ambiente. Assim que o personagem misterioso sai com seu jeep vermelho, Valentine sai do seu apartamento (Figura 10). Separados por alguns minutos, a um empurrão do acaso para se conhecerem. E é assim que Kieslowski mais uma vez está chamando a atenção para esses fios invisíveis que conectam as pessoas umas às outras.

**Figura 10** – Profundidade de campo



Fonte: Fotograma do filme A Fraternidade é Vermelha (1994)

Ainda utilizando do elemento cigarro, durante a cena do boliche em que Valentine se junta ao seu fotógrafo para se divertir, um *travelling* lateral revela há alguns bancos de distância da personagem um copo quebrado e um maço de Marlboro vermelho, o mesmo que o personagem misterioso havia acabado de comprar e com o qual vemos em outras cenas. Kieslowski assim situa os dois personagens no mesmo ambiente novamente, indiretamente, e por pouco tempo de diferença como denota o detalhe do cigarro ainda aceso (Figura 11). Um pouco

mais adiante da narrativa, Joseph revela para Valentine que ouviu que o casal queria ir ao boliche naquela noite, assim como ela, e que talvez ela estivesse perto deles.

**Figura 11** - Boliche



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternalidade é Vermelha* (1994)

Apesar do filme ser rico em diálogos significativos, o próprio ambiente fornece muito do que precisamos para nos aprofundar na história. Kieslowski nos deixa saber que o Auguste, por exemplo, é um advogado logo no início, sem dizer explicitamente. Apenas podemos chegar a esse entendimento sobre o personagem pelos livros de direito que ele deixa cair no chão em certo momento. Da mesma forma, as informações nos são entregues conforme os próprios personagens sentem à vontade de expressar isso em seu universo. Só descobrimos, por exemplo, qual é o nome do personagem quando Karin o chama pelo nome.

Do mesmo modo que eles estão imersos em sua realidade, em suas rotinas, nós acompanhamos o desenrolar da história sem muita certeza sobre o que vai acontecer em seguida. Diferente de uma narrativa causal, na qual conseguimos prever alguns acontecimentos futuros dos personagens e antecipar suas ações, aqui em *Rouge*, em Kieslowski, não temos um embasamento narrativo definitivo. Experimentamos a incerteza e a imprevisibilidade dos personagens tal qual das pessoas que nos cercam, bem como os próprios personagens principais estão constantemente se esforçando para interpretar e entender a existência e as motivações dos personagens com os quais interagem em cena. Quase sempre os personagens não têm necessariamente que chegar em algum marco narrativo declarado. Eles apenas são e estão.

Kieslowski recria em seus filmes a maneira pela qual vê as pessoas em seu cotidiano - um modo particular, que possui similaridades com o pensamento de Pasolini no que se refere à proposta de que a própria existência das pessoas no mundo é um signo a decifrar. As personagens são enigmáticas em suas motivações, raramente explicitando suas intenções ou pensamentos. Mesmo que a estrutura induz o espectador a tirar certas conclusões, estas não estão explicitadas na narrativa (SAVERNINI, 2015, p.118).

Até mesmo a câmera deixa os personagens em seu próprio tempo. O cineasta usa sequências lentas, enfatizando a observação. Não existe em Kieslowski a necessidade de colocar falas nas bocas dos personagens ou movimentar a câmera apenas para fazer algo acontecer. É a subjetividade dos personagens que rege o filme, ordenando e revelando as informações, conforme Savernini (2015). Kieslowski usa muitos *close-ups* para captar as micro expressões, individualidade, gestos e trejeitos dos personagens para tentar aproximar o espectador dos sentimentos e pensamentos não ditos. Para Triana (2013), a câmera transita no limiar do objetivo e do subjetivo para captar o mundo interior das personagens.

Desde a primeira cena, o diretor polonês introduz esse elemento chave, o telefone, através de uma montagem mostrando o longo caminho que uma mensagem percorre. Enquanto Joseph se envolve com as ligações telefônicas dos vizinhos, Valentine mantém um relacionamento a distância por meio de ligações e recorrentemente Auguste está em contato com Karin.

O tempo todo os personagens estão interagindo com outras pessoas através de ligações, pessoas que muitas vezes nem ganham rosto, como o interesse romântico de Valentine, Michel, mas que aparece logo na primeira cena, discando para ela com seu retrato de fundo (Figura 12), informação que só vamos descobrir depois. Mais um elemento sutilmente introduzido no espaço cênico para traduzir as subjetividades das personagens.

**Figura 12** - Michel e o retrato de Valentine

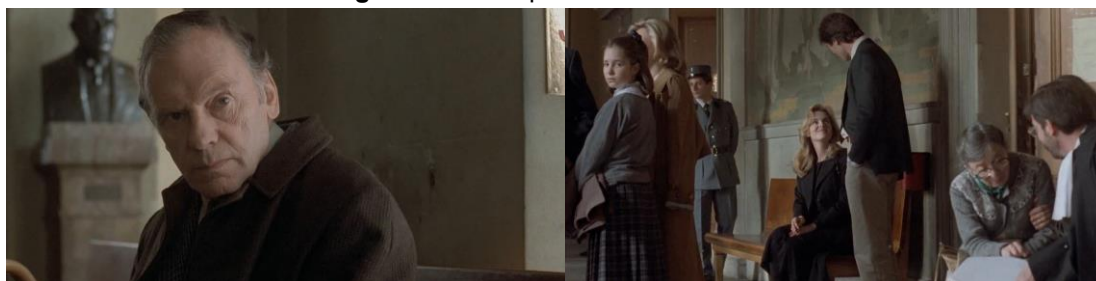


Fonte: Fotograma do filme A Fraternidade é Vermelha (1994)

As coincidências entre os personagens são o centro da narrativa. Auguste se torna um juiz, assim como Joseph. Ambos, inclusive, compartilham a mesma história do livro que caiu aberto em uma página qualquer, dizendo que leram as frases da página e que a questão caiu no exame que prestaram para se tornarem juízes.

Durante a corte para debater a espionagem que veio à tona, Joseph vê Karin se aproximando de outro homem (Figura 13). Pouco depois, Auguste aparece angustiado por não conseguir falar com Karin. Sua angústia o leva até o apartamento da moça, e piora quando ele a vê na cama com outro homem. O seu olhar profundo sugere uma identificação, um conhecimento sobre os próximos acontecimentos. Logo mais adiante da trama, após o desfile de Valentine, Joseph conta que foi traído pela mulher que amava, assim como Auguste. Ele a descreve como a própria Karin, mesmos traços físicos, loira e dois anos mais velha que ele.

**Figura 13** - Joseph e Karin no tribunal



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha* (1994)

É como se a vida de Joseph fosse um eco da vida de Auguste ou como se ele fosse duplo de Joseph<sup>44</sup>, repetindo os acontecimentos pelos quais o velho juiz da passara que marcaram sua vida negativamente, mas com uma possibilidade de redenção, representada pelo surgimento de Valentine. Joseph é quase um narrador-participante, que parece manipular os acontecimentos e oferecer a possibilidade de Auguste ter uma vida feliz ao lado de Valentine, como ele renuncia com seu sonho, dizendo que Valentine acordaria feliz ao lado de um homem quando fosse mais velha, um sonho que o fez se sentir feliz.

---

<sup>44</sup> Tal qual Veronique e Weronika em *A Dupla Vida de Veronique*.

Ao falar sobre uma viagem que fará para a Inglaterra, Valentine comenta que não deveria ir, como um comichão de sua intuição. Joseph, por sua vez, lhe assegura que é o destino dela. É ele quem inclusive sugere que ela vá de balsa, ao invés de avião, sendo a balsa responsável pelo desfecho emblemático do filme.

No dia de sua viagem, descobrimos que Auguste também é um passageiro da balsa, possivelmente repetindo os passos do Joseph e indo atrás da amada e do amante, que estavam com uma viagem de iate programada a laser para o Canal da Mancha, já que é o que Karin confia a Joseph durante um telefonema. Contudo, por mais que o serviço meteorológico de Karin tivesse previsto um tempo ensolarado no Canal da Mancha, uma grande tempestade levou a um terrível acidente da balsa.

Segundo o jornal assistido por Joseph no final do filme, vários pescueiros desaparecem e um iate com duas pessoas a bordo, que podemos presumir ser Karin e seu par ou só mais uma coincidência do destino. Havia 1435 passageiros a bordo da embarcação, mas somente sete sobreviveram, entre eles: Julie Vignon, a protagonista do filme *Bleu*, Karol Karol e Dominique Vidal de *Blanc*. Por fim, Auguste Bruner e Valentine Dussaut (Figura 14), que finalmente se enxergam após o resgate, mas será que haverá consciência, haverá um futuro?

**Figura 14** - A união dos personagens



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha* (1994)

À medida que a história é contada, nós somos levados a ressignificar as coisas que nos são apresentadas. Karin não é mais apenas a namorada de Auguste, mas se torna quase como uma reencarnação da falecida amada de Joseph. Nós espectadores lembramos o que nos foi apresentado até o momento das novas informações e/ou elementos expostos, e os atualizamos, registrando sua nova função narrativa em busca de seu significado no todo.

Savernini (2015) aponta como assistir aos filmes de Kieslowski é um processo de colecionar informações e dados relevantes tal como os filmes de suspense nos ensinaram. Fazemos conexões, descobrimos relações e elementos significativos, e guardamos na esperança de unir o quebra-cabeça. Por mais que sua narrativa faça com que nós tiremos nossas próprias conclusões, ela demanda um investimento pessoal para que possamos entendê-las e não necessariamente teremos respostas declaradas no final.

Uma peça do quebra-cabeças interessante que Kieslowski adiciona em *Rouge* é a caneta tinteiro de Joseph. O velho juiz está constantemente fazendo anotações e escrevendo com sua caneta nas cenas, cenas que se destacam pelos lentos planos detalhes (Figura 15). Segundo Triana, esses planos de Kieslowski demonstram a vontade de revelar alguma coisa, possivelmente significados afetivos que os personagens têm para com os objetos. No caso de Joseph, se revisitarmos a narrativa podemos inferir que foi um presente que ele ganhou da amada quando prestou o exame de advocacia, da mesma forma que Auguste é presenteado por Karin.

**Figura 15 – A caneta tinteiro**



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternalidade é Vermelha* (1994)

Outro elemento em específico me chamou a atenção retroativamente foi o quadro de bailarina pendurado na casa de Auguste. Sendo Valentine ela própria

uma bailarina, a conexão é prontamente estabelecida, mas é interessante como durante suas aulas de balé ela assume posturas com as costas arqueadas, como no quadro (Figura 16). É também durante uma de suas aulas de ballet que Valentine lê a manchete no jornal a respeito do processo contra Joseph, devido às espionagens telefônicas, e então decide ir atrás dele para ela própria se atualizar da narrativa.

**Figura 16 – A bailarina**



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha* (1994)

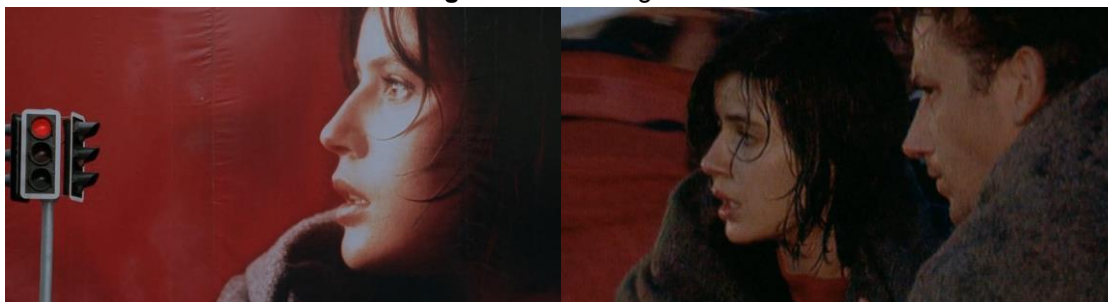
A cor vermelha está presente em cada cena desde o primeiro momento: carros, toldos, roupas, placas... é quase impossível ignorar esses elementos. O vermelho em *Rouge* apesar de ser menos participativo na narrativa de forma ativa como em *Bleu*, não é menos importante; aqui o vermelho não é uma cor decorativa, mas uma cor que toma significado de acordo com as situações e emoções dos personagens. Um exemplo é quando Valentine dorme com o casaco do namorado, ali, o vermelho representa a paixão, a lembrança e a saudade (SAVERNINI, 2015, 1994). O calor do sentimento, do afeto, da fraternidade.

Esses objetos tornam visíveis sensibilidades, pensamentos, relações; mais que objetos materiais que cumprem ou atendem a uma determinada função ou necessidade, os objetos nos filmes são dotados de significados e sentidos, valores e memórias (TRIANA, 2013, p.45).

A sessão fotográfica para a qual Valentine é convidada também incorpora a cor na campanha. É através do banner gigantesco com a foto escolhida de Valentine que é estendido pela cidade que Auguste a vê pela primeira vez e sorri, sem ter conhecimento do seu significado. E no final do filme, a foto é recriada, como se revelasse o que estava fora de quadro naquele momento da narrativa,

fora da tela no banner: o próprio Auguste (Figura 17). Essa é a sincronicidade kieszlowskiana.

**Figura 17 – A fotografia**



Fonte: Fotograma do filme A Fraternalidade é Vermelha (1994)

Por sua vez, o som nesse filme é muito marcante pelo seu contraste e acentuação do silêncio. Em uma das cenas, o alarme do carro de Valentine começa a tocar, e por compartilharem o mesmo espaço, ao mostrar Auguste ouvindo esse som, o filme conecta os personagens no mesmo ambiente. A sonoplastia e as músicas envolvem as emoções dos personagens. De acordo com Savernini (2015, p.194), a música *Amor à primeira vista*, presente na trilha sonora de *Rouge*, possui uma letra homônima a um poema polonês de Wislawa Szymborska<sup>45</sup> (Anexo 2), que fala sobre o encontro de duas pessoas que já há muito se cruzam sem prestarem atenção uma à outra.

Como tema musical principal de *Rouge*, Zbigniew Preisner criou um bolero, composição que reflete a própria estrutura narrativa. Kieslowski explica que um bolero constitui-se de dois motivos que se modulam. Em alguns momentos do filme eles são utilizados separadamente, encontrando-se no final - assim como Valentine e Auguste (SAVERNINI, 2015, 194).

---

<sup>45</sup> Wislawa Szymborska foi uma escritora, poetisa e crítica literária polaca. Ela nasceu em Kórnik no ano de 1923 e faleceu em 2012, aos 88 anos. Szymborska ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, em 1996.



O artista fictício Van den Budenmayer é mencionado no filme, quase como um *easter egg*. Influenciada por Joseph, Valentine procura um CD do compositor para comprar. Nessa cena, Auguste tinha acabado de comprar o último CD da loja, como sugere a câmera mostrando ele saindo com Karin, enquanto Valentine conversa com o vendedor (Figura 18).

**Figura 18** – O CD de Van den Bundenmayer



Fonte: Fotograma do filme *A Fraternidade é Vermelha* (1994)

Kieslowksi tem uma atenção aos detalhes que eleva a experiência de assistir a seus filmes a algo novo, e a cada vez que assistimos podemos perceber novos componentes narrativos e ressignificar a história que nos está sendo contada. A própria trilogia ganha uma nova interpretação ao final de *Rouge*, não só colocando os personagens no mesmo universo e linha temporal, mas representando a redenção que Kieslowski acreditava existir para a humanidade.

Em alguma medida, a série pode ser lida como a soma artística da carreira do diretor: uma ênfase na vida de indivíduos comuns, a relação deles com valores morais e éticos, uma abordagem distinta e mesmo lúdica da narrativa, os paradoxos do acaso e da sorte, a interconectividade das vidas e uma importância dada à arte (TRIANA, 2013, p.25).

Em cada um dos filmes estão presentes os ideais franceses, dissolvidos na narrativa, nos dramas e conflitos encarados pelos personagens em seus microuniversos. Nas palavras de Kieslowski, “fraternidade significa simpatia, uma

vontade de ajudar os outros” (KIESLOWSKI, 1996). Podemos perceber em *Rouge*, que coloca a comunicação como parte importante da relação entre as personagens, que a fraternidade está no esforço de tentar compreender uns aos outros, “[...] ensinando-nos que cada uma das nossas vidas só pode fazer sentido quando se mistura com outras vidas até deixar de ser apenas nossa” (AMARAL, 2015). Kieslowski reflete sobre os limites do ser humano.

Não é o propósito dessa análise discorrer as interseções entre os três filmes, mas é importante salientar que esse é um dos vários caminhos que o diretor polonês deixa em aberto para explorar em seu trabalho.

Dos três, *Rouge* ganhou mais notoriedade e concorreu a muitos prêmios em prestigiadas premiações da indústria cinematográfica, dentre eles ao Oscar de Melhor Diretor, de Melhor Roteiro Original e também de Melhor Fotografia em 1995; o Globo de Ouro de Melhor filme estrangeiro e a Palma de Ouro em Cannes, perdendo este último para *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. O filme foi premiado com o Independent Spirit Award na categoria de melhor filme estrangeiro de 1995 e o Prêmio César de melhor música para o cinema, no mesmo ano. Essas nomeações refletem na grandiosidade do diretor polonês e sua *masterpiece*.

## Considerações Finais

Durante toda essa jornada para conhecer Kieslowski e seu trabalho, percebi que o diretor tem um modo de ver o cinema muito similar ao propósito do teatro, o de expor questões da natureza humana – éticas e morais – para debate. Ele levanta essas questões e conflitos humanos nas suas narrativas, procurando colocá-las em perspectiva de uma forma mais próxima da contemporaneidade, mais próxima da nossa realidade.

Em uma entrevista cedida ao jornalista Ken Shumanl, da revista Newsweek, em 1995, Kieslowski é questionado se o papel da ciência e da arte é o de redefinir e reapresentar valores tradicionais para o público. Ele responde:

O cinema é uma maneira primitiva de contar histórias. E o homem sempre sentiu necessidade de contar e escutar histórias. Mas, a câmera cinematográfica registra apenas o que está diante dela. Imaginem tentar filmar a frase: —Ele começou a vir vê-la cada vez menos, até que parou inteiramente de vir. Essa é uma frase que ocorre frequentemente na literatura. Mas, você não pode filmá-la, porque fala de tempo, de um relacionamento entre duas pessoas. Se você tentasse, precisaria de meia hora (KIESLOWSKI, 1995).

Essa declaração não só revela o exercício de Kieslowski de olhar para as outras formas de se contar histórias que antecedem ao cinema, mas principalmente sobre seu desejo de contar histórias no tempo presente e de se aproximar, senão reproduzir, a realidade em suas narrativas, levando em consideração em especial aquilo que não é dito, a subjetividade das relações humanas.

Para além dos conflitos sociais, comuns a todos, ou perceptíveis a olho nu, Kieslowski se debruçou a um processo de tradução dos conflitos internos do ser humano no movimento cinematográfico. Porém, essa observação se faz sem julgamento, quase que com uma imparcialidade, mesmo que o seu próprio olhar seja pessimista<sup>46</sup>. Kieslowski quis aprender e refletir, tanto quanto levar seu público a absorver algo do que assistirem.

---

<sup>46</sup> Em *I'm so so*, de Wierzbicki, ao ser questionado sobre o assunto, Kieslowski revela: "Tenho uma boa característica: sou um pessimista. Então sempre imagino o pior. Para mim o futuro é um buraco negro".

Faço filmes para estabelecer um diálogo com as pessoas, mas com cada indivíduo que vem ver meu filme. Quero que meu espectador faça as mesmas perguntas que faço a mim mesmo. Por que devo viver? Por que devo acordar pela manhã? Por que tenho de ir trabalhar? O que ocorrerá depois de minha morte? Gostaria que meu espectador entendesse que não está sozinho em seus temores, em suas dúvidas e em sua sensação de que muitas vezes a vida não tem sentido. Essas são perguntas que não têm respostas (KIESLOWSKI, 1995).

Ele traduz os sentimentos, o indizível, criando esse diálogo através da sua direção de fotografia e de atores. Olhando especificamente para a técnica, Kieslowski sabe utilizar tão bem das cores, da música, da própria *mise-en-scène* para contar suas histórias sem precisar de palavras. Ele expande as possibilidades de seu roteiro no cenário, nos pequenos gestos e expressões dos atores, que por sua vez são incentivados a trazerem sua bagagem para a construção do personagem e do filme. Do meu ponto de vista, isso tudo se manifesta como uma herança do seu background de direção em teatro e um domínio excepcional da técnica cinematográfica.

Por toda sua filmografia ficcional Kieslowski se enquadra no cinema de poesia, como discutido profundamente por Savernini (2015) em seu trabalho. Em meados dos anos 60, Pasolini fala sobre como esse cinema de poesia surgiu para se diferenciar do cinema narrativo de prosa. Do ponto de vista do autor, os dois modos apresentam aspectos formais muito distintos: o primeiro emprega o discurso da opacidade, enquanto o segundo o da transparência.

De acordo com Pasolini (1965), no cinema de prosa não se sente a presença da câmera, e o que importa é o que está sendo narrado, enquanto que no cinema de poesia, é quase impossível ignorar a presença da câmera, e o que importa é como a história está sendo contada. Neste último os recursos técnicos do filme se evidenciam, especialmente no que diz respeito ao papel da câmera, lembrando o espectador de que ele está assistindo a um filme.

O cinema de poesia propõe novo comportamento dos realizadores e renovação dos recursos segundo seus estilos. À cinematografia são acrescentadas as metáforas e as noções de ambiguidade, de subjetividade e de não-concretude. Assim, a imagem, e não a narrativa, é quem conta a história. Outro desvio está relacionado ao tempo. Os saltos temporais podem ser gigantescos, da mesma forma que o tempo pode ser paralisado para uma contemplação, não existe um compromisso cronológico, o que vale é o tempo da imagem (PASOLINI, 1991, p. 36-8).

Em *Rouge* fica claro essa movimentação entre o formalismo e o realismo em seu trabalho. Ao mesmo tempo que faz uso de recursos expressivos do cinema clássico, como o paralelismo, ele subverte por completo seu significado em prol da captação do mundo interior das personagens, especulando com a câmera como circunstâncias internas e externas influenciam as pessoas.

Com o presente estudo busquei compreender a obra de Kieslowski e me aproximar da sua forma da sua concepção pessoal do cinema, partindo das preocupações metodológicas da teoria dos cineastas. Esse trabalho é apenas a ponta do iceberg do oceano que constitui o pensamento cinematográfico kieszlowskiano. Espero que a partir deste trabalho abrir novas portas para o estudo da filmografia de Kieslowski e de sua contribuição significativa para o cinema polonês e mundial.

Nesse primeiro momento, o foco foi usar a teoria dos cineastas para me aproximar dos filmes como ferramenta de investigação para sistematização de um pensamento teórico do cinema, no estudo do caso de Kieslowski, que resultou na organização das ideias e conceitos chaves das obras do diretor. Ainda se faz necessário uma revisão e complementação bibliográfica mais aprofundada para somar à essa abordagem, visto seu caráter inaugural e por não se tratar de uma metodologia acrítica. Esses tópicos serão expandidos em futuros trabalhos.

Reafirmamos que a nossa proposta não se apresenta então como uma submissão acrítica às palavras de quem faz cinema, trata-se de uma investigação que assumimos como original no sentido em que fará uma aposta sistemática no estudo do pensamento artístico, nomeadamente o processo criativo do cineasta. Estamos em crer que esse conhecimento mais aprofundado do processo criativo irá permitir produzir deduções mais próximas da realidade da criação cinematográfica. Assim sendo, trata-se de um modo possível e legítimo para a compreensão do cinema e para investigar e organizar respostas e eventuais novas problematizações para as questões lançadas pela teoria do cinema (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p.29-30).

Pessoalmente, essa análise me permitiu me apaixonar ainda mais pelo fazer cinematográfico. Com seu cinema humanista, Kieslowski foi capaz de fornecer mais do que experiências cinematográficas, ele nos proporcionou vivências através dos seus filmes ao tentar entender os sentimentos do mundo.

Ao ecoar suas palavras na tentativa de desvendar seus pensamentos, senti como se conversasse com um velho amigo, em toda sua simplicidade marcante

ao longo da vida para consigo próprio. Mais uma vez, faço das palavras tão precisas de Neusa Barbosa (2010) às minhas: “Kieslowski faz muita falta, sinto muita falta do toque que ele tinha para contar suas histórias, com delicadeza e intensidade. Ele não tem um herdeiro à altura. Sinto saudades dele”.

## Referências Bibliográficas

ANDREW, James Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Tradução de Marina Apezeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004. (Coleção Campo Imagético)

\_\_\_\_\_. Pode um filme ser um ato de teoria? Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 1, n. 33, p. 21-34, jan/jun, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Papyrus Editora, 2006.

BARBOSA, Neusa. [Entrevista concedida a] Graziela Wolfart. IHU On-line. Revista do Instituto Humanitas Unisino. Edição 323. 29 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3108-neusa-barbosa>>.

DA SILVA, Daniela Luiza. Os fios invisíveis: o duplo no cinema polonês. Revista Primordium, v. 1, n. 1, 2016.

DA SILVA, Acir Dias; PIATTI, Deise Ellen. Cinema de poesia: os germens poéticos que fecundam Lavoura arcaica. Comunicação & Educação, v. 15, n. 3, p. 29-38, 2010.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. São Paulo: Edusp, Campinas: Unicamp, 2013.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12\\_ArtigoAndreEduardoManuela\\_IndependenteCompleto.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoAndreEduardoManuela_IndependenteCompleto.pdf)>. Acesso em: 07 jul.2016.

HALTOF, Marek. Polish national cinema. Nova York: Berghahn Books, 2002.

\_\_\_\_\_. The cinema of Krzysztof Kieslowski: variations on destiny and chance. Nova York: Wallflower Press, 2004.

HOKAMA, Humberto. A duplicidade em Kieslowski: um estudo sobre sequências do “Decálogo 5 e 6” e suas extensões em “Não Matarás” e “Não Amarás”. Artigo. 9º interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2013.

INSDORF, Annette. Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski. Evanston: Northwestern University, 2013.

KIESLOWSKI, Krzysztof. [Entrevista concedida a] Ken Shulman. Estado de São Paulo, 14 mar. 1996.

\_\_\_\_\_. The Force of Chance. [Entrevista concedida a] Patrick McGiven. 1989. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/interviews/the-force-of-chance-an-interview-with-krzysztof-kielowski>>.

\_\_\_\_\_. [Entrevista concedida a] Phillipe Vecchi. 18 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://elcinesigno.wordpress.com/tag/kieslowski/>>.

\_\_\_\_\_. Moving Pictures: Krzysztof Kieślowski (1996). **Youtube**, 19 de outubro de 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=d57MBA\\_hlb8](https://www.youtube.com/watch?v=d57MBA_hlb8)>.

\_\_\_\_\_. A Short Film About Dekalog: An Interview With Krzysztof Kieślowski [Eng subs] [Part 1/2]. 1995. **Youtube**, 12 de nov. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QkNEdw8ArE4>>.

\_\_\_\_\_. A Short Film About Dekalog: An Interview With Krzysztof Kieślowski [Eng subs] [Part 2/2]. 1995. **Youtube**, 12 de nov. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mOANs2OaCwA&t=4s>>.

\_\_\_\_\_. Kieślowski - Cinema Lesson in Rouge. **Youtube**, 4 de dez. de 2012. Disponível em: <[https://youtu.be/TqSLclY\\_SR4?list=PLN7a0a4aigw4rfaJPRKDPVhN91rEB3j2](https://youtu.be/TqSLclY_SR4?list=PLN7a0a4aigw4rfaJPRKDPVhN91rEB3j2)>.

\_\_\_\_\_. Kieślowski - Cinema Lesson in Blanc. **Youtube**, 16 de abr. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dr8j5P1cB9w&t=2s>>.

\_\_\_\_\_. Kieslowski's Cinema Lesson (Master Class in film direction). **Youtube**, 2 de ago. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9-k6sIN-2K4>>.

KILANOWSKI, Piotr. Caso do Acaso, signo do destino—uma reflexão sobre a fuga da história em busca do sentido na obra de Krzysztof Kieslowski.

MARTINS, Deyvid Willian. Uma pequena escuta do decálogo: sons e música no ciclo fílmico de Kieslowski. 2018.

MIRANDA, Suzana Reck et al. A música no cinema e a música do cinema de Krzystof Kieslowski. 1998.

PASOLINI, Pier Paolo; PEREIRA, Miguel Serras. Empirismo herege. 1982.

PENAFRIA, Manuela; SANTOS, Ana; PICCININI, Thiago. Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. Atas do IV Encontro Anual da AIM, p. 329-338, 2015.



PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize (eds.). Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos cineastas, v.1. COVILHÃ: Labcom, 2016.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação e a Teoria dos Cineastas, In Propostas para a Teoria do Cinema - Teoria dos cineastas - Vol.2, 93-114, ISBN: 978-989-654-340-2. Covilhã UBI: Labcom.IFP, 2016.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – nota dos editores. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Deize Correa (eds.). Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos cineastas, v.3. COVILHÃ: Labcom, 2017.

RIBEIRO, Fernanda Baptista. Jogos Políticos, Lágrimas Reais: Um Exame do Cinema Polonês e do Documentário De Krzysztof Kieslowski. Trabalho de Conclusão de Curso. Juiz de Fora, 2018.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: 2003. (Coleção Campo Imagético).

SAUTCHUK, Eduardo Arruda; FILLUS, Michel Alexandre. Sincronicidade: relações entre a obra junguiana e novas proposições teóricas. Junguiana, v. 38, n. 2, p. 103-120, 2020.

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

STOK, Danusia. Kieślowskion Kieslowski. Londres: Faber and Faber, 1993.

TRIANA, Bruna N. D. C. Ensaio sobre as cores: ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2013.

## **REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção Executiva: Bernard. Guiremand. Roteiro: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. Intérpretes: Irene Jacob, Philippe Volter, Aleksander Bardini, Louis Ducreux, Sandrine Dumas. França. Versátil Home Vídeo e Mk2.

DECÁLOGO. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Minissérie Televisiva em 10 capítulos. Roteiro (10 capítulos): Krzysztof Kieślowski 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.

I'M SO So Direção de Krzysztof Wierzbicki. Produção de Karen Hjort. 1995. (56 min.), son., color

NÃO AMARÁS (Krótki film o miłości). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1988. 1 DVD (86 min), son., color.

NÃO MATARÁS (Krótki film o zabijaniu). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1988. 1 DVD (84 min), son., color.

SEM FIM (Ben Konca). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 1984. 1 DVD (109 min), son., color.

SORTE Cega (Przypadek). Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski. Música: Wojciech Kilar. Polônia: 1981. 1 DVD (122 min), son., color.

TRILOGIA das Cores: edição definitiva. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia: 2013. 3 DVDs (289 min), son, color.

## **Anexo 1: Filmografia de Krzysztof Kieślowski**

### **Fase Documental (1966–1979)**

1966 - *The Tram (Tramwaj)*

*Ficção - 35mm / preto e branco 5min.45seg.*

1966 - *O Escritório (The Office / Urząd)*

*35mm / preto e branco. 6min.*

1967 - *Concert of Requests (Koncert życzeń)*

*Ficção - 35mm / preto e branco 17min.*

1968 - *The Photograph (Zdjęcie)*

*16mm / preto e branco 32min.*

1969 - *Da Cidade de Lodz (From the City of Lodz / Z miasta Łódź)*

*35mm / preto e branco 17min. 21seg.*

1970 - *I Was A Soldier (Byłem żołnierzem)*

*35mm / preto e branco 16min.*

1970 - *Factory (Fabryka)*

*35mm / preto e branco 17min. 14seg.*

1971 - *Before the Rally (Przed rajdem)*

*35mm / preto e branco + colorido 15min. 9seg.*

1972 - *Refrain (Refren)*

*35mm / preto e branco 10min. 19seg.*

1972 - *Between Wrocław and Zielona Góra (Miedzy Wrocławiem a Zielona Góra)*

*35mm / colorido 10min. 35seg.*

1972 - *The Principles of Safety and Hygiene in a Copper Mine (Podstawy BHP w kopalni miedzi)*

*35mm / colorido 20min. 52seg.*

1972 - *Workers '71: Nothing About Us Without Us*

*(Robotnicy '71: nic o nas bez nas)*

*16mm / preto e branco 46min. 39seg.*

1973 - *Bricklayer (Murarz)*

35mm / colorido 17min. 39seg.

1973 - *Pedestrian Subway (Przejście podziemne)*  
Ficção - 35mm / preto e branco 30min.

1974 - *X-Ray (Prześwietlenie)*  
35mm / colorido 12min.63seg.

1974 - *First Love (Pierwsza miłość)*  
16mm / colorido 30min.

1975 - *Curriculum Vitae (Zyciorys)*  
35mm / preto e branco 45min.10seg.

1975 - *Personnel (Personel)*.  
16mm / colorido 72min.

1976 - *Hospital (Szpital)*  
35mm / preto e branco 21min.4seg.

1976 - *A Cicatriz (The Scar / Blizna)*.  
Ficção - 35mm / colorido 104min.

1976 - *The Calm (Spokój)*.  
Ficção - 16mm / colorido 44min.

1977 - *Do Ponto de Vista do Porteiro Noturno*  
(*From A Night Porter's Point of View / Z punktu widzenia nocnego portiera*)  
35mm / colorido 16min.52seg.

1977 - *I Don't Know (Nie wiem)*  
35mm / preto e branco 46min.27seg.

1978 - *Seven Women of Different Ages (Siedem kobiet w różnym wieku)*  
35mm / preto e branco 16min.

### **Fase Ficcional (1979 – 1994)**

1979 - *Camera Buff (Amator)*.  
35mm / colorido 112min.

1980 - *Station (Dworzec)*  
Documentário - 35mm / preto e branco 13min.23seg.

1981 - *Sorte Cega (Blind Chance / Przypadek)*

35mm / colorido 122min.

1981 - *Short Working Day* (Krótki dzień pracy)

35mm / colorido 79min.22seg.

1984 - *Sem Fim* (No End / Bez końca)

35mm / colorido 107min.

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)

35mm / colorido 85min.

1988 - *Não amarás* (A Short Film about Love / Krótki film o miłości)

35mm / colorido 87min.

1988 - *Decálogo* (The Decalogue / Dekalog).

35mm / colorido 574min.

1991 *A Dupla Vida de Véronique* (The Double Life of Véronique / La Double Vie de Véronique / Podwójne życie Weroniki)

35mm / colorido 98min.

1993 - *A Liberdade é Azul* (Three Colors: Blue / Trois couleurs: bleu)

35mm / colorido 100min.

1993 - *A Igualdade é Branca* (Three Colors: White / Trois couleurs: blanc)

35mm / colorido 100min.

1994 - *A Fraternidade é Vermelha* (Three Colors: Red / Trois couleurs: rouge)

35mm / colorido 100min.

## Anexo 2 - Poema Amor à primeira vista (Tradução Regina Przybycien)

Ambos estão certos  
de que uma paixão súbita os uniu.

É bela essa certeza,  
mas é ainda mais bela a incerteza.

Acham que por não terem se encontrado antes  
nunca havia se passado nada entre eles.  
Mas e as ruas, escadas, corredores  
nos quais há muito talvez se tenham cruzado?

Queria lhes perguntar,  
se não se lembram -  
numa porta giratória talvez  
algum dia face a face?  
um “desculpe” em meio à multidão?  
uma voz que diz “é engano” ao telefone?  
- mas conheço a resposta.  
Não, não se lembram.

Muito os espantaria saber  
que já faz tempo  
o acaso brincava com eles.

Ainda não de todo preparado  
para se transformar no seu destino  
juntava-os e os separava  
barrava-lhes o caminho  
e abafando o riso  
sumia de cena.

Houve marcas, sinais,  
que importa se ilegíveis.  
Quem sabe três anos atrás  
ou terça-feira passada  
uma certa folhinha voou  
de um ombro ao outro?  
Algo foi perdido e recolhido.  
Quem sabe se não foi uma bola  
nos arbustos da infância?

Houve maçanetas e campainhas  
onde a seu tempo  
um toque se sobrepunha ao outro.  
As malas lado a lado no bagageiro.  
Quem sabe numa noite o mesmo sonho  
que logo ao despertar se esvaneceu.

Porque afinal cada começo  
é só continuação  
e o livro dos eventos  
está sempre aberto no meio.