

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI  
DAVI MARQUES CAMARGO DE MELLO**

**AMADOR (1979), DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI,  
E O CINE-OLHO DE DZIGA VERTOV**

**SÃO PAULO  
2018**

Pôster oficial do filme *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski), criado pelo designer, ilustrador e cartunista satírico polonês Andrzej Krauze.



Fonte: <https://filmonpaper.com/posters/camera-buff-b1-poland/>

**DAVI MARQUES CAMARGO DE MELLO**

**AMADOR (1979), DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI,  
E O CINE-OLHO DE DZIGA VERTOV**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e co-orientação do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

**SÃO PAULO  
2018**

**DAVI MARQUES CAMARGO DE MELLO**

**AMADOR (1979), DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI, E O CINE-  
OLHO DE DZIGA VERTOV**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e co-orientação do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dra. Laura Loguercio Cánepa | UAM

---

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello | UAM

---

Prof. Dr. Rogério Ferraraz | UAM

---

Prof. Dr. Gustavo Souza | UNIP

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES e à Universidade Anhembi Morumbi pelas bolsas de estudos concedidas.

Às professoras Laura Loguercio Cánepa e Sheila Schvarzman, que me incentivaram a começar o Mestrado em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi, cujo imenso aprendizado compartilhado iniciara durante a minha graduação em Cinema e Audiovisual na mesma instituição.

À professora Maria Ignês Carlos Magno, que com todo o seu amor pela profissão, pelas línguas e diversidades culturais apresentou-me um repertório incrível, fazendo com que minha pesquisa seguisse novos e importantes rumos.

Ao professor Jamer Guterres de Mello, que assumiu a co-orientação do meu trabalho, e com isso também ganhei um grande amigo.

Aos professores Rogério Ferraraz e Maurício Monteiro, cuja experiência e paciência contribuíram para o meu amadurecimento acadêmico.

Aos membros da banca de qualificação, os professores Rogério Ferraraz e Gustavo Souza, os quais apontaram sugestões necessárias para a melhoria deste trabalho.

Aos meus colegas de curso, que deixavam as aulas ainda mais divertidas e participativas; uma honra enorme conhecê-los e poder compartilhar com todos.

Aos amigos de longa data, que não me abandonaram mesmo quando precisei me ausentar para dedicar-me à dissertação, incentivando-me, dando os seus pitacos e sugestões de leituras.

À professora e orientadora Laura Loguercio Cánepa, a quem vivo agradecendo pela paciência e confiança que sempre depositou em mim.

Agradeço, em especial, aos meus pais e à minha irmã, que me fortalecem, apoiando-me em minhas decisões e contribuindo com meu desenvolvimento humano.

## RESUMO

Iniciado com curtas-metragens documentais, o diretor polonês Krzysztof Kieślowski alcançou maior *status* internacional com o seu segundo longa-metragem de ficção, *Amador* (*Amator*, 1979), centrado num operário que adquire uma câmera cinematográfica e a percebe como um novo olho capaz de evidenciar contradições do contexto sociopolítico ao redor. Em vista disso, pensando sobre ética e estética cinematográficas, este trabalho busca uma aproximação do filme de Kieślowski com o conceito de *cine-olho* desenvolvido pelo cineasta soviético Dziga Vertov, método disciplinador do olhar que se atém à captação da *vida de improviso* e à reflexibilidade fílmica. A câmera do filme *Amador* se comporta de forma bastante singular, uma vez que o diretor opta por um dispositivo que não difere em texturas, mesclando a sua própria câmera com a que está sob o manuseio do protagonista Filip Mosh (Jerzy Stur). A duplicidade da câmera nutrida pela montagem cria uma ilusão uniforme e autônoma, tornando-se assim um recurso de autorreflexão sobre o fazer cinematográfico, funcionando como metáfora da política enquanto produção de registros privados e à concessão de poder ao homem comum – traços que também marcam a produção de Vertov, cujos princípios estão relacionados a uma compreensão social do mundo e das imagens.

**Palavras-chave:** Cinema. Polônia. Kieślowski. Vertov. Análise fílmica.

## ABSTRACT

Starting out working with documentaries on short films, the Polish filmmaker Krzysztof Kieślowski achieved international *status* with his second fiction feature, *Camera Buff* (*Amator*, 1979), centered on a factory worker who acquires a cinematographic camera and perceives it as a new eye capable of exposing contradictions in the sociopolitical context around him. With that in mind, and with a focus on film ethics and aesthetics, this research seeks a similarity of Kieślowski's feature film with the concept of *kino-eye* conceived by the Soviet filmmaker Dziga Vertov, a disciplinary method of view that focuses on capturing *life unawares* and filmic reflexivity. The camera on *Camera Buff* is quite singular, due to the director's choice for a device that does not differentiate textures, merging his own camera with the one handled by the protagonist Filip Mosh (Jerzy Stur). The duplicity of the camera, cultivated by the montage, creates a uniform and autonomous illusion, thus becoming a resource for self-reflection about filmmaking, working as a political metaphor while producing private records and granting power to the average person – elements that also mark Vertov's work, whose principles are linked to a social understanding of the world and the images.

**Key-Words:** Cinema. Poland. Kieslowski. Vertov. Film analysis.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Demonstração do Biopleógrafo.....	21
<b>Figura 2</b> – Fragmentos do filme <i>Ślizgawki w Łazienkach</i> (1894–1898).....	21
<b>Figuras 3 e 4</b> – Fragmentos do filme <i>Pruska Kultura</i> (1908).....	22
<b>Figura 5</b> – Ilustração de folheto satírico (anos 1940).....	26
<b>Figura 6</b> – Desenho contra a ocupação nazista (anos 1940) grafitado em um muro de Varsóvia.....	26
<b>Figuras 7 e 8</b> – Fragmentos do curta-metragem <i>Calling Mr. Smith</i> (1943).....	27
<b>Figuras 9 e 10</b> – Passageiros em ações cotidianas no filme <i>O Bonde</i> (1966).....	39
<b>Figuras 11 e 12</b> – A burocracia do sistema pensionista em <i>O Escritório</i> (1966).....	40
<b>Figuras 13 e 14</b> – Letreiro de abertura em <i>Os Músicos de Domingo</i> (1960).....	42
<b>Figuras 15 a 20</b> – Sequência inicial dos músicos no filme <i>Um Homem com uma Câmera</i> (1929).....	44
<b>Figuras 21 a 26</b> – Sequência inicial da preparação do ensaio em <i>Os Músicos de Domingo</i> (1960).....	45
<b>Figuras 27 a 29</b> – Exemplo de decupagem utilizada em <i>Os Músicos de Domingo</i> (1960).....	46
<b>Figuras 30 a 32</b> – Exemplo de decupagem utilizada em <i>Na Cidade de Łódź</i> (1968).....	46
<b>Figura 33</b> – Revista <i>Fotografia</i> .....	54
<b>Figura 34</b> – <i>Fotoamador</i> , suplemento da revista <i>Fotografia</i> .....	54
<b>Figura 35</b> – Operário justaposto à mineradora em <i>O Décimo Primeiro Ano</i> (1928).....	59
<b>Figura 36</b> – O cinegrafista justaposto à câmera em <i>Um Homem com uma Câmera</i> (1929).....	59
<b>Figuras 37 a 43</b> – Transformação de visão subjetiva em objetiva no filme <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i> (1968).....	80
<b>Figuras 44 a 50</b> – Transformação de visão objetiva em subjetiva no filme <i>Memórias do Subdesenvolvimento</i> (1968).....	81
<b>Figuras 51 a 57</b> – Primeira aparição da câmera-dupla em <i>Amador</i> (1979).....	86
<b>Figuras 58 a 61</b> – Projeção do filme de Filip Mosz: Piotr e sua mãe em <i>Amador</i> (1979).....	87
<b>Figuras 62 a 65</b> – Segunda aparição da câmera-dupla em <i>Amador</i> (1979).....	89
<b>Figuras 66 a 71</b> – Terceira aparição da câmera-dupla em <i>Amador</i> (1979).....	91
<b>Figuras 72 a 75</b> – Quarta aparição da câmera-dupla em <i>Amador</i> (1979).....	92
<b>Figuras 76 a 78</b> – Filip Mosz filma a si mesmo pela primeira vez em <i>Amador</i> (1979).....	93

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 O CONCERTO DOS OPERÁRIOS</b>	19
1.1 O primeiro cinema polonês – O cinema como princípio de educação	19
1.2 <i>A Escola Polonesa</i> (1956-1964)	28
1.3 <i>A escola Karabasz</i> – um legado de documentários para Krzysztof Kieślowski	37
1.4 Łódź, uma cidade de muitos rostos	41
<b>2 AMADOR E O COTIDIANO</b>	50
2.1 O <i>Cinema da Ansiedade Moral</i> ou o <i>Cinema da Desconfiança</i>	50
2.2 O papel do fotógrafo e do cinegrafista amador na Polônia	53
2.3 O <i>Amador</i> e a ética das imagens	55
2.4 A presa do gavião – a câmera como exercício de poder	62
2.5 A câmera e a censura	65
2.6 <i>A vida de improviso</i> e o poder do cotidiano	67
2.7 O filme e suas responsabilidades	70
<b>3 A DUPLA CÂMERA DE FILIP MOSZ</b>	73
3.1 Amadorismo, experimentação e metalinguagem	73
3.2 A duplicidade da câmera em <i>Amador</i> e o <i>cine-olho</i> de Dziga Vertov	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	95
<b>REFERÊNCIAS</b>	98

## INTRODUÇÃO

Foi durante uma aula de Montagem Cinematográfica, ainda na graduação de Cinema e Audiovisual na Universidade Anhembi Morumbi, que o professor Mario Cassettari solicitou aos seus alunos um trabalho referente à vanguarda soviética e seu legado para a montagem do cinema. Entre a paronímia visual de Lev Kulechov, perpassando a ideia de Vsevolod Pudovkin, dos planos como blocos para a construção de uma cena, ou o *cine-punho* de Serguei Eisenstein, a violência dos cortes e sua tensão crescente, escolhi escrever sobre Dziga Vertov e seu conceito de *cine-olho*, impressionado com a associação musical e suas deslumbrantes sobreposições imagéticas, que faziam um homem caminhar sobre uma grandiosa câmera cinematográfica, como se o cinema fosse um solo, um espaço geográfico e mítico, como a tartaruga que carrega todo um mundo sobre o seu próprio casco.

Dziga Vertov (1896-1954), cujo nome de batismo era Denis Arkadievitch Kaufman, nasceu em Bialysto, Polônia, na época uma província anexada à Rússia czarista. Filho de bibliotecários judeus, interessado por música e poesia, estudou no conservatório de sua cidade natal, onde permaneceu com a família até 1915, momento em que, com a Primeira Guerra Mundial e a invasão alemã na Polônia, foram obrigados a se mudarem para Moscou. Em Moscou, prosseguindo seus estudos com a literatura, foi um membro ativo em círculos formados por jovens e intelectuais locais, escrevendo ensaios e poesias. Durante esse período, assumiu definitivamente a alcunha de Dziga Vertov, inscrito então em registro civil. Segundo Vasco Granja, *Dziga* seria uma palavra de origem ucraniana definida como “toupeira” ou “roda que gira sem parar”, ou ainda “movimento perpétuo”. Quanto a *Vertov*, sua raiz se encontra no verbo russo *vertet*, que significa “girar, dar voltas em torno de um eixo” (GRANJA, 1981, p. 8).

Entre 1916 e 1917, Vertov estudou Medicina em São Petersburgo, embora atento às principais novidades artísticas e culturais, demonstrando um grande fascínio pelo *movimento das coisas*, característica defendida pelas vanguardas construtivista e futurista<sup>1</sup>. Desse modo, influenciado pelo poeta Vladimir Maiakovski, buscou uma experimentação a partir de ruídos

---

<sup>1</sup> A vanguarda futurista surge como um movimento artístico, primeiramente na Itália, a partir de um manifesto escrito por Filippo Tommaso Marinetti, em 1909. Nele, exaltava-se a modernidade e a industrialização, por conseguinte, também as principais novidades tecnológicas que garantiriam uma confiança ilimitada no futuro, compartilhando então ideais com o militarismo e o patriotismo, características que o aproximaram do fascismo italiano, o qual se aproveitou do movimento como propaganda de seu regime. Já o construtivismo, que surge na Rússia a partir dos anos 1919, ainda com os ânimos da Revolução Russa, foi um movimento estético-político que também se expressava com alguns ideais futuristas (as novas formas de percepção do mundo moderno, seu ritmo e rapidez), no entanto, propondo um “engajamento direto do artista na construção da nova sociedade a partir de sua organização, construindo uma nova cultura comunista” (ALVARENGA; CONCEIÇÃO, 2009, p. 75).

cotidianos ao criar o *Laboratório do Ouvido*, elaborando montagens sonoras que se estendiam a composições poéticas (GRANJA, 1981, p. 8).

Acompanhou com entusiasmo os acontecimentos que decorriam em Moscou e São Petersburgo, à égide da Revolução de Outubro e da resistência do proletariado. Em 1918, Vertov se tornou o redator e editor do primeiro cinejornal produzido pelo governo soviético, o *Kino-Nedelia*. Creditado por vinte e nove edições do cinejornal no fim daquele ano, Vertov era responsável pela organização do material oferecido por correspondentes que se encontravam em diversas frentes de combate. Foi também em 1918 que se iniciaram as atividades culturais do *Comboio de Propaganda Lênin* e do barco *Estrela Vermelha*, meios dedicados a exposições fotográficas, sessões de cinema e debates sobre a revolução, ações que teriam estimulado a disseminação do *Agitprop*, movimento que buscava levar o conhecimento socialista e o ideal coletivista às massas trabalhadoras (GRANJA, 1981, p. 9-10).

Em sintonia com o espírito revolucionário da época, Vertov defendia a revolução por intermédio da participação ativa dos operários, dedicando-se assim ao que chamava de *cine-poemas*, construções visuais a partir de imagens coletadas, ainda que sobras de montagens, resultando em seus primeiros experimentos pessoais. Seu objetivo era difundir um cinema com um potencial disciplinador, ou seja, um cinema que despertasse a consciência social com imagens que fizessem parte do cotidiano de pessoas comuns, um cinema que mostrasse a figura do proletariado como construtor de uma nação em constante amadurecimento industrial beneficiado pela revolução socialista, evitando então o protagonismo de um cinema burguês e a maneira tradicional de se produzir filmes. Vertov era contra o cinema de ficção, desacreditando nos métodos de roteirização e de representação dos filmes ocidentais, especificamente os melodramas hollywoodianos, os quais, em seu entendimento, eram produtos de entretenimento com fins puramente monetários e alienantes.

Pretendendo banir do cinema “tudo o que não era verdadeiro”, Vertov aproveitou o espaço que lhe fora oferecido no *Pravda*, jornal de grande circulação local, e fundou o *Kino-Pravda* (*Cinema Verdade*) em 1922, produzindo vinte e três edições de seus jornais filmados (SADOUL, 1983, p. 201). No mesmo ano, em sua constante busca por uma transformação da linguagem cinematográfica e no poder ideológico da imagem por intermédio de uma *cine-sensação do mundo*, Dziga Vertov criou o chamado *Conselho dos Três* (*Soviet Troikh*), junto com o irmão Mikhail Kaufman e a montadora Elisabeta Svilova, que se tornaria sua esposa. Sob o nome de guerra de *Kinoks*-documentaristas, colocaram em prática algumas de suas premissas, como o *cine-olho* e *vida de improvisado*, amplamente discutidos em seus filmes e

manifestos<sup>2</sup> (GRANJA, 1981, p. 21). Enquanto o *cine-olho* buscava uma emancipação da câmera de filmar, a correção do olho humano *vulgar* e sua incapacidade míope de explorar “o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço” (VERTOV, 1983, p. 253) – método para evidenciar as imagens do real organizadas pela montagem –, a *vida de improviso* seria a captação do *homem vivo*: o homem comum e suas virtudes cotidianas em narrativas exploradas por *cine-crônicas*, quando a vida é “pega de surpresa”, ou de modo que as ações humanas fossem registradas como o são, como se não houvesse a provocação da câmera.

Tendo como base estes princípios, Vertov realizou dois de seus mais celebrados filmes, *Cinema Olho* (*Kinoglaz*, 1924) e *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), sendo este último considerado peça revolucionária no cinema de montagem, maquinando o homem por intermédio da câmera, utilizando a flexibilidade do cinema como discurso político. Nos letreiros iniciais que acompanham o prólogo do filme, Vertov alerta os espectadores:

Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares (um filme sem legendas intercalares). Sem a ajuda de um roteiro (um filme sem roteiro). Sem a ajuda de um teatro (um filme sem palco, sem atores, etc.). Este trabalho experimental tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura (HOMEM..., 1929).

Dziga Vertov assim questiona a natureza do cinema, propondo sua independência das outras artes. As reflexões de Vertov sobre o cinema levaram-no a vê-lo como um meio de comunicação total e infalível (GRANJA, 1981, p. 20). No filme, a *vida de improviso* está presente em situações corriqueiras dos habitantes de metrópoles russas, ao passo que um homem (Mikhail Kaufman) acompanha esses percalços com uma câmera sempre a punho. A obra de Vertov influenciou o cinema documentário das décadas de 1920 e 1930, o *cinema-verité*<sup>3</sup> e muitos dos filmes políticos do Terceiro Mundo (LIGNANI, 2009, p. 25).

---

<sup>2</sup> Os manifestos do *Conselho dos Três* eram redigidos no estilo futurista (SADOUL, 1975, p. 201), ou seja, a partir dos rompimentos da norma culta e tradicional da gramática, os textos não apresentavam padrões únicos, alcançando uma maior liberdade discursiva em formatos anárquicos, líricos e intimidadores com a construção de seus versos.

<sup>3</sup> Inspirado nas experiências de Dziga Vertov e seu *Kino-Pravda*, o *cinema vérité* (cinema verdade) corresponde ao documentário que se propõe a captar a realidade *tal como ela é*, gerando reflexões sobre a performance de suas personagens, captando as (re)ações com a provocação da câmera. O filme que “inaugurou” essa metodologia foi *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, 1961), de Edgar Morin e Jean Rouch, dois dos principais nomes do movimento. Segundo eles, não havia como neutralizar a presença da câmera, e, sendo a câmera um objeto que viola a privacidade de suas personagens, era essencial expor a sua equipe de filmagem, pensando seu meio e mediador (LUCENA, 2012, p.27). Por outro lado, o chamado *cinema-direto* prezava a “invisibilidade da câmera”, ou, como também se referiam, a discricção do realizador tal qual uma “mosca na

O objetivo do trabalho da disciplina de Montagem Cinematográfica era identificar em obras contemporâneas alguns pontos defendidos pelos teóricos e cineastas outrora citados. Num primeiro momento, também com a minha então recente descoberta da filmografia do cineasta polonês Krzysztof Kieślowski, lembrei do filme *A Liberdade é Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) e de como o diretor enquadrava, sistematicamente, Juliette Binoche num café de Paris, ao lado de uma janela de onde se ouvia o sopro de uma flauta, a mesma janela por onde incendiava o sol, arquitetando belas sombras sobre a mesa, remetendo a saltos do tempo. Essa singularidade do espontâneo e seu nítido encanto pela rotina fizeram com que eu associasse as duas sequências sediadas no café às ideias de Vertov, não pela montagem, mas sim por seu caráter de transcendência imagética. Para mim, talvez ainda ingenuamente, aquelas duas sequências simbolizavam a ubiquidade da câmera e o poder do dispositivo de adentrar à beleza do cotidiano, a câmera que percebe – e persegue! – uma sombra e seu movimento de rotação na xícara; o duplo no reflexo titubeante numa colher de sopa; e um bloco de açúcar embebido pelo café, pouco a pouco metamorfoseando num pequeno caramelo.

Com o término da graduação e o desejo de ampliar os estudos, retomei o trabalho buscando usufruir dessa ideia, juntando dois dos cineastas que mais me instigaram durante essa jornada de descobertas e também em minha formação como cinéfilo; contudo, já não me via escrevendo sobre *A Liberdade é Azul*, que pouco a pouco se distanciou da discussão que gostaria de fazer. Relendo alguns escritos de Dziga Vertov e recorrendo aos primeiros curtas-metragens de Kieślowski, quando ele direcionava o seu olhar à comunidade polonesa enfatizando contradições políticas, pensando numa montagem ritmada e calcada no realismo, percebi que era possível, sim, fazer uma aproximação entre Vertov e a obra de Kieślowski, mas especialmente com o filme *Amador*<sup>4</sup> (*Amator*, 1979). Este filme, lançado 50 anos após o filme-manifesto *Um Homem com uma Câmera*, e que, a meu ver, carrega muitos dos princípios de Dziga Vertov, possibilitaria uma associação de *corporificação* ao seu conceito de *cine-olho*.

Em *Amador*, Filip Mosh (Jerzy Stuhr), operário de uma fábrica da Cracóvia comunista, compra uma câmera russa de 8mm com o intuito de registrar os primeiros momentos de sua filha recém-nascida. À medida que as imagens se materializam na película,

---

parede”, isto é, partindo de um sujeito observacional e da ausência de uma interferência direta da câmera e da equipe, aguardavam-se as ações numa narrativa impulsionada pelo drama. O filme *Caixeiro Viajante* (*Salesman*, 1969, Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin) foi um marco no movimento, que teve como principais representantes os irmãos Mayles, Robert Drew e Richard Leacock.

<sup>4</sup> No Brasil, o filme também foi lançado em DVD com o título de *Cinemaníaco* pela distribuidora VideoFilmes, em julho de 2009.

tornando o ato de filmar em um pequeno vício, ele percebe que o filme passa a ter um controle maior sobre sua própria vida. Kieślowski consegue sintetizar o fascínio que o homem sempre despertou pelas imagens em movimento e sua obsessão em colecionar fragmentos de seus tempos, suas lembranças, evidenciando um discurso ético e político que essas imagens possuem.

A *mise-en-scène* de *Amador* é bastante ousada quando partimos da justaposição dos dispositivos do filme, como se duas câmeras coexistissem num mesmo tempo e espaço: a câmera intradieética armada pelo protagonista Filip Mosh e a câmera do próprio filme, do diretor de fotografia Jacek Petrycki.

Nascido em Varsóvia, Krzysztof Kieślowski (1941-1996) estudou cinema na tradicional Universidade de Łódź, por onde também passaram célebres nomes do cinema polonês, como Roman Polanski, Jerzy Skolimowski e Andrzej Wajda. Sua carreira teve início com documentários em curtas-metragens que abordavam assuntos da realidade polonesa pós-Guerra, questionamentos posteriormente reproduzidos em seus primeiros longas-metragens, que refletiam a posição do indivíduo perante a burocracia e os contrastes do sistema vigente, dialogando com um estilo híbrido de filmagem: *Cicatriz (Blizna, 1976)*, *Calma (Spokój, 1976)*, lançado em 1980) e *Amador (Amator, 1979)*.

*Amador* é considerado um dos filmes mais representativos do período, justamente por ser um material de autorreflexão sobre o fazer cinematográfico e por sua representação das adversidades e censuras enfrentadas pelos cineastas poloneses. É também um dos filmes que fazem parte do chamado grupo *Cinema da Ansiedade Moral* ou *Cinema da Desconfiança*, termos que se referiam a filmes realistas poloneses no final dos anos 1970 e que examinavam assuntos contemporâneos, fazendo uso de metáforas para ilustrar narrativas sobre os conflitos entre o homem comum e o sistema dominante na Polônia (STOK, 1993, p. xvii).

Ao longo da pesquisa, foi interessante perceber como as vanguardas futurista e construtivista influenciaram o cinema nacional polonês, que pouco a pouco adquiria características bastante particulares, mas cuja essência residia no cinema documental e nos filmes de *sinfonias metropolitanas*, usufruindo de elementos de afirmação identitária. Enquanto o cinema de Dziga Vertov fora conhecido por seu ideal propagandístico, o cinema polonês pós-Guerra, por algum tempo igualmente usado como propaganda do sistema, encontrou soluções para driblar os censores. De todo modo, ambas as cinematografias estavam preocupadas com identificações coletivas e universais, dispostas a questionar contradições políticas e imposições do *Realismo Socialista*, principal motivo que afastou

Vertov de seu ofício, mas que foi um impasse primordial para a revitalização do cinema polonês com a chamada *Escola Polonesa*, quando cineastas como Andrzej Munk e Andrzej Wajda negavam essa estética higienizada e paternalista, influenciados pela sobriedade do *neorrealismo italiano*.

Ainda que a teoria vertoviana seja muito discutida e atrelada ao documentário – na época visto como *um filme de atualidades*, uma vez que o termo *documentário* foi utilizado pela primeira vez apenas em 1926 por John Grierson<sup>5</sup> –, a presente pesquisa preza por uma análise possível também no campo da ficção. Embora dogmática, a decodificação socialista do mundo a partir do *cine-olho* de Dziga Vertov igualmente se alimenta de um realismo possível apenas cinematograficamente, ou seja, a *revelação* de uma realidade não-objetiva, seja pela construção plástica das imagens – compartilhando com a experimentação construtivista o processo disciplinador de sentidos –, ou da própria montagem reflexiva em busca de uma articulação formal, razões pelas quais Sergei Eisenstein criara o *cine-punho* como afronta ao *cine-olho*, julgando-o formalista e por vezes abstrato. Essa junção da técnica (recurso mecânico) e ética (princípio moral-social) está presente tanto em filmes como *Um Homem com uma Câmera*, como em *Amador*.

Desse modo, *Amador* se constrói mediante uma participação colaborativa, de opções estéticas que se pleiteiam a uma nova forma de pensar o seu cenário político. Assinado também pelo ator Jerzy Stuhr, o roteiro de *Amador* estava aberto aos improvisos, sobretudo à medida que o enredo e os personagens avançavam a uma reflexão contemporânea à sua época por intermédio da reconstituição de situações reais e da representação de pessoas que de fato existiam, interpretando a si mesmas ou atribuídas a nomes ficcionais. Não se trata, portanto, de um simulacro sem antes se afirmar como registro histórico. Sendo assim, o *cine-olho* que procuro discutir na obra de Kiesłowski está focado em dois princípios: 1) estético, pensando a performance da câmera: a justaposição visual, textura e granulação homogêneas mesmo na simulação de filmes caseiros, possibilitando a ideia de uma *câmera dupla* que transita tanto na ordem pública como privada; 2) político, como um super-olho ainda muito preocupado com questões sociais, no entanto, de caráter revisionista.

Para uma análise mais consistente acerca de aproximações estilísticas existentes entre Dziga Vertov e Krzysztof Kiesłowski, notei que era necessária uma pesquisa dedicada à

---

<sup>5</sup> O termo foi usado em seu texto *Flaherty's Poetic Moana*, publicado em 8 de Fevereiro de 1926 no jornal *The New York Sun*. Sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, Grierson enxergava um *valor documental* a partir de um “relato visual dos eventos cotidianos de uma juventude polinésia e sua família” (GRIERSON, 2016, p. 86).

contextualização histórico-política do cinema polonês, um cinema que nasce e é discutido por seus primeiros pensadores com princípios educacionais, predizendo a sua especificidade de arquivo e o seu potencial de identificação nacional, características que serão revistas na produção polonesa pós-guerra. Os dados essenciais foram obtidos a partir dos livros *Polish National Cinema*, do escritor Marek Haltof, e *The Struggle for Form – Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989*, editado por Kamila Kuc & Michael O’Pray. Os livros *História da Polônia*, de Adam Zamoyski, e *Pós-Guerra – Uma História da Europa desde 1945*, de Tony Judt, ajudaram no recorte de fatos importantes que complementam a discussão política e a efervescência cultural na Europa do pós-Guerra.

Para tanto, o primeiro capítulo deste trabalho é dedicado ao primeiro cinema polonês, correspondendo principalmente aos melodramas e aos chamados *filmes patrióticos*, perpassando pelos musicais cômicos e as produções na língua lídiche, até a sua completa interrupção durante a Segunda Guerra Mundial, momento em que a Polônia teve sua cultura e territórios invadidos pelo regime nazista. O renascimento do cinema polonês, período compreendido entre 1956 a 1964, é conhecido como *Escola Polonesa*, um movimento cinematográfico que tem a sua gênese nas produções dos cineastas saídos da Escola de Łódź, cineastas que se prontificaram a mostrar uma versão mais realista da história polonesa, discutindo os revérberos da Segunda Guerra e a conturbada dominação soviética no país, rompendo com as amarras da fórmula propagandística do *Realismo Socialista*. O capítulo ainda abre espaço às confluências observadas entre Kazimierz Karabasz, a figura central do documentário polonês do pós-Guerra, e Krzysztof Kieślowski. O estilo social de Karabasz, estruturado numa cadência rítmica, muito lembra as vanguardas europeias, e, sendo então orientador de alguns trabalhos acadêmicos de Kieślowski, é possível identificarmos características bastante similares entre ambas as obras, as quais também proponho vínculos iniciais com o conceito de montagem de Dziga Vertov.

No segundo capítulo, analiso o filme *Amador* a partir de suas questões éticas e sociais, traçando paralelos entre um novo movimento do cinema polonês que surge no final dos anos 1970, o *Cinema da Ansiedade Moral*, e o conceito de *vida de improviso* de Dziga Vertov. A análise se atém à produção de imagens privadas a partir do manejo de uma câmera amadora por um operário na Polônia comunista e os impactos sofridos não só em sua vida pessoal, como também em sua esfera trabalhista. Para isso, como bibliografia principal, utilizei o livro português *Dziga Vertov*, de Vasco Granja; *Vertov: O Homem e sua Câmera*, livro organizado por Carlos Pernisa Júnior; e os manifestos de Dziga Vertov e do *Conselho dos Três*,

encontrados na obra *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, editado por Anette Michelson, e em *A Experiência do Cinema*, editado por Ismail Xavier. Como o protagonista de *Amador* compartilha dilemas éticos e morais muito parecidos com aqueles dos cineastas poloneses do período, busquei uma aproximação experiencial de Krzysztof Kieślowski enquanto realizador que reconhece o seu próprio espaço e ofício. Desse modo, recorri aos livros biográficos *Kieślowski on Kieślowski*, editado por Danusia Stok, e *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance (Directors' Cuts)*, de Marek Haltof.

Aplicando o conceito do *cine-olho* como processo de investigação formal no filme *Amador*, o terceiro e último capítulo da dissertação foi destinado ao princípio de realismo defendido por Kieślowski, ao que ele define como *dramaturgia do real*, compreendendo tanto o espaço cinematográfico que concerne à ficção quanto ao documental, propondo uma interação entre realizador, método e recepção do público. Dessa conjunção, também defendida por Vertov como intermediação para se alcançar uma *cine-sensação do mundo*, proponho uma discussão acerca da performance da câmera no filme *Amador*, cuja *simulação de amadorismo* consiste numa acentuação da realidade, uma câmera extradiegética que se sobrepõe à câmera intradiegética operada por Filip Mosh, criando então uma ilusão que não se restringe ao pitoresco, estando muito mais direcionada a uma experimentação de flexibilidade e de instância política, pois essa duplicidade da câmera reforça uma onipresença da espetatorialidade, logo, enfatizando um sistema à espreita de suas personagens, bem como a autocensura por elas desenvolvidas.

A fase polonesa de Kieślowski, também o seu momento mais produtivo (somando mais de 20 curtas e médias-metragens, além de cinco telefilmes, seis longas-metragens para cinema, uma co-produção franco-polonesa e uma minissérie televisiva), é pouco explorada em estudos sobre a filmografia do diretor, constituindo, em sua maioria, subcapítulos de livros e breves análises em artigos estrangeiros, sendo que esses textos não receberam traduções e publicações na língua portuguesa. A própria história do cinema polonês não possui muitos indícios em produções textuais em nossa língua, por isso percebi a importância de levantar sua trajetória, que fundamenta temática e esteticamente a obra de Kieślowski.

Pensando em publicações brasileiras, ressalto que há dissertações dedicadas à *Trilogia das Cores (Trois couleurs, 1993-1994)*, como *Cinema em Azul Branco e Vermelho: A trilogia de Kieślowski* (1995), de Andréa França, e *Ensaio sobre as Cores: Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski* (2013), de Bruna Costa Triana. Já *A Música no Cinema e a Música do Cinema de Krzysztof Kieślowski* (1998), de Suzana Reck Miranda,

destina-se à parceria de Kiesłowski e o compositor Zbigniew Preisner, colaboração que se manteve por oito trabalhos do cineasta polonês, de 1985 a 1994<sup>6</sup>. Há também um ensaio direcionado à minissérie *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990) no livro *Lacrimae Rerum*, de Slavoj Žižek, que recebeu edição traduzida no Brasil pela editora Boitempo. No entanto, não foram encontrados amplos estudos dedicados unicamente ao filme *Amador*. Quanto a Dziga Vertov, por ser um dos precursores nos experimentos de montagem e no cinema documentário, seus escritos são facilmente acessíveis em coletâneas dedicadas a ensaios cinematográficos, mas, em geral, seus conceitos costumam ser utilizados em relação à sua própria obra.

Sendo assim, respeitando a contextualização sociopolítica das obras e partindo de análises teóricas, acredito que o diferencial da presente pesquisa seja a aproximação ética e estilística entre Kiesłowski e Vertov, trazendo ainda informações históricas de importantes textos sobre o cinema nacional polonês para o nosso idioma.

---

<sup>6</sup> Zbigniew Preisner compôs a trilha-sonora dos longas-metragens *Sem Fim* (*Bez konca*, 1985), *Não Matarás* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988), *Não Amarás* (*Krótki film o miłości*, 1988), *A Dupla Vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*, 1991), *A Liberdade é Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993). *A Igualdade é Branca* (*Trois couleurs: Blanc*, 1993) e *A Fraternidade é Vermelha* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994), além de assinar as composições dos dez episódios da minissérie *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990).

# 1 O CONCERTO DOS OPERÁRIOS

## 1.1 O primeiro cinema polonês – O cinema como princípio de educação

Até o final da Primeira Guerra Mundial e a independência da Polônia em 11 de novembro de 1918, momento que marca a *Segunda República Polonesa (Rzeczpospolita Polska)*, o país situava-se na periferia de grandes potências europeias: a Rússia, a Áustria e a Prússia, nações que, por mais de cem anos de ocupação, conduziam a cultura polonesa praticamente à obliteração, “cujos vestígios apenas sobreviviam na clandestinidade e no exílio” (ZAMOYSKI, 2010, p. 9). Como explica Marek Haltof, em 1939, com a nova divisão do território polonês entre a Alemanha e a União Soviética após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, definiu-se o “caráter do nacionalismo polonês – sua posição pró-católica e anti-autoritarismo, e sua visão romântica da história”<sup>7</sup> (HALTOF, 2002, p. xi, tradução nossa).

O cinema desempenhou um importante papel na sociedade polonesa. Antes mesmo das ocupações nazista e soviética, as partilhas da Polônia, originadas após as guerras napoleônicas do século XIX, carentes de um Estado, de uma língua oficial e unificadas pela Igreja Católica Romana, estavam acometidas por uma economia subdesenvolvida e uma alta taxa de analfabetismo, especialmente na área controlada pela Rússia. Nesse período, foi o cinema que assumiu uma posição educacional às pessoas, alfabetizadas ou não (HALTOF, 2002, p. xi).

Grande parte da produção cinematográfica polonesa se perdeu com a Segunda Guerra Mundial, especialmente em 1944 durante o *Levante de Varsóvia*<sup>8</sup>, embora existam alguns registros que resistiram à violência dos homens e do tempo, hoje localizados no *Arquivo Nacional de Cinema (Filmoteka Narodowa)*, em Varsóvia. Esses registros, como pôsteres, fotografias, pequenos fragmentos de filmes, além de artigos e resenhas, contribuíram com o estudo e a recuperação da memória dos filmes poloneses realizados no período de pré-Guerras, auxiliando na discussão sobre a recepção de crítica e público durante a época (HALTOF, 2002, p. xi).

Sabe-se ainda que a primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière em terras polonesas ocorrera em 14 de novembro de 1896, no teatro municipal de Cracóvia, pelo

---

<sup>7</sup> The character of Polish nationalism - its pro-Catholic stance and anti-authoritarianism, and its romantic vision of history.

<sup>8</sup> A insurreição do *Armia Krajowa* – movimento polonês de resistência, que durante a Segunda Guerra Mundial, atuou conjuntamente com o governo nacional –, contra a investida da Alemanha Nazista em tentativa da libertação de Varsóvia,

exibidor itinerante Eugène Joachim DuPont, quase um ano depois da primeira exibição pública do invento dos irmãos franceses em 28 de dezembro de 1895 no *Grand Café* de Paris (HALTOF, 2002, p. 1). A Cracóvia era uma das áreas arrojadas à Áustria-Hungria, território mais densamente povoado pelas regiões partilhadas, o que teria possibilitado um polo de maior diversidade e liberdade linguística e cultural (SKAFF, 2008, p. 2). Mesmo privados de uma identidade nacional, os espectadores poloneses das primeiras imagens em movimento rapidamente conseguiram se reconhecer em meio aos grãos de fótons recolhidos em formas ainda pouco nítidas. Mais do que uma identificação visual, as imagens desempenharam um processo de conscientização social, imagens que não as pertenciam, mas que, de repente, despertaram “a nostalgia e o desejo por um Estado-nação” (SKAFF, 2008, p. 2).

O programa inicial de curtas-metragens contou com símbolos nacionais das potências europeias, incluindo imagens da Plaza Mayor de Madri, da cavalaria francesa e da artilharia espanhola. Não foram incluídos nenhum dos curtas filmados nas terras anexadas pela Áustria, a Prússia e a Rússia no final do século XVIII e dividido entre eles até 1918. Na sua ênfase nos símbolos dos estados-nação existentes e não nos dos territórios ocupados, o primeiro programa ofereceu aos espectadores a oportunidade de identificação nacional e pessoal com imagens projetadas sem o peso da participação real<sup>9</sup> (SKAFF, 2008, p. 1, tradução nossa).

Antes disso, porém, o cinetoscópio de Thomas Edison fora introduzido em diversas cidades polonesas em meados de 1895, e, como explica Haltof, era o motivo pelo qual os poloneses atribuíam a Edison a descoberta do cinema (HALTOF, 2002, p. 1). Haltof ainda reforça que, assim como em outros países europeus, existiam inventores na Polónia que experimentaram com as imagens em movimento, como Jan Szczepanik e Bolesław Matuszewski<sup>10</sup> (HALTOF, 2002, p. 2). Parte dos aparatos foi criada por alguns desses inventores no fim do século XIX, como o *Zooskop Uniwersalny*, criação do começo dos anos 1890 dos irmãos Jan e Józef Popławski, aparelho que registrava e projetava imagens a partir

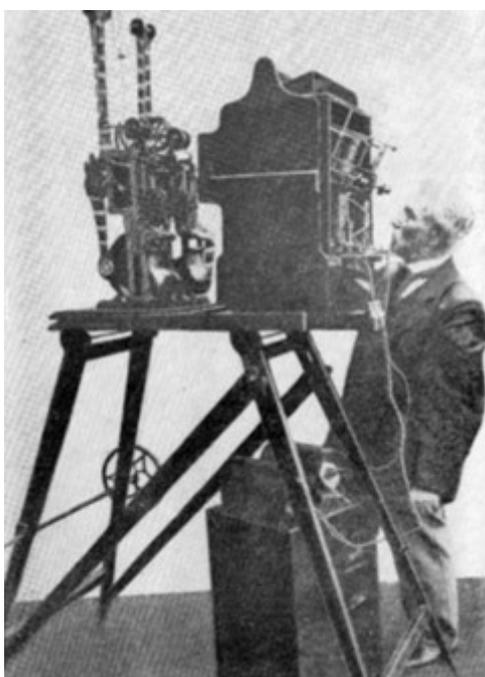
---

<sup>9</sup> The initial program of short films featured national symbols of European powers, including images of the Plaza Mayor in Madrid, the French cavalry, and the Spanish artillery. It included none of the short films that had been shot in the lands annexed by Austria, Prussia, and Russia at the end of the eighteenth century and partitioned among them until 1918. In its emphasis on the symbols of existing nation-states rather than those of the occupied territories, the first program offered viewers the opportunity for national and personal identification with the screen images without the burden of actual participation.

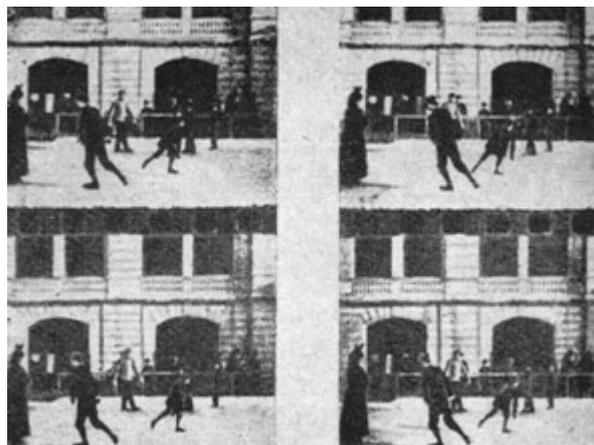
<sup>10</sup> Bolesław Matuszewski (1856-1943) foi um dos pioneiros do cinema polonês, além de precursor dos filmes documentários e de reportagem, bem como teórico de cinema. Como fotógrafo, foi membro da *Associação Fotográfica Francesa LUX* e, em 1894, co-fundou a *Associação Francesa de Documentários de Fotografia*. Em 1896, a carreira de cinegrafista o aproximou de Tsar Nicholas II, tornando-se um fotógrafo frequente do imperador russo, registrando importantes ocorrências históricas com sua câmera. Como aponta Bartosz Staszczyszyn, “para Matuszewski, o cinema estava principalmente destinado a cumprir o seu dever histórico, sendo um documento do tempo”, pensamento ousado para a sua época, valorizando o cinema não apenas como um entretenimento popular, mas como um benefício educacional (STASZCZYSZYN, 2006).

de placas de vidro; e, em 1894, a câmera-projetor *Pleógrafo* (*pleografu*), de Kazimierz Prószyński, que, em 1902, com seu material aperfeiçoado, proporcionou a produção de *Powrót birbanta*, o primeiro filme narrativo polonês.

**Figura 1:** Demonstração do Biopleógrafo (*bioploografu*), um projetor cinematográfico derivado do pleógrafo, em 23 de junho de 1899, no laboratório químico da Escola Técnica Wawelberg e Rotwand (*Szkoły Technicznej Wawelberga i Rotwanda*).



**Figura 2:** Fragmentos de um dos primeiros filmes de Kazimierz Prószyński, *Ślizgawki w Łazienkach* (1894-1898), realizado com o uso do Pleógrafo. Apresentava a pista de patinação da Sociedade Polonesa de Patinação no Gelo.



**Fonte:** JEWSIEWICKI, Władysław. “Kazimierz Prószyński”. Varsóvia: Wydawnictwo Interpress, 1974, p. 50-51.

No começo do século XX, os filmes poloneses eram exibidos em feiras e outros espaços públicos, cujos programas típicos consistiam cinejornais e reencenações históricas, muitas das vezes mostrando festividades e eventos solenes, imagens de uma Polônia partilhada e que hoje corresponde a regiões pertencentes a outros países (HALTOF, 2002, p. 1). Melodramas, comédias e adaptações literárias com forte presença de temas nacionais foram os primeiros gêneros a alcançarem maior sucesso de público. Já em 1908, os *filmes patrióticos* marcavam um novo tipo de produção introduzida no mercado, sendo o longa-metragem *Pruska Kultura* (realizadores desconhecidos) um dos inauguradores da nova onda. Como explica Haltof, os filmes patrióticos defendiam a herança polonesa e a preservação de suas línguas, além de criticarem os avanços da colonização alemã, algo comum entre as

produções que antecedem a Primeira Guerra, que também depreciavam o regime czarista russo (HALTOF, 2002, p. 2).

**Figuras 3 e 4:** Com oito minutos e 215 metros de película preservados, *Pruska Kultura* (1908) é o filme polonês mais antigo mantido até hoje.



**Fonte:** Fototeca da Filmoteka Narodowa. Disponível em: <http://fototeca.fn.org.pl>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2018.

Os primeiros filmes poloneses foram bastante influenciados por melodramas dinamarqueses, permitindo que alguns temas considerados “imorais” fossem explorados, como a prostituição, a sexualidade e o mundo do crime. No entanto, isso mudou à medida que os filmes alemães começaram a dominar o mercado cinematográfico local, inclusive com produções expressionistas (HALTOF, 2002, p. 4). Outro dado importante, conforme resalta Haltof, foi o significativo número de produções realizadas em territórios poloneses na língua Iídiche, “a língua de mais de dez milhões de judeus morando na Europa Oriental e nas diásporas judaicas nos Estados Unidos”<sup>11</sup> (HALTOF, 2002, p. 4).

Filmes e temas judeus foram acolhidos pelos poloneses e por outras nacionalidades que viviam na Polônia do pré-guerra, apreciando seu exotismo, baseando na metafísica e nos temas sociais, como a participação dos judeus na História da Polônia e o problema da assimilação<sup>12</sup> (HALTOF, 2002, p. 5, tradução nossa).

Os estúdios não permaneciam por muito tempo no mercado, a maioria deles encerrando as atividades logo após suas primeiras produções, já que não conseguiam se

<sup>11</sup> [...] the language of over ten millions Jews living in Eastern Europe and in Jewish diasporas in the United States

<sup>12</sup> Jewish films and themes were appreciated by Poles and other nationalities living in prewar Poland, who enjoyed their exoticism, reliance on metaphysics, and social themes, such as the Jewish participation in Polish history and the problem of assimilation.

manter com uma economia deveras instável e uma indústria cinematográfica pouco sólida. Ainda assim, o estúdio *Sfinks*, criado em 1909 e liderado por Aleksander Hertz, dominou o cenário polonês no pré-guerra ao combinar produções patrióticas e melodramáticas, aderindo ainda um *star system* quando estreladas por importantes atrizes do cinema polonês, como Pola Negri, Mia Mara e Jadwiga Smosarska. O estúdio perdurou até 1936, embora a morte de Hertz, em 1928, marque o fim do primeiro período do cinema polonês (HALTOF, 2002, p. 5-6).

A crítica polonesa de cinema não estava muito interessada nos aspectos estéticos dos filmes, mas sim em analisar o espaço fílmico a partir de suas interações culturais e sociais. Os primeiros textos foram de Bolesław Matuszewski: *Une nouvelle source de l'Histoire* e *La Photographie animée*, datados em 1898 (HALTOF, 2002, p. 15). Em *Une nouvelle source de l'Histoire*, Matuszewski já antevia a necessidade da criação de um “espaço de depósito cinematográfico” para os filmes, atribuindo a função das *fotografias animadas* como arquivo/documento para a compreensão do passado.

[...] ela [*a fotografia animada*] poderia se tornar um método de ensino singularmente eficaz. Que de vagas linhas de descrição serão ganhas nos livros destinados aos jovens, o dia em que demonstrarmos diante de uma sala de aula, com uma imagem precisa e em movimento, o aspecto mais ou menos agitado de uma assembleia deliberativa, o encontro dos chefes de Estado prestes a firmarem uma aliança, uma retirada de tropas ou esquadrões, ou o aspecto mutante e móvel das cidades! Mas é necessário que um longo tempo tenha se passado antes que tenhamos como recorrer ao uso desse recurso auxiliar para obter informações históricas. Devemos primeiro armazenar a história pitoresca e externa para apresentá-la mais tarde aos olhos daqueles que não a testemunharam<sup>13</sup> (BOLESŁAW, 1896, tradução nossa).

Nos anos 1920, os aspectos estéticos começam a interessar escritores e críticos literários, como o ator, realizador e crítico Leon Trystan, inspirado pela teoria francesa e os conceitos do *avant-garde*. Os artigos de Trystan dialogavam com o conceito de *fotogenia* (*photogénie*) de Louis Delluc e Jean Epstein. Contudo, Marek Haltof afirma que o trabalho mais original da época foi desenvolvido por uma das principais figuras do cenário da literatura polonesa, o escritor e crítico literário Karol Irzykowski, cuja obra pioneira fora

---

<sup>13</sup> [...] elle pourrait devenir un procédé d'enseignement singulièrement efficace. Que de lignes de vague description gagnées dans les livres destinés à la jeunesse, le jour où on déroulera devant une classe en un tableau précis et mouvant l'aspect plus ou moins agité d'une assemblée délibérante, la rencontre de chefs d'Etat près de sceller une alliance, un départ de troupes ou d'escadre, ou bien la physionomie changeante et mobile des cités! Mais il est nécessaire que pas mal de temps se soit passé avant qu'on ait lieu de recourir à cette ressource auxiliaire pour renseignement historique. Il faut d'abord emmagasiner l'histoire pittoresque et extérieure pour la déployer plus tard sous les yeux de ceux qui n'en auront pas été témoins.

publicada em 1924 sob o título de *A Décima Musa: As Questões Estéticas do Cinema* (*Dziesiąta Muza: Zagadnienia Estetyczne Kina*), ainda hoje um livro canônico nos estudos de cinema na Polônia (HALTOF, 2002, p. 16-18). Segundo Haltof, a teoria de Irzykowski defendia que, no cinema, o artístico precedia o realismo, e assim o espectador teria a autonomia de desvelar o mundo representado. “Irzykowski afirma que o cinema imita o mecanismo da percepção humana e, além disso, simula a memória humana, a imaginação e a consciência”<sup>14</sup> (HALTOF, 2002, p. 18, tradução nossa).

Embora as produções americanas, incluindo filmes realizados por D. W. Griffith, dominassem o mercado cinematográfico polonês durante a metade dos anos 1920, este também foi um período marcado pela exibição dos filmes impressionistas franceses, enquanto as produções soviéticas eram censuradas e correspondiam a uma pequena parte do mercado; filmes como *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925, de Sergei Eisenstein) e *A Mãe* (*Mat*, 1926, de Vsevolod Pudovkin), por exemplo, não foram exibidos nas telas polonesas na época de seus lançamentos (HALTOF, 2002, p. 10-11). Além disso, dois realizadores locais se destacam devido a seus traços de personalidade: Wiktor Biegański, por dar preferência à produção independente e não se preocupar com abordagens nacionalistas ou patrióticas, influenciado pelo expressionismo alemão e o impressionismo francês; e Michał Waszyński, pela produção prolífera, somando 39 filmes entre 1929 a 1939, cuja obra é considerada a mais representativa dos filmes poloneses dos anos 1930 (HALTOF, 2002, p. 14).

A transição do cinema silencioso para o cinema falado foi um processo difícil na Polônia. No início dos anos 1930, as salas não estavam adaptadas para a nova tecnologia e o número de espectadores diminuía gradativamente, mesmo porque, diferente de alguns países vizinhos, inicialmente a Polônia não dispunha de leis que favorecessem a produção nacional, e assim, os cinemas permaneciam dominados pelos filmes hollywoodianos, justificando então parte do distanciamento do público. Com a alta taxa de analfabetismo, o consumo de filmes legendados não era comum, enquanto as dublagens, embora entendidas como alternativas para o público, não era bem vista por intelectuais e nacionalistas. Os números refletiam o descontentamento dos frequentadores, que estavam mais interessados em reconhecer a história nacional polonesa e seu idioma: as produções nacionais possuíam quatro vezes mais o número de espectadores dos filmes estrangeiros (HALTOF, 2002, p. 23-24). Ainda segundo Haltof, o som dos primeiros filmes falados era gravado em disco, ocasionando sincronizações

---

<sup>14</sup> Irzykowski claims that cinema imitates the mechanism of human perception and, furthermore, simulates human memory, imagination, and conscience

imperfeitas com a imagem, então alvos de críticas da imprensa. A produção polonesa pioneira realizada em som óptico foi a comédia musical *Każdemu wolno kochać* (1933), dirigida por Mieczysław Krawicz e Janusz Warnecki (HALTOF, 2002, p. 24).

Antes da Segunda Guerra Mundial, com a indústria cinematográfica polonesa centralizada em Varsóvia, uma cidade conhecida pela diversidade de teatros e cabarés, as produções nacionais se aproveitavam do cenário e de seus artistas. Atores e atrizes que estrelavam os filmes vinham dos palcos e das casas de shows, participando de repetitivas comédias e musicais, muitas das vezes exercendo papéis parecidos em filmes diferentes. Pela influência da performance dos palcos, os filmes eram considerados esteticamente pouco ousados e excessivamente teatralizados (HALTOF, 2002, p. 25). Além dos musicais cômicos e dos melodramas fatalísticos, os *filmes patrióticos* insistiam com seus épicos de mensagens progressistas, divulgando a melhoria no desenvolvimento econômico polonês durante o período entre-guerras. De qualquer modo, uma das produções mais rentáveis dos anos 1930 foi a comédia musical *Zapomniana Melodia* (1938, de Konrad Tom e Jan Fethke), cuja popularidade de seu elenco teria favorecido o sucesso de audiência (HALTOF, 2002, p. 28-31).

Descentralizando o cinema comercial, estabeleceu-se nos anos 1930 um cineclube conhecido como *Sociedade para a Promoção da Arte Cinematográfica (Stowarzyszenie Propagandy Filmu Artystycznego, START)*. Criado por críticos, posteriormente realizadores, entre eles Jerzy Toeplitz, Wanda Jakubowska, Jerzy Bossak e Aleksander Ford, o grupo *START* publicou artigos e resenhas em diversos periódicos poloneses, permanecendo em atividade até 1935. Os membros do *START* objetivavam uma mudança na indústria cinematográfica nacional pensando no potencial de conscientização educacional dos filmes, não os vendo apenas como entretenimento, mas principalmente como uma manifestação artística com valores sociais (HALTOF, 2002, p. 37-38).

O cinema polonês, pouco a pouco estruturando-se como um meio de instrução e identificação nacional, deixa de existir durante a Segunda Guerra Mundial. A partir de 1939, as salas de cinema polonesas foram controladas pelo Estado alemão com fins propagandísticos, e, ao exibirem filmes com claras mensagens antissemitas, além das produções focadas na imponência alemã, despertavam tentativas de boicotes sob o *slogan* “apenas os porcos estão no cinema” (*tylko świnie siedzą w kinie*) (HALTOF, 2002, p. 44).

Membros da resistência *underground* agiam por meio de ações conhecidas como *Pequenas sabotagens (Mały sabotaż)*, que incluíam “escrever *slogans* anti-alemães em

paredes e destruir propriedades alemãs” (NOWAK, 1986, p. 4), além da distribuição de folhetos com ilustrações e textos de cunho satírico; à primeira vista manifestações simples, mas que, segundo Chester M. Nowak, tiveram um impacto positivo sobre os poloneses e fizeram os alemães se sentirem “incomodados e inseguros” (NOWAK, 1986, p. 4).

Partidos políticos de todas as convicções também agiam na clandestinidade. Eles publicaram suas próprias impressões e jornais e formaram seus próprios desprendimentos militares. No final de 1939, no início da ocupação alemã e soviética, havia aproximadamente 140 desses grupos e organizações secretas. Esse processo espontâneo continuou durante toda a guerra, e quando um grupo era liquidado, outro tomava o seu lugar. Devemos lembrar que tudo isso ocorreu nas condições mais difíceis e árduas das operações clandestinas, e sob os olhos atentos de um ocupante cruel que tinha à sua disposição a máquina mobilizada de um estado totalitário. Todas essas atividades eram, é claro, proibidas e puníveis com uma viagem a um campo de concentração - ou à morte<sup>15</sup> (NOWAK, 1986, p. 4, tradução nossa).

**Figura 5:** Ilustração de folheto satírico (anos 1940) com o slogan “apenas os porcos estão no cinema”.



**Fonte:** “Tylko świnie siedzą w kinie...”, publicação no site Salon24.<sup>16</sup>

**Figura 6:** Desenho contra a ocupação nazista (anos 1940) grafitado em um muro de Varsóvia.



**Fonte:** Imagem escaneada do livro “Satyra w konspiracji 1939-1944”, de Grzegorza Załęskiego.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Political parties of all persuasions also went underground. They published their own presses and journals and formed their own military detachments. By the end of 1939, at the very beginning of the German and Soviet occupation, there were approximately 140 such secret groups and organizations. This spontaneous process continued throughout the war, and as one group was liquidated another took its place. We must remember that all of this occurred under the most difficult and strenuous conditions of clandestine operations, and under the watchful eyes of a cruel occupier who had at his disposal the mobilized machine of a totalitarian state. All of these activities were, of course, Verboten and punishable by a trip to a concentration camp -- or death.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.salon24.pl/u/ignatius/701328,tylko-swinie-siedza-w-kinie>>. Acesso em: 1º de março de 2018.

Durante a Segunda Guerra, alguns cineastas poloneses perderam as suas vidas e outros se exilaram no Ocidente para nunca mais retornar. Produções realizadas por poloneses em outros países receberam alguma atenção ao expor os horrores da guerra, como o filme *Calling Mr. Smith* (1943), dirigido por Franciszka e Stefan Themerson (HALTOF, 2002, p. 45). O curta-metragem de oito minutos, como era costume nos filmes do casal Themerson, possui um método experimental ao dispor de técnicas de animação, colagens e sobreposições, influência das vanguardas futuristas e construtivistas, buscando ritmo nas composições que transitam entre o onírico e o abstrato. Trata-se de um filme-denúncia à ocupação alemã realizado a partir de imagens bastante incômodas que traçam um paralelo da cultura artística do século XIX com à sua época de produção (os anos 1940), propondo que a “cultura alemã do século XX é a exterminação de nações” (CALLING..., 1943). Utilizam-se ainda imagens de cinejornais, cuja película nitidamente passara por manipulações químicas a fim de obter efeitos oxidantes e coloridos, capazes de adquirirem uma atmosfera de opressão fantasmagórica.

**Figuras 7 e 8:** Partindo de experimentações sonoras e visuais, *Calling Mr. Smith* é uma propaganda anti-nazista que expõe as atrocidades cometidas pela ocupação alemã na Polônia, terra natal dos realizadores do filme.



**Fonte:** *Calling Mr. Smith* (1943), de Franciszka e Stefan Themerson.

Em *Calling Mr. Smith*, a narradora alega que Adolf Hitler, com seu novo conceito de arte, é o Shakespeare e também o Leonardo da Vinci da Alemanha Nazista. Sem perder um declame poético, ela aponta o poder de persuasão de Hitler sob a civilização alemã, exibindo marchas de adultos e crianças segurando bandeiras estampadas com suásticas e, logo em seguida, os reflexos imediatos na Polônia, país de iletrados, com uma Varsóvia dominada por militares e prédios universitários ocupados por nazistas. Denuncia-se, por fim, o poder da

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.simpson00.com/blog/maly-sabotaz/>>. Acesso em: 1º de março de 2018.

Gestapo em proibir o consumo da literatura polonesa e a música de grandes compositores como Chopin, fazendo com que a Polônia se torne um país de cultura e língua obliteradas.

Com o término da Guerra, a indústria cinematográfica polonesa foi nacionalizada em 13 de novembro de 1945, momento em que foi criado um órgão destinado à produção, distribuição e exibição de filmes no país, o *Film Polski*. À parte da precária infraestrutura das esparsas salas de cinema que sobraram no país, a Polônia sofria com a falta de cineastas qualificados, já que grande parte deles encontrava-se emigrada. Mesmo que apenas 38 filmes poloneses tenham sido produzidos entre 1947 e 1955<sup>18</sup> – alguns deles mutilados pelos censores –, o pós-Guerra marca um período de troca intercultural, quando espectadores poloneses tiveram um primeiro contato com obras canônicas do cinema mundial, como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles), *Alexander Nevsky* (1938, de Sergei Eisenstein e Dmitriy Vasilev) e *Roma, Cidade Aberta* (*Roma Città Aperta*, 1945, de Roberto Rossellini), filmes que influenciaram diretamente o novo estilo da produção cinematográfica polonesa a partir dos anos 1950 (HALTOF, 2002, p. 48-49).

## 1.2 A Escola Polonesa (1956-1964)

A Polônia havia perdido a independência e grande parte de seu território durante a Segunda Guerra. Cerca de seis milhões de cidadãos poloneses morreram<sup>19</sup> no conflito, metade deles judeus, e os sobreviventes sofriam de subnutrição, tuberculose e outras doenças de proporções epidêmicas. Milhares de artistas, intelectuais, líderes civis e militares se dispersaram pelo mundo e nunca mais regressaram ao país (ZAMOYSKI, 2010, p. 313). A necessidade de reerguer a nação e de promover o reencontro com sua identidade mobilizaram a Igreja e outras organizações sociais, contando inclusive com a participação dos partidos nacionalistas de direita e de membros da aristocracia (ZAMOYSKI, 2010, p. 319). Por algum tempo, houve um crescimento na economia e na industrialização, atraindo as pessoas do campo para a cidade<sup>20</sup>. Com a mudança nas fronteiras polonesas e sob o domínio soviético, a

---

<sup>18</sup> O longa-metragem *Zakazane Piosenki* (1947, de Leonard Buczkowski), um musical ambientado no período de ocupação nazista, foi um dos maiores sucessos da Polônia até hoje, alcançando o número de 15 milhões de espectadores (HALTOF, 2002, p. 50).

<sup>19</sup> Antes da Segunda Guerra Mundial, a Polônia possuía 35 milhões de habitantes: poloneses (69%), ucranianos (14%), bielorrussos (4%), alemães (2,3%) e lituanos, russos e checos (1%). Os judeus representavam 8,4% da população. Depois de 1945, o país tornou-se monolítico (poloneses 98%). Fonte: Casa Sanguszko de Cultura Polonesa. Disponível em: <http://www.culturapolonesasp.com.br/index.php/site-map>>. Acesso em: 28 de agosto 2017.

<sup>20</sup> Em 1970, 63% dos funcionários e trabalhadores de escritório eram de origem rural (ZAMOYSKI, 2010, p. 322).

Polônia foi iniciada em um processo de doutrinação de um novo cidadão socialista por meio de uma perspectiva Marxista-Leninista.

Contudo, a censura promovida pelo novo regime afastava os cidadãos poloneses de algumas obras clássicas nacionais. Eram proibidas também as traduções de livros escritos nas *línguas imperialistas*, como o inglês e o francês, gerando uma massiva expansão da literatura russa no mercado, consumando, por fim, a decreto do *Comitê Central do Partido* em 1948, uma nova literatura e arte, o *Realismo Socialista*, estética totalitária em que se afirmava a onipresença do sistema e a figura paternalista (ZAMOYSKI, 2010, p. 325).

Com a morte de Stalin em 1953, uma onda de incertezas pairou sobre o país. Em 1956, após a morte do líder comunista Bolesław Bierut e a ascensão da liderança de um novo membro do Partido Comunista polonês, o primeiro-ministro Władysław Gomułka, a Polônia passou por novas reformas econômicas e acertos políticos com a União Soviética, período que ficou conhecido como o *degelo polonês*, *degelo de Gomułka* ou *Outubro Polonês de 1956*. No entanto, mesmo com uma maior abertura aos intercâmbios culturais, a Polônia enfrentou dificuldades de aceitação com sua imagem negativada pelo exterior, lembrada pelo Estado polonês anterior à guerra, considerado atrasado e autoritário.

O Leste Europeu passava pelo *revisionismo*, termo também empregado pelo líder polonês Władisław Gomułka em resposta aos opositores de seu governo, embora, contraditoriamente, considerasse um conceito auto depreciativo, perseguindo os revisionistas no Partido. Como explica Tony Judt, o revisionismo era um pensamento de autorreflexão política, “a questão não era condenar o comunismo, muito menos derrubá-lo; antes, a meta era refletir sobre os terríveis erros cometidos e propor uma alternativa de acordo com os termos do próprio comunismo” (JUDT, 2008, p. 453).

O florescimento de uma nova sociedade polonesa foi motivado pelo desenvolvimento da literatura e das artes, nos anos 1950. Ainda que muitos escritores estivessem dispersos em outros países, seus escritos, publicados por editoras dos círculos emigrados, chegavam à Polônia. Algumas das figuras mais conhecidas foram os poetas Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert e Czesław Miłosz, os romancistas Jerzy Andrzejewski, Stanisław Dygat, Jarosław Iwaszkiewicz e Tadeusz Konwicki, o dramaturgo Sławomir Mrożek, o escritor Stefan Kisielewski e o filósofo Leszek Kołakowski (ZAMOYSKI, 2010, p. 332). No entanto, a censura passou a ser mais frequente a partir de 1958, quando a tiragem de exemplares desses livros foi controlada, assim como restringiu-se a quantidade de apresentações de peças teatrais. Como explica Zamoyski, os escritores que não se alinhavam eram perseguidos e

presos. Desse modo, refugiavam-se nas metáforas para evitar a censura, ou usavam outros métodos de resistência. Stanisław Lem, por exemplo, célebre autor de *Solaris* (1961), passou a escrever ficção científica (ZAMOYSKI, 2010, p. 332).

O *Realismo Socialista* seguia as normas do modelo implantado na União Soviética por Andrei Zhdanov durante o I Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934. No cinema, impunha-se que as produções precisavam eliminar a ideologia *burguesa reacionária* do passado e isso só seria possível se as histórias abordadas nos filmes fossem construídas sob um prisma Marxista, difundindo imagens de heróis positivos por meio do nacionalismo, da luta de classes e das *forças antigas* sendo vencidas/doutrinadas pela destreza dos novos oponentes – de certa forma, acompanhavam o legado dos *filmes patrióticos*, contudo, assumidamente panfletários e reiterando estereótipos. Conforme lembra Haltof, as produções soviéticas, que até a Segunda Guerra eram raramente exibidas, passaram a dominar as telas polonesas em 1949 e, dessa forma, os *filmes progressistas* dos blocos comunistas constituíam 78% do repertório polonês, enquanto a produção local, entre 1949 e 1955, somou 34 realizações de longas-metragens<sup>21</sup> (HALTOF, 2002, p. 56-57).

Pondo fim no *período stalinista* do cinema polonês, foi só com a chamada *Escola Polonesa* que cineastas e espectadores compartilharam de novas tendências e fôlegos estilísticos, refletindo a realidade que tinha sido velada pela estética então superada do *Realismo Socialista*, um período de revitalização da cinematografia polonesa compreendido entre 1956 e 1964. Segundo Marek Haltof, o termo foi cunhado, ainda em 1954, pelo crítico de cinema Aleksander Jackiewicz. O desejo de Jackiewicz era ver uma grande tradição cinematográfica que confrontasse a história local e refletisse os problemas morais e sociais da Polônia (HALTOF, 2002, p. 73). Antoni Bohdziewicz, um importante cineasta e professor da Universidade de Łódź, usou o termo *Escola Polonesa* pela primeira vez ao se referir ao filme *Geração* (*Pokolenie*, 1955, de Andrzej Wajda), enquanto alguns estudiosos afirmam que a *Escola Polonesa* se iniciou com o *Outubro Polonês*, em 1956. Os filmes da *Escola Polonesa* mostravam o descontentamento com o período dominado pelo Stalinismo e a urgência em retratar a realidade e a cultura nacional. Os diretores eram jovens e compartilhavam das mesmas experiências, logo, adotavam uma gama temática e estilística similar. Os principais

---

<sup>21</sup> Entre esses filmes, 31 deles foram realizados no modelo do *Realismo Socialista*. Considerados *artificiais* tanto pela crítica quanto pelo público, fizeram pouca bilheteria. Ainda assim, *Przygoda na Mariensztacie* (1954), de Leonard Buczkowski, ao inserir comicidade ao teor propagandístico, foi uma das produções polonesas mais populares do pós-Guerra, alcançando mais espectadores do que *Star Wars* (1977, George Lucas) (HALTOF, 2002, p. 61).

representantes da *Escola Polonesa* foram os cineastas Andrzej Munk (1920-1961) e Andrzej Wajda (1926-2016).

Até meados dos anos 1950, Andrzej Munk produziu filmes de propaganda seguindo o padrão do *Realismo Socialista*, de todo modo, questionando fundamentos e responsabilidades das autoridades, obtendo assim a reputação de um grande documentarista. Seu estilo foi marcado pelo exímio cuidado na construção realista da narrativa e por uma abordagem irônica e *anti-romântica* dos fatos. Durante a *Escola Polonesa*, destacam-se os seus trabalhos de ficção *Heroica* (*Eroica*, 1958), *Zeżowate szczęście* (1960) e *A Passageira* (*Pasazerka*, 1963) – esse último, um filme inacabado em decorrência da morte precoce do diretor em 1961, cuja montagem final ficou a cargo do também cineasta Witold Lesiewicz.

Andrzej Wajda, ao contrário de Munk, retratava o heroísmo em tempos de guerra com dramas históricos que eram conhecidos por seu lirismo épico. Tornou-se um dos cineastas mais importantes da Europa com a sua *Trilogia da Guerra*, formada por *Geração* (*Pokolenie*, 1955), *Kanal* (1957) e *Cinzas e Diamantes* (*Popiół i diament*, 1958), filmes expressivos sobre a ocupação nazista e a resistência de jovens cidadãos poloneses, fábulas humanas e realistas construídas entre as paisagens arruinadas do país.

Além da criação do Arquivo Central de Cinema<sup>22</sup> (*Centralne Archiwum Filmowe*) em 1955 na cidade de Varsóvia, Haltof explica que mudanças organizacionais ocorridas desde o final dos anos 1950 apontavam para a criação de um eficiente sistema de produção e distribuição dos filmes:

A partir de maio de 1955, a indústria cinematográfica polonesa foi baseada em um sistema de unidades cinematográficas (*Zespoły Filmowe*). [...] Cada unidade desse sistema era composta por diretores, roteiristas e produtores (além de seus colaboradores e assistentes), e supervisionada por um diretor artístico, acompanhado de um diretor literário e de um gerente de produção<sup>23</sup> (HALTOF, 2002, p. 77, tradução nossa).

As unidades eram consideradas empresas estatais e possuíam alguma liberdade; graças a isso, um grupo de graduados na Universidade de Łódź rapidamente conquistou posições importantes na indústria nacional de cinema. Em 1957, existiam oito dessas produtoras cinematográficas atuando no país, entre elas a produtora *Kadr*, que foi fundamental para o

---

<sup>22</sup> Hoje é conhecida como Arquivo Nacional de Cinema (*Filmoteka Narodowa*).

<sup>23</sup> Starting in May 1955, the film industry in Poland was based on a film unit (*Zespoły Filmowe*) system. Each film unit was composed of film directors, scriptwriters, and producers (along with their collaborators and assistants), and was supervised by an artistic director, with the help of a literary director and a production manager.

desenvolvimento das produções da *Escola Polonesa*, tendo como membros alguns dos nomes mais representativos da cinematografia polonesa, como Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Janusz Morgenstern e Kazimierz Kutz (HALTOF, 2002, p. 77).

Os novos métodos de produção também afetaram a distribuição dos filmes. Desde abril de 1958, os cinemas poloneses eram obrigados a exibir curtas-metragens (animações, documentários ou filmes educacionais) antes de cada longa, conseqüentemente, favorecendo a realização curtametragista. Foi um período no qual começavam a surgir os primeiros cineclubes (pelo menos 170 em 1961), desempenhando um papel de extrema importância na circulação de filmes internacionais no país – além de exibirem produções que não conseguiam espaços comerciais devido a censura (HALTOF, 2002, p. 77). No final da década de 1950, estima-se que 170 a 180 filmes ocidentais, importados de mais de 22 países eram exibidos anualmente na Polônia, enquanto 12% do mercado era ocupado pela produção local (HALTOF, 2002, p. 78). Havia uma harmonia na importação entre os “filmes de arte” e os populares, além de um equilíbrio geopolítico. Como explica Haltof, metade desses filmes tinha que vir dos países do bloco soviético,

por exemplo, os filmes exibidos nas telas polonesas em 1960 consistiam em 42 soviéticos, 27 franceses, 21 americanos, 20 poloneses, 18 ingleses, 17 tchecos, 9 italianos, 6 da Alemanha Oriental, 5 suecos e 5 iugoslavos. O restante representava as produções do Japão, Alemanha Ocidental, México, Hungria, Romênia, Bulgária, Áustria, Argentina, Dinamarca, Finlândia, Holanda, China e Coreia do Norte (HALTOF, 2002, p. 78).

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, a produção dos filmes poloneses vinha aumentando, contribuindo com um acréscimo considerável de público. Segundo Haltof, em meados dos anos 1950, o consumo da produção local representava 3 milhões de ingressos por filme, em uma população formada por pouco mais de 25 milhões de habitantes<sup>24</sup>. O total de público, após o *Outubro Polonês*, chegou a 231 milhões de ingressos vendidos por filmes poloneses, cifra que diminuiria gradativamente nos anos seguintes em razão da concorrência com os televisores (HALTOF, 2002, p. 78).

Os diretores da *Escola Polonesa* tiveram acesso a uma importante produção vinda do mercado ocidental, como os filmes do *neorrealismo italiano*, os quais acabaram por influenciar suas obras. O *neorrealismo italiano* foi um importante movimento cinematográfico que surgiu no final da Segunda Guerra Mundial, tendo como maiores representantes os cineastas Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino

---

<sup>24</sup> Fonte: The World Factbook. Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/pl.html>. Acesso em: 28 de agosto 2017.

Visconti. O movimento consistia na representação da realidade sócio-econômica pós-Guerra, trabalhando elementos característicos do documentário, usufruindo de locações reais – a saída dos estúdios, com paisagens em suas situações verdadeiras, arruinadas, assim como o uso da luz natural dos ambientes –, a abertura ao imprevisto nas cenas e elencos formados por não-atores.

As produções neorrealistas estavam muitas vezes ausentes das salas polonesas de cinema, mas suas principais obras foram exibidas em sessões fechadas na Universidade de Łódź. Para HALTOF (2002, p. 79), os filmes da *Escola Polonesa* eram trabalhos de transições: caracterizavam-se por representações da guerra e da realidade pós-Guerra sob uma observação derivada da estética neorrealista. A crítica ao sistema, o teor realista e o tom pessimista dos filmes incomodavam os censores, que reagiam em muitos dos casos, recolhendo ou modificando o material original, ou ainda atrasando as estreias das produções. O filme *Zagubione uczucia* (1957, Jerzy Zarzycki), por exemplo, foi retirado das salas logo após a sua estreia (HALTOF, 2002, p. 80).

Como salienta Mikołaj Jazdon, a experimentação foi um elemento importante no cinema documentário polonês do pós-Guerra. Em 1958, Konrad Eberhardt, um dos críticos de cinema mais importantes da Polônia, usou o termo *poesia concreta*<sup>25</sup> (*poezja konkretna*) para definir os documentários nacionais do período (JAZDON, 2014, p. 65). A analogia enfatizava a importância dos cineastas como poetas por trás das câmeras, captando o cotidiano sob uma ótica cuidadosa. Jazdon explica que “o modelo de como esses documentários eram realizados está baseado na paciente observação a longo prazo da realidade, a fim de observar e registrar no filme um gesto significativo, um olhar, um sentimento do momento, e então, com o trabalho montado, dar-lhe um significado igual ao que um poeta fornece a cada palavra”<sup>26</sup> (JAZDON, 2012, tradução nossa).

Os documentários do Ocidente, sobretudo no final dos anos 1950, eram realizados nas mesmas condições do jornalismo, geralmente encomendados e filmados em 16mm, cuja produção e exibição eram destinadas à TV, enquanto os cineastas da Polônia, até os anos 1980, produziam curtas e longas-metragens em 35mm, com o objetivo de distribuição em salas de cinema do país. Esses cineastas não eram pressionados pelo Estado a fazer filmes que

---

<sup>25</sup> O autor utiliza o termo *the poetry of facts* (*poesia dos fatos*), mas optou-se por traduzir do polonês para maior contextualização.

<sup>26</sup> Wzorem realizacji dokumentu staje się długotrwałe i cierpliwe obserwowanie rzeczywistości, by dostrzec i zapisać na taśmie filmowej znaczący gest, spojrzenie, nastrój chwili, a potem, w zmontowanym dziele, nadać im wymowę równą tej, jaką w wierszu poeta nadaje każdemu słowu.

atraíssem grandes bilheterias; no entanto, era necessária a realização de filmes que estivessem de acordo com os princípios ideológicos do sistema (JAZDON, 2014, p. 66).

Durante o período comunista na Polônia, o cinema documentário se tornou uma ferramenta de propaganda, e, desde 1949, a principal produtora responsável pelos documentários no país foi a *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych* (WFD), de Varsóvia. Segundo Jazdon, de 1945 a 1949, existia uma liberdade limitada que permitiu que os documentaristas poloneses desempenhassem maiores experimentações com os seus filmes, bastante inovadores e originais (JAZDON, 2014, p. 68). Os cineastas geralmente se referiam à Segunda Guerra Mundial, não com um apelo jornalístico, mas sim usando símbolos e associações sobre a Guerra e utilizando o acompanhamento musical como forte teor dramático. As imagens permitiam maiores experimentações e manipulações, e a isso recorriam o uso de filtros e de *close-ups*, enquanto a montagem se enquadrava ao ritmo musical. Segundo Jazdon, “esses dispositivos relacionavam o filme mais com a pintura do que com a foto-reportagem, assim distanciando-se do estilo de crônicas filmicas e documentários propagandísticos”<sup>27</sup> (JAZDON, 2014, p. 68, tradução nossa).

Jazdon caracteriza esses filmes, produzidos entre 1946 e 1948, como *sinfonias catastróficas* ou *sinfonias de cidades arruinadas*<sup>28</sup> (JAZDON, 2014, p. 69), e, entre eles, destacam-se *Ballada f-moll* (1945, Andrzej Panufnik), *Suita warszawska* (1946, Tadeusz Makarczyński), *Kopalnia* (1947, Natalia Brzozowska) e *Powódź* (1947, Jerzy Bossak) (JAZDON, 2014, p. 68).

O termo escolhido por Jazdon foi usado para distinguir esse tipo de produção polonesa das *sinfonias urbanas*. Na segunda metade dos anos 1920, momento de expansão cultural e experimentação no campo das vanguardas, as *sinfonias urbanas* representavam a junção do compasso musical com associações de imagens ritmadas como parte de uma revisitação às *trevelogues* e *vistas metropolitanas*, também bastante exploradas desde a criação do cinematógrafo, quando realizadores se propunham a registrar a vida cosmopolita. As *sinfonias urbanas*, ainda lembradas como *poemas sinfônicos* e *sinfonias das grandes cidades*, enfatizavam uma crescente modernização arquitetônica e industrial privilegiando a fotogenia de centros urbanos. Como explica Silvana Olivieri, *Rien que les heures* (1926, Alberto Cavalcanti), teria sido uma das primeiras dessas experimentações, embora o responsável por desencadear a onda mundial de *sinfonias* no final da década fora o filme de Walther

---

<sup>27</sup> [...] these devices linked film more to painting than to photo-reportage, thus distancing them from the required stylistics of film chronicles and propagandist documentaries.

<sup>28</sup> O autor utiliza como termos *catastrophic symphonies* e *symphonies of ruined cities*.

Ruttman, *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), cuja montagem se destaca em sua gramática audiovisual, influenciando especialmente a filmografia do cineasta holandês Joris Ivens, como o célebre curta-metragem de padrões visuais *Regen* (1929), ou ainda os filmes brasileiros *Symphonia de Cataguases* (1928, Humberto Mauro), e *São Paulo, A Symphonia da Metrópole* (1929), dirigido por Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig (OLIVIERI, 2011, p. 87).

Sendo assim, as *sinfonias urbanas* estavam engajadas com a exposição da modernidade das grandes metrópoles e funcionavam até mesmo como cartões-postais, enquanto as *sinfonias catastróficas* estavam mais preocupadas em criticar uma modernidade em constante expansão que trouxera mudanças negativas ao mundo (JAZDON, 2014, p. 68).

Alguns dos mais talentosos cineastas poloneses começaram suas carreiras no final dos anos 1950. Eles viram a possibilidade de realizar filmes que fossem capazes de fugir da ideia de um cinema de propaganda estatal. Distanciados das normas do Partido Comunista, esses cineastas desde cedo aprenderam a contornar a censura, experimentando com a forma do documentário, fazendo uso, para isso, de procedimentos metafóricos (JAZDON, 2014, p. 66-67).

Uma das principais estratégias aqui foi a desconfiança dos cineastas poloneses nas palavras, especialmente no comentário em *voiceover*, que era considerado fácil de censurar. As experiências estéticas dos cineastas documentais poloneses moveram-se para a criação e o aperfeiçoamento – num primeiro momento – do aspecto visual em uma narração fílmica, de não-ficção, e elementos sonoros como música, efeitos acústicos, diálogos e monólogos fora da tela<sup>29</sup> (JAZDON, 2014, p. 67, tradução nossa).

No início década de 1960, os exemplos mais conhecidos de cinema documental na Polônia lidavam com a Segunda Guerra Mundial. *Powszedni dzień gestapowca Szmidta* (1963) de Jerzy Ziarnik, e *Requiem dla 500 000* (1963) de Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak estão incluídos no cânone do documentário polonês (HALTOF, 2004, p. 2).

No cenário da ficção, destacavam-se adaptações de muitas obras clássicas, principalmente de escritores publicados após o ano de 1946, além da exploração de temas como a delinquência juvenil, o *hooliganismo*<sup>30</sup>, a prostituição e o alcoolismo. Os

---

<sup>29</sup> One of the key strategies here was the Polish documentary filmmakers' distrust of words, especially in voiceover commentary, which was considered easy to censor. The aesthetic experiments of the Polish documentary film-makers thus moved towards creating and perfecting – in the first instance – the visual aspect in a filmic, non-fiction narration, and sound elements like music, acoustic effects, dialogue and off-screen monologue.

<sup>30</sup> Comportamento caracterizado por atos de vandalismo e violência, especialmente em competições desportivas; vandalismo. Fonte: <https://www.infopedia.pt/dicionarios>.

documentários passaram a retratar igualmente esses aspectos negativos que não tinham sido discutidos outrora. Entre 1956 a 1959, cerca de vinte filmes desses chamados documentários da *série negra*<sup>31</sup> foram realizados, começando com *Uwaga, chuligani* (1955) de Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski. Deste grupo de documentários, também faziam parte as realizações de Kazimierz Karabasz e Władysław Ślesicki, *Gdzie diabet mówi dobranoc* (1957) e *Ludzie z pustego obszaru* (1957) (HALTOF, 2002, p. 80). Sobre estes filmes, ainda chamados de *documentários negros*, Jadwiga Głowa escreveu:

A mensagem dos “documentários negros” foi declarada logo no início de um comentário fora da tela [...] Comentários autorais, em tom emocional, revelaram o compromisso sincero dos cineastas com a missão de descobrir a verdade sobre uma sociedade exposta à propaganda comunista<sup>32</sup> (GŁOWA apud HALTOF, 2004, p. 2, tradução nossa).

Além das representações de uma realidade pós-stalinista, também se produziam filmes históricos, particularmente ficções sobre a Segunda Guerra Mundial. Para HALTOF (2002, p. 83), os cineastas ofereceram vozes polêmicas e uma grande variedade de estilos cinematográficos a estas obras. O *Levante de Varsóvia*, que era um assunto controverso até então, foi representada em alguns filmes, como *Kanal* e *Eroica. Cinzas e Diamantes* de Andrzej Wajda marca o clímax da *Escola Polonesa* (HALTOF, 2002, 85-87).

A partir dos anos 1960, o cinema local ficou conhecido internacionalmente por sua diversidade. As animações, representadas especialmente por Walerian Borowczyk e Jan Lenica, e os filmes infantis, como *Male dramaty* (1960) e *Kolorowe pończochy* (1960), ambos dirigidos por Janusz Nasfeter, e *Odwiedziny prezydenta* (1962), de Jan Batory, também atingiram o público adulto, assim como as comédias e adaptações épicas. As produções alcançavam notável destaque em festivais internacionais, muitas vezes laureadas com prêmios importantes em Cannes, Veneza e Berlim, o que teria preocupado as autoridades comunistas – que, desde o final dos anos 1950, apresentavam sinais de que a relativa liberdade de expressão não seria tolerada (HALTOF, 2002, p. 96-102). Segundo Haltof, “o Partido estava desapontado com as mensagens e os temas que permeavam os filmes nacionais, e com a ‘ocidentalização’ dos cineastas poloneses”<sup>33</sup> (HALTOF, 2002, p. 102, tradução nossa). A

---

<sup>31</sup> O autor utiliza o termo *black series*.

<sup>32</sup> The message of the “black documentaries” was stated right at the beginning of an off-screen commentary [...] Authorial commentaries, emotional in tone, revealed the film-makers sincere commitment to the mission of discovering the truth about a society exposed to communist propaganda.

<sup>33</sup> The party was disappointed with the messages and themes permeating Polish films, and with the “westernization” of Polish filmmakers.

medida encontrada foi controlar a autonomia dos filmes, intensificando a censura a partir do processo de avaliação dos roteiros. O *Comitê de Avaliação de Roteiros (Komisja Ocen Scenariuszy)* passou a ser o principal obstáculo dos cineastas.

A maneira mais freqüente de punir os realizadores de “filmes indesejados” era limitar a distribuição de suas obras. Outra forma de punição era atrasar a estreia de alguns filmes, e, em casos extremos, até mesmo proibi-los, como foi o caso de *Ósmy dzień tygodnia* (1958), dirigido por Aleksander Ford. Esta co-produção polonesa/ocidental-alemã, baseada na história de Marek Hłasko e estrelada por Zbigniew Cybulski e Sonia Ziemann (atriz alemã), foi feita em 1958 e distribuída na Alemanha; o filme não estreou na Polônia até o final de 1983. A terceira prática, que reflete a desconfiança, bem como a aversão dos líderes comunistas em relação a alguns filmes, foi a relutância em enviar alguns deles para os festivais de cinema internacionais<sup>34</sup> (HALTOF, 2002, p. 102-103, tradução nossa).

Em um documento emitido em junho de 1960 pelo Partido dos Trabalhadores Unidos da Polônia, as autoridades atacaram o pessimismo dos filmes poloneses, assim como sua suposta falta de fidelidade com o Partido, alegando também uma forte influência do cinema ocidental na Polônia. A resolução imposta foi um maior controle na importação dos filmes ocidentais, dando preferência a produções de países socialistas do bloco soviético. Assim, por decreto, findá-va-se a *Escola Polonesa* (HALTOF, 2002, p. 103-104). No entanto, os principais problemas abordados por esse grupo de cineastas não desapareceriam do seu radar, e acabariam por retornar às produções que eles e outros cineastas realizaram na década de 1970.

### **1.3 A escola Karabasz – um legado de documentários para Krzysztof Kieślowski**

Um dos nomes poloneses centrais do cinema documentário do pós-Guerra foi Kazimierz Karabasz. Para Mikołaj Jazdon, sua importância no cinema polonês tem o mesmo *status* que John Grierson no documentário britânico, ou Dziga Vertov no documentário russo (JAZDON, 2014, p. 77). Sua visão autoral e inovadora caracteriza-o como um dos precursores do *cinema direto* na Polônia. Frequentemente identificado como um cineasta neorrealista,

---

<sup>34</sup> The most frequent way to punish the makers of “unwanted films” was the limited distribution of their works. Another form of punishment was delaying the premiere of some films, and in extreme instances even banning them, as was the case with *Ósmy dzień tygodnia*, directed by Aleksander Ford. This Polish/West-German production, based on Marek Hłasko’s story and starring Zbigniew Cybulski and Sonia Ziemann (the German actress), was made in 1958 and distributed in Germany; it did not premiere in Poland until as late as 1983. The third practice, which reflects the suspicion, as well as the aversion, of the communist leaders toward some of the films, was the reluctance to send some of them to international film festivals.

Karabasz procurava mostrar em seus filmes as dificuldades de uma comunidade socialista, partindo dos detalhes individuais dos cidadãos em suas ações cotidianas (AITKEN, 2005, p. 704). Desde 1956, Karabasz tornou-se um funcionário da *WFD*, além de contribuir com o jornal nacional de atualidades (*Polska Kronika Filmowa*), quando também deu início às suas produções independentes.

A preocupação de Karabasz não era apenas com o que era mostrado, mas, principalmente, com o que se ouvia nos filmes. Muitos documentários poloneses do início da década de 1960 ainda não trabalhavam com o som direto, e, dessa forma, os elementos sonoros como comentários, músicas e demais efeitos eram acrescentados após a captação das imagens. Sendo assim, a principal colaboração trazida por Karabasz ao documentário polonês foi a captura não só da imagem, mas também do som *in loco*. “Estávamos dolorosamente conscientes de que, para tentar capturar a ‘privacidade’ das pessoas, nós precisávamos ainda capturar as suas palavras”<sup>35</sup> (KARABASZ apud STREKOWSKI, 2003, tradução nossa), escreveu ele, referindo-se também a Stanislaw Niedbalski, cineasta com quem co-dirigiu seus primeiros trabalhos.

O enfoque no homem comum e em narrativas pensadas “no estado das coisas” fizeram com que muitos cineastas da década de 1960 se aproximassem das inovações formais e dos métodos de observação de Karabasz para com as suas personagens, seguindo uma tradição que ficou conhecida como a *escola Karabasz* (JAZDON, 2014, p. 76). Kazimierz Karabasz lecionava na Escola de Cinema de Łódź quando Kieślowski iniciou os seus estudos, entre 1964 e 1968. Nitidamente influenciado pelos *documentários negros*, mostrando a marginalização nas ruas e a burocracia do sistema, a carreira de Kieślowski também começou com produções documentais, assim como a maioria dos cineastas poloneses.

Anteriormente servindo como propaganda de um falso otimismo comunista, os documentários passaram a usar metáforas para criticar o regime. Os filmes eram bem vistos pela crítica e também se destacavam na televisão polonesa. Como informa HALTOF (2004, p. 2), um importante evento anual para os documentários poloneses era o *Festival de Curtas-metragens de Cracóvia* (*Krakowski Festiwal Filmów Krótkometrażowych*), onde Karabasz foi o primeiro ganhador com o filme *Os Músicos de Domingo* (*Muzykanci*, 1960).

Em entrevista para a revista britânica *Sight and Sound*, em 1992, Kieślowski apontou *Os Músicos de Domingo* como uma das dez produções cinematográficas mundiais que mais o afetaram. Alguns traços de seus mentores e professores em Łódź, Jezy Bossak e Kazimierz

---

<sup>35</sup> We were painfully aware that in attempting to capture the 'privacy' of people we would also need to capture their words.

Karabasz, já podiam ser identificados em seus primeiros trabalhos durante seus estudos na escola de cinema. Sobre Karabasz, Kieślowski afirmou:

Para mim, a pessoa mais importante da Escola era Kazimierz Karabasz. Hoje, eu sei que no mundo não foram feitos documentários tão bem planejados como na Polônia em 1959-1968. Uma boa câmera, montagem inteligente, densidade. Grandes mestres do documentário no exterior contaram algumas histórias incrivelmente longas e chatas. Aqui, em poucos minutos, eu vi algo maravilhosamente construído. Karabasz era um tipo de oráculo, um dedo que indica para onde ir<sup>36</sup> (tradução nossa).

Kieślowski escreveu e dirigiu três curtas-metragens antes de se formar, *O Bonde* (*Tramwaj*, 1966), sob supervisão artística de Kazimierz Konrad e Wanda Jakubowska; *O Escritório* (*Urząd*, 1966), com orientação de Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz e Kurt Weber; e *Concerto dos Desejos* (*Koncerty Życzeń*, 1967), novamente orientado por Wanda Jakubowska. Os três curtas abordavam particularidades da rotina.

**Figuras 9 e 10:** Passageiros em ações cotidianas no bonde.



**Fonte:** *O Bonde* (*Tramwaj*, 1966, Krzysztof Kieślowski).

*O Bonde*, seu primeiro curta-metragem, é um exercício de voyeurismo de seis minutos, silencioso e ficcional, mostrando o desencontro entre um jovem e uma passageira de um bonde na cidade de Łódź. Kieślowski dedica-se a capturar os gestos e as feições humanas, atraído pela solitude de seus dois protagonistas, mas antes de isolá-los numa narrativa de flerte e da partilha de olhares, detalha o espaço e as pessoas que os cercam, criando um ritmo

<sup>36</sup> Dla mnie najważniejszym człowiekiem w Szkole był Kazimierz Karabasz. Dziś wiem, że nigdzie na świecie nie robiono tak znakomitych, przezyjnie skonstruowanych filmów dokumentalnych jak w Polsce w latach 1959-68. Dobra kamera, inteligentny montaż, zwartość. Wielcy mistrzowie dokumentu za granicą opowiadali niesamowicie rozwlekłe jakieś, nudne historie. Tutaj w par- lub paronastominutowej pigułce zobaczyłem coś wspaniale skonstruowanego. Karabasz był kimś w rodzaju wyroczeni, palca, który pokazuje, dokąd trzeba iść. *Urząd*, Culture.PL. Disponível em: <<http://culture.pl/pl/dzielo/urząd>>. Acesso em: 27 de agosto. 2017.

dinâmico com imagens comuns ao cotidiano de um tripulante dos coletivos públicos. É como se Kieślowski subisse com os seus atores no bonde, capturando ações e pessoais reais, passageiros voltando de seus trabalhos num trajeto noturno, sem que eles soubessem da presença da câmera.

Já *O Escritório*, um documentário de seis minutos, observa os funcionários da filial de Łódź da Companhia Nacional de Seguros (*Państwowy Zakład Ubezpieczeń*) a partir de uma repartição responsável por pensões. Kieślowski já manifesta um tom crítico, por vezes em cortes frenéticos e irônicos, ao expor a burocracia do sistema pensionista, enfatizando a espera de pessoas simples sempre vigiadas por uma câmera de cinema, que parece encantada por seus rostos, inevitavelmente silenciosos e amargurados.

**Figuras 11 e 12:** *Closes* de personagens que enfrentam a burocracia da Companhia Nacional de Seguros.



**Fonte:** *O Escritório (Urząd, 1966, Krzysztof Kieślowski).*

Em *Concerto dos Desejos*, Kieślowski volta a explorar alguns de seus vícios narrativos – as repetições, o voyeurismo, a espontaneidade, os *closes* silenciosos e a música como condutora da narrativa. A abertura apresenta indícios de um documentário: uma canção de *rock*, um pouco metalizada (depois descobrimos que vem do rádio de um ônibus escolar), preenche o ambiente ocupado por alguns jovens que conversam a esmo compartilhando bebidas e cigarros, tudo filmado com um distanciamento que remete ao *cinema direto*. Não muito distante, um rapaz observa um casal de namorados que desarmam uma barraca de acampamento e logo pegam a estrada, montando numa motocicleta. Nesse momento, sentimos sua fotogenia ficcional, quando os enquadramentos já não se preocupam tanto com os fatos e o concreto. Nem por isso sua observação é unilateral; é notável o seu experimento com elementos da vanguarda polonesa, que, por sua vez, remete ainda a expansão estética dos “cinemas novos” ao redor do mundo. *Concerto dos Desejos* é um rico exercício estilístico que conversa com a juventude anárquica da *nouvelle vague* francesa, mas também com o ritmo

sincrônico das *sinfonias urbanas*, passando a um tempo bem particular do cinema moderno e das principais rupturas que o *neorrealismo italiano* trouxe ao fazer documentário.

Se com o três exercícios acima descritos Kieślowski dava impulso a um estilo próprio que marcaria sua carreira enquanto curtametragista, experimentando os gêneros, foi com seu filme de conclusão de curso, *Na Cidade de Łódź (Z miasta Łodzi, 1968)*, trabalho orientado por Kasimierz Karabasz, que a sua atenção debruçou-se de vez sobre questões sociais, direcionando a elas um olhar *microscópico*.

#### 1.4 Łódź, uma cidade de muitos rostos

*“O mundo em que vivíamos era muito sombrio. Não era preto e branco, era só preto, ou cinza às vezes.”*<sup>37</sup>

– Krzysztof Kieślowski

A violência sonora e imagética da sequência inicial de *Os Músicos de Domingo* antecipa o discurso central do filme: a música dos operários. Os planos rápidos e rítmicos, contrapondo os objetos de fundição de uma fábrica de comboios com *closes* de seus funcionários em pleno exercício de ação, transformam o campo sonoro da fábrica num verdadeiro musical de ruídos íntimos e naturalistas, não de maneira que deixe o espaço monocromático menos hostil, mas antes evidenciando a força e o comprometimento de seus trabalhadores em sinal de ansiedade ao término de uma cansativa jornada de trabalho. Não à toa, quando apita a fumaça, o primeiro sinal esboçado por um dos operários é um olhar de alívio. A saída dos operários da fábrica, essa figura de vertigem tão significativa ao longo dos anos na História do cinema, permanece aos passos musicais de suas personas, circulando os comboios e os trilhos, como se, ao regresso, soldados marchassem ao campo de batalha. Harun Farocki, ao comentar sobre *A Saída dos Operários da Fábrica (1895)*, um dos primeiros filmes produzidos pelos Irmãos Lumière, convencionalmente tido como o início do cinema, faz uma constatação pertinente: *“É como se a partir deste filme o mundo passasse a ser visível”* (ARBEITER..., 1995).

A cena da saída dos operários no filme de Karabasz acompanha o movimento e também o silêncio de vozes humanas, quando escutam-se só o findar do dia e as pausas de seus calçados, desviando a nossa atenção ao primeiro *soldado* com sua arma de ócio: um operário que caminha calmamente com um trombone repousado às costas.

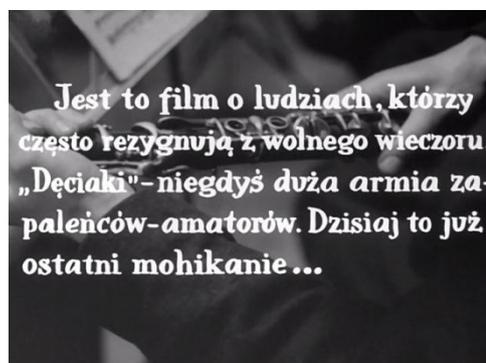
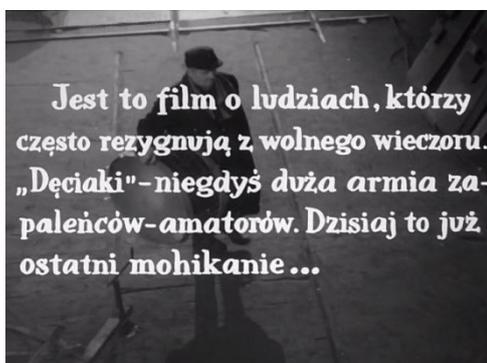
---

<sup>37</sup> Fragmento de um depoimento encontrado no documentário *Krzysztof Kieslowski: I'm So-So...* (1995), dirigido por Krzysztof Wierzbicki.

E para explicar uma ação real da rotina, como Dziga Vertov muito explorou em suas experimentações nos anos 1920, ao demonstrar-se encantado pela experiência e a figura do homem ordinário, livre de encenações de uma linguagem que se tomava ao espetáculo, Karabasz presta-se ao tempo e à ordem das palavras com um letreiro que afirma a importância do cinema enquanto registro de uma época: “Este filme é sobre pessoas que muitas vezes renunciam a suas noites livres. Uma vez, os *Deciaki*<sup>38</sup> foram um vasto exército de amadores entusiasmados. Hoje, eles são os últimos moicanos...” (OS MÚSICOS..., 1960). A comparação dos moicanos, povos indígenas que sofreram com a ocupação e extermínio dos estadunidenses no século XVII e XVIII, com os operários poloneses comprometidos com uma ação fora de seu ambiente de trabalho, não se manifesta de maneira fortuita. *Os Músicos de Domingo* é um filme realizado em 1960 sob o regime comunista, período em que a Polônia buscava sua reconstrução e afirmação identitária, mesmo diante da estagnação econômica e da já conhecida crise política na União Soviética.

No princípio dos anos 60, o hiato entre a retórica do partido e a penúria do cotidiano já não podia ser transposto por meio de exortações à recuperação dos prejuízos causados pela guerra ou ao incremento da produção. E a alegação de que sabotadores — kulaks, capitalistas, judeus, espiões ou “interesses ocidentais” — eram responsáveis por impedir o avanço do comunismo, embora ainda ouvida em determinados círculos, estava agora associada à época do terror: uma época que a maioria dos líderes comunistas, seguindo Kruschew, mostrava-se ansiosa por deixar para trás. Os problemas, conforme o consenso crescente, estariam no próprio sistema econômico comunista (JUDT, 2008, p. 454-455).

**Figuras 13 e 14:** Com duração de 12 segundos, o letreiro que abre *Os Músicos de Domingo* se posiciona como afirmação identitária polonesa.



**Fonte:** *Os Músicos de Domingo* (*Muzykanci*, 1960, Kasimierz Karabasz).

<sup>38</sup> Em polonês, refere-se a instrumentos de sopro.

Se Karabasz antevia a *beleza* na experiência social de seu filme, refletindo a realidade de milhões de poloneses ao colocá-los num coletivo de orquestra, de toda forma sua visão não era das mais otimistas. Nota-se, nesses segundos de letreiros sobrepostos ao movimento, sem a intromissão de um *black* ou a interrupção dos sons e das imagens, uma notável preocupação com a existência – e a sobrevivência – de sua cultura e identidade.

A sequência seguinte é a preparação do ensaio, quando os músicos, em seus tropeços e disposições de instrumentos, já aram o campo para a reunião solene aos dedilhados e sopros. Tendo em vista a massiva presença do cinema russo com a ocupação soviética na Polônia, e influência dos cineastas da década de 1920 e 1930 após a circulação dos efeitos da montagem nos filmes de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, pode-se aproximar o estilo de Karabasz aos grandes nomes russos, estilo também diretamente relacionado com os princípios das *sinfonias catastróficas* nacionais. A fragmentação dos operários num compasso musical, ao distribuírem suas partituras e dirigirem a seus assentos, remete imediatamente à cena da orquestra em *Um Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov. “Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que colocamos ao movimento digno de ser filmado e projetado”, escreve Vertov em seu manifesto “Nós – variação de um manifesto”<sup>39</sup> (VERTOV, 1980, p. 39).

Para Vertov, a montagem de um filme funcionava como uma composição musical formada por *intervalos*, e estes intervalos também os chamavam de *cinefrases*, as passagens de movimentos a outros que geravam uma organização rítmica. Como aponta Aumont, não se trata, porém, do *raccord* clássico de continuidade dramática, mas de um “potencial de diferença” que auxilia a “mostrar” o *invisível* e o social na tela entre um movimento e outro, não necessariamente consecutivos, abordagem ainda vinculada à ética do que está sendo registrado (AUMONT, 2004, p. 21-22). Vertov escreve que “o cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço” (VERTOV, 1983. p. 251), e, nesse quesito, só a câmera, em busca do movimento “irrealizável na vida”, poderia circular livremente a fim de obter a temporalidade e espacialidade visuais em suas multi-possibilidades – a dilatação ou diluição desse tempo e a expansão e a contração desse espaço. Desse registro, monta-se um filme com a disposição de seus *intervalos*, isto é, a intensidade (e antecipação) dos planos capturados – recurso que compartilha certa semelhança com os estudos do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, cujo interesse e experimentação nutriam-se pela cadência visual do

---

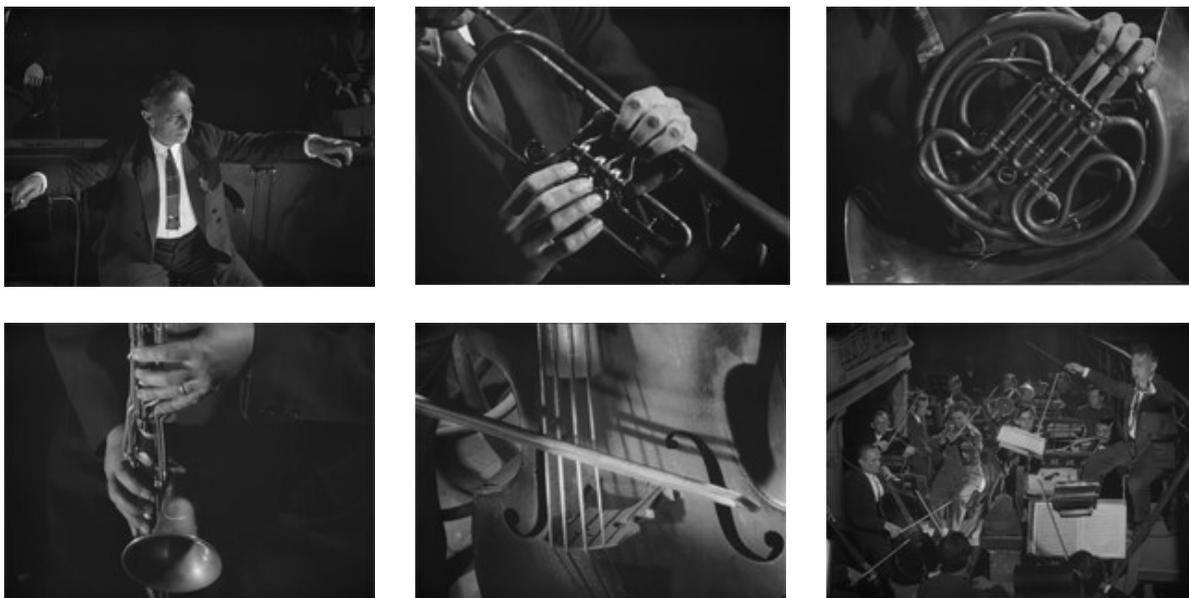
<sup>39</sup> Manifesto do grupo de Dziga Vertov, os *Kinoks*, publicado em 1922 na revista *Kinofot*, nº1.

movimento de um corpo ou um objeto, um experimento a princípio puramente científico, mas que foi essencial para o desenvolvimento das tecnologias cinéticas.

Na sequência dos músicos em *Um Homem com uma Câmera*, cada um dos instrumentos dos personagens é congelado na tela, e só então o corpo da orquestra é mostrado em sua totalidade e ainda imobilidade, recebendo o movimento com a sincronia musical, concomitantemente à inscrição gestual dos operantes; ou seja, Vertov monta essa cena com *intervalos* subjetivos, sobretudo que, na junção social da imagem, exista uma objetividade rítmica.

**Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20:**

1 – Parte da sequência inicial dos músicos no filme *Um Homem com uma Câmera*. A sequência é predominantemente constituída por planos-detalhes dos instrumentos, um a um, seguida por planos posados dos músicos, inertes como *tableaux vivants*, aguardando o sinal do maestro, assim como o novo movimento da música extradiegética, que, durante essa preparação, simula um metrônomo musical.



**Fonte:** *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929, Dziga Vertov).

Já no ensaio de *Os Músicos de Domingo*, sob as orientações do regente, imponente por sua rigidez e paciência, os músicos dão vida à composição, ao passo que as imagens seguem o ritmo sonoro, procurando ângulos ousados, vagando entre cabeças, ora preenchendo toda a tela, ora dando espaço, em profundidade, aos corpos mais livres de enquadros. A velocidade gradual da montagem coincide com a intensidade musical, e, quando a ação se torna orgânica e os acertos dos músicos sobrepõem-se às falhas, Karabasz desloca-nos para o exterior da fábrica, momento em que vemos os mesmos comboios e trilhos por onde os operários outrora passaram, agora anoitecendo sob o reverberar das notas nos confins do estabelecimento. O passeio da câmera, uma presença trafegante e espectral, a calma contrastante aos ecos da

orquestra, parece prolongar o tempo e o estado de concentração e diversão daqueles senhores. Dessa maneira, a fábrica, alheia aos seus desejos, soa tão inofensiva ao demonstrar-se um espaço de encontro cultural e de resistência social.

**Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26:**

2 – Parte da sequência inicial da preparação do ensaio em *Os Músicos de Domingo*. Menos “performático” que os planos do filme de Vertov, aqui os músicos estão em seus movimentos naturais, afinando seus instrumentos, produzindo sons de sopro que preenchem um compasso musical. A sequência privilegia os *close-ups* dos músicos-operários, mas sempre enquadrando-os de forma que apareçam, também, os seus instrumentos.



**Fonte:** *Os Músicos de Domingo* (*Muzykanci*, 1960, Kasimierz Karabasz).

Igualmente pensando na comunidade, Krzysztof Kieślowski faz de *Na Cidade de Łódź* uma amistosa homenagem de retratos, contrapondo o teor político com momentos cômicos. Filmado inteiramente na cidade de Łódź, cidade que no século XIX era um importante polo têxtil e industrial, mas que nos anos 1960 vivia nas cinzas do pós-Guerra, Kieślowski escolhe personagens carismáticas que parecem nunca se incomodar com a câmera, captando o imprevisto e a sutileza orgânica do mais trivial do cotidiano. O curta-metragem tem a fotografia assinada por Stanisław Niedbalski e a montagem de Lidia Zonn, colaboradores de Karabasz que exerceram essas mesmas funções em *Os Músicos de Domingo*.

As imagens que abrem o curta são similares às do filme de Karabasz: focalizando as máquinas de uma tecelagem, que também soam como silvos de um arranjo musical. Em seguida, o *apito do descanso* é substituído pela intervenção de uma garota, que, subindo sobre uma mesa para melhor se destacar à vista das operárias, incita as mulheres a praticarem exercícios de ginástica. Se num momento essa cena se mostra potencialmente irônica, pode-se

entender que o tempo para os exercícios se dá às várias horas de serviço, em uma posição ingrata, o que poderia ser prejudicial à saúde das funcionárias. Nesse momento, Kieślowski filma as mulheres numa disposição que remete aos músicos-operários de Karabasz, quase sempre apostando na expressividade dos rostos em *primeiro-plano*, recurso que Karabasz também desempenha durante o seu filme e que Haltof classifica como “a poética das cabeças falantes” (HALTOF, 2004, p. 5), influência do *cinema direto* americano, especialmente de Richard Leacock e Robert Drew.

**Figuras 27, 28 e 29:**

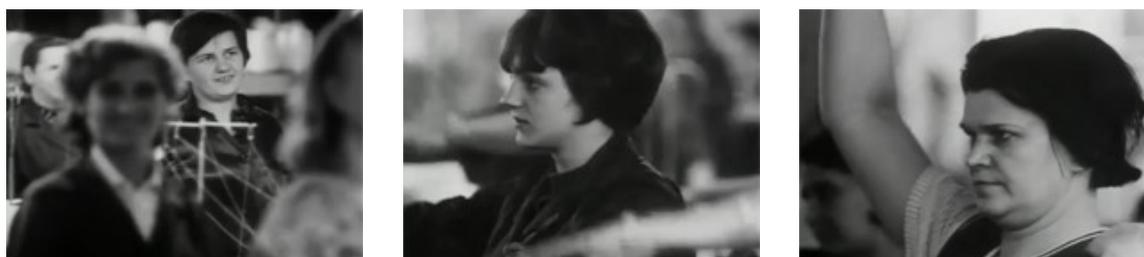
1 – Exemplo de decupagem utilizada em *Os Músicos de Domingo*. Como se pode observar, Karabasz mantém sua atenção em planos-conjuntos – por vezes, a câmera passeia pelas cabeças, mapeando o posicionamento dos músicos – e em *close-ups*.



**Fonte:** *Os Músicos de Domingo* (*Muzykanci*, 1960, Kasimierz Karabasz).

**Figuras 30, 31 e 32:**

2 – Exemplo de decupagem utilizada no curta-metragem *Na Cidade de Łódź*. O diretor parte do mesmo princípio que Kasimierz Karabasz, capturando os rostos de suas personagens em ação de seus exercícios de ginástica – seus corpos são como os instrumentos de músicos-operários de Karabasz.



**Fonte:** *Na Cidade de Łódź* (*Z miasta Łodzi*, 1968, Krzysztof Kieślowski).

Sobre esse fascínio pelo semblante das pessoas, Kieślowski comentou no documentário *Krzysztof Kieślowski: I'm So-So...* (1996, Krzysztof Wierzbicki):

Łódź é uma cidade muito fotogênica, porque é suja e surrada. Mas era uma cidade inteira, e de alguma forma, o mundo todo. As faces das pessoas se parecem com as paredes de Łódź. Rostos tristes, cansados, com uma

expressão vazia e dramática nos olhos. Vidas passadas pisando sempre no mesmo lugar, sem nunca irem para qualquer parte (KRZYSZTOF..., 1996).

Voltando ao ensurdecedor redemoinho das máquinas, a câmera de Kieślowski permanece focada nos rostos, quando, num plano rápido, mostra o exterior da fábrica e suas dezenas de janelas, as repartições de trabalho numa distância *voyeurista*. Findada a primeira parte do filme, Kieślowski aponta a câmera à pluralidade das ruas, mostrando o trânsito, os transeuntes e as brincadeiras infantis. Um jornal então revela a manchete de que a banda de Edward Ciuksza está novamente ameaçada. As bandas de bandolins eram muito populares nos anos 1960 na Polônia, e a comunidade local, principalmente os operários, demonstrava-se incomodada com a falta de investimento nessas bandas por parte do Estado (HALTOF, 2004, p. 10).

“*Esta é a nossa orquestra*”, diz um dos operários, “*a orquestra dos trabalhadores de Łódź*” (NA CIDADE..., 1968). Em seu discurso, representando os homens e as mulheres que o ouvem, enfatiza a qualidade dos concertos para os jovens, um importante símbolo de encontro cultural. “*Se permitimos que a tirem de nós, provavelmente também nos tiram nossas vidas*” (NA CIDADE..., 1968), desabafa uma senhora. Se a manifestação dos habitantes a princípio soe como depoimentos diretos, Kieślowski desloca o eixo da câmera, participando sempre como *observador*, sem que seja necessário um posicionamento efetivo na ação enquanto realizador. Observar a realidade e extrair dali a sua verdade.

Para Judt:

A cultura da década de 1960 fora racionalista. A despeito das drogas leves e dos sonhos utópicos, o pensamento social do período, a exemplo da música, tinha operado num registro coerente e familiar, apenas “expandido”. Foi também uma época marcadamente comunitária: supunha-se que estudantes, tanto quanto “trabalhadores”, “camponeses”, “negros” e outras coletividades, compartilhassem interesses e afinidades que os uniam, estabelecendo relações especiais entre eles mesmos e — embora antagonisticamente — o restante da sociedade. Os projetos dos anos 60, por mais fantasiosos, supunham uma relação entre indivíduo e classe, classe e sociedade, sociedade e Estado, que teria sido reconhecida em forma, se não em conteúdo, por teóricos e ativistas em qualquer momento do século anterior (JUDT, 2008, p. 505-506).

Ao coro de “*Queremos a banda de Ciuksza!*” e “*Viva a banda de Ciuksza!*” (NA CIDADE..., 1968), surge a imagem de Edward Ciuksza pedindo silêncio durante um ensaio, numa elipse de montagem que ressignifica o espaço outrora de uma fábrica a um salão de eventos, onde escutam-se as sanfonas e os bandolins no extra-campo. Mantendo o som da

orquestra, Kieślowski passeia mais uma vez por Łódź, planos que revelam uma serenidade que contrasta com as primeiras imagens de ruas movimentadas no início do curta-metragem. Dessa maneira, a música, de aspecto circense, carrega uma melancolia inerente às paisagens empoeiradas e às arquiteturas decrépitas de Łódź. Esse clima mantém-se na sequência seguinte, quando um grupo de uma fábrica têxtil realiza uma homenagem a uma de suas funcionárias mais antigas, e que agora se despede de seus ofícios. Kieślowski capta a emoção e os olhos marejados da operária, já com os cabelos alvos, em *close*. Quando o plano se abre, percebemos que o setor é eminentemente jovem. “*Finalmente terei tempo para relaxar*” (NA CIDADE..., 1968), constata a futura aposentada, sorridente.

Pela última vez direcionando sua atenção às ruas, Kieślowski revela os grupos que frequentam uma praça e as apresentações de entretenimento ao entorno. Sobem ao palco da praça jovens e crianças que se apresentam numa espécie de show de calouros, cantando músicas que dialogam com infortúnios amorosos. Fechando esta última parte, um cantor de *operettas* de Varsóvia inicia uma canção que parece resumir todas as imagens até então coletadas, expondo as dificuldades vigentes num período de descontentamento. Os versos acompanham um panorama final de prédios e casas de Łódź, e, como explica Marek Haltof, originalmente o desfecho era para ser outro, mas foi vetado pelos censores.

Como lembra Kieślowski, na primeira versão a canção final era acompanhada por imagens de pessoas voltando do trabalho de bonde para as suas casas, indo em direções diferentes da Praça da Liberdade, em Łódź. Além do tom pessimista daquela cena, o censor evidentemente se opôs a este cenário específico; o monumento central da praça, o lutador pela liberdade Tadeusz Kościuszko (1746-1817), herói nacional que liderou a insurreição abortada de 1794 contra a Prússia e a Rússia, deve ter sugerido algumas mensagens políticas óbvias aos espectadores poloneses qualificados na leitura esopiana e que perpetuamente caçavam mensagens escritas em uma tinta invisível<sup>40</sup> (HALTOF, 2004, p. 11, tradução nossa).

A aproximação dos desfechos de *Os Músicos de Domingo* e *Na Cidade de Łódź* ocorre pelas imagens panorâmicas de seus espaços, que conflituam com a agitação inicial dos filmes. No entanto, se no curta-metragem de Karabasz a mensagem é da dessacralização do real socialista do ambiente de trabalho, Kieślowski reforça em seu filme as incertezas de uma

---

<sup>40</sup> As Kieślowski recalls, in the first version the final song was accompanied by images of people returning home after work by city trams going into different directions from the Freedom Square in Łódź. Apart from the pessimistic tone of that scene, the censor evidently objected to its specific setting; the square's central monument of the freedom fighter Tadeusz Kościuszko (1746–1817), the national hero who led the abortive 1794 insurrection against Prussia and Russia, must have suggested some obvious political messages to Polish viewers skilled in Aesopian reading and perpetually hunting for messages written in an invisible ink.

cidade construída pelos operários e fadada ao luto das grandes guerras. “*Tem uma cidade debaixo dos céus, embora você a buscará nos mapas em vão*” (NA CIDADE..., 1968), contam as primeiras estrofes da canção que encerra o filme.

Talvez em nossa caída da vida,  
Viveremos nesta boa cidade.  
Deve haver uma depois de tudo.  
Talvez no extremo do mundo.  
(NA CIDADE..., 1968).

É um retrato do desejo de seus cidadãos que lutam por reerguer uma cidade, ainda que o tempo para isso pareça distante.

No documentário, Kasimierz Karabasz enxergava a necessidade das palavras como afirmação de uma identidade nacional nas telas. As vozes de seus personagens expunham a realidade em seus filmes. Para ele, a profissão de um documentarista consistia na busca de pequenos elementos que combinassem entre si para se alcançar uma verdade. “Por meio da observação cuidadosa e reunindo os detalhes de que formam a vida, pode-se realmente capturar esta verdade” <sup>41</sup> (KARABASZ apud STREKOWSKI, 2003, tradução nossa), relevante discurso que influenciaria a carreira de Krzysztof Kieślowski enquanto documentarista recém-formado pela Escola de Łódź.

Ao refletirem sobre os aspectos culturais na sociedade polonesa, percorrendo o público e o privado, Karabasz e Kieślowski fazem pequenas *crônicas* com seus curtas-metragens. As aproximações não se resumem à estética ou à poética: ambos carregam em seus cinemas um desejo de experimentação, mas também um discurso crítico que se encerra na territorialização.

---

<sup>41</sup> Through careful observation and by gathering the details of which life is made, one can indeed capture this truth.

## 2 AMADOR E O COTIDIANO

### 2.1 O Cinema da Ansiedade Moral ou o Cinema da Desconfiança

Desde o final dos anos 1960, a Polônia sofria de uma escassez de alimentos e de uma considerável inflação, acompanhadas pela recessão econômica, diminuição dos salários, falta de moradia e demais bens básicos de sobrevivência, situações que feriam os direitos individuais dos cidadãos e motivavam persistentes greves – e, mesmo diante da opressão e da censura, revelaram um período de militância dos trabalhadores poloneses. Como destaca Stok, os bens *imateriais* – arte, cultura, religião e a companhia um do outro – ascenderam na Polônia como forma de resistência (STOK, 1993, p. xvi-xvii).

Em meados dos anos 1970, já pairava um sentimento de solidariedade. Com a divisão da Europa e o intercâmbio cultural, as obras de cineastas e dramaturgos ocidentais começaram a ser exibidas na Polônia. Uma imprensa clandestina providenciava alternativas de literatura, enquanto palestras e seminários ocorriam em casas particulares, mudando de localização constantemente com o objetivo de evitar batidas policiais, que ocasionavam apreensões de equipamentos e prisões (STOK, 1993, p. xvi-xvii).

Como já vimos, a *Escola Polonesa* possibilitou que a Polônia fosse redescoberta pelo cinema. Os cineastas apostavam na exploração de temas e de personagens excluídos e, desse modo, a produção cinematográfica local vinha obtendo um destaque importante não só no próprio território, já que a identidade polonesa pôde mostrar a sua resistência nos principais festivais de cinema do mundo. Para darmos alguns exemplos, *Kanal*, de Andrzej Wajda, ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1957; indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1961, *Madre Joana dos Anjos (Matka Joanna od aniolów)*, 1961), de Jerzy Kawalerowicz, também ganhou o Prêmio Especial do Júri; *A Faca na Água (Nóż w wodzie)*, 1962), única produção polonesa de Roman Polanski, antes do cineasta iniciar uma carreira internacional, venceu o Prêmio FIPRESCI no Festival de Veneza de 1962, conseguindo ainda uma indicação ao Oscar em 1964.

A indústria cinematográfica polonesa era financiada com o dinheiro do Estado, e, embora os filmes fossem feitos com a intenção de lançamentos em salas de cinema, não havia pressão comercial sobre os produtores e o público, no entanto, os documentários passaram a ser vistos como produtos pessimistas, então alvos dos censores. Muitas produções que não passavam pela censura ficaram engavetadas por anos, e, como alternativa, eram exibidas em

sessões semi-clandestinas por um núcleo fechado de intelectuais de Varsóvia, que igualmente produziam os filmes sem a liberação exigida (STOK, 1993, p. vxii-vxiii). Esse período revela uma nova geração de cineastas nascidos após a Segunda Guerra, cuja iniciação política se dera com os eventos da revolta estudantil polonesa ocorrida em março de 1968:

Em janeiro de 1968, subiu ao palco a peça *Dziady*, de Mickiewicz. O teatro estava sempre lotado com estudantes que aplaudiam as referências anti-russas do enredo. As autoridades tomaram a medida absurda de proibir a representação. As manifestações que se seguiram, na Universidade de Varsóvia, foram dispersadas com a brutalidade desnecessária pela milícia, apoiada pela sua Reserva de Voluntários (ORMO). Mais de mil estudantes foram presos e vários milhares expulsos. Uma pequena manifestação em nome deste provocou uma reação semelhante, com centenas de “ativistas sócio-políticos” da ORMO a tentarem transformar a marcha numa batalha campal. Os deputados católicos do *Sejm* protestaram e a conferência episcopal emitiu uma condenação. Os protestos estudantis estenderam-se a outras partes do país e a outras organizações, e ouviram-se exigências claras da instauração da democracia e da liberdade de imprensa. Os jornais deram conta de grandes distúrbios contidos *in extremis* pelas forças da ordem, e no dia 11 de Março culpou os “agentes sionistas” a mando da Alemanha (ZAMOYSKI, 2010, p. 333-334).

Como lembra Marek Haltolf, no final dos anos de 1970, surgiu um grupo de filmes poloneses conhecido como *Cinema da Ansiedade Moral* (*Kino moralnego niepokoju*). O termo foi cunhado pelo cineasta Janusz Kijowski, e Andrzej Wajda o usou pela primeira vez num discurso público entregue ao Festival de Filmes Poloneses de 1979. O termo se referia a filmes realistas que examinavam assuntos contemporâneos e que tinham sido realizados principalmente entre 1976 e 1981, por mestres conceituados como Krzysztof Zanussi e Andrzej Wajda, e jovens cineastas, tais como Krzysztof Kieślowski, Feliks Falk, Piotr Andrejew, Agnieszka Holland, Janusz Kijowski e Janusz Zaorski (HALTOF, 2002, p.147).

Após algumas divergências quanto ao termo, apresentadas por críticos e cineastas, o estudioso polonês Mariola Jankun-Dopartowa propôs um novo rótulo, *Cinema da Desconfiança* (*Kino nieufności*). No entanto, Jankun-Dopartowa explica que o termo se referia a filmes específicos, uma vez que os temas abordados se concentravam também na iniciação social de seus protagonistas, além do realismo e das questões nacionais (HALTOF, 2002, p.147).

Os principais títulos do movimento foram *Camuflagem* (*Barwy ochronne*, 1976) de Krzysztof Zanussi; *Wodzirej* (1978) e *Szansa* (1980) de Feliks Falk; *Indeks* (1977, lançado em 1981) e *Kung-Fu* (1980) de Janusz Kijowski; *Aktorzy prowincjonalni* (1979) de Agnieszka Holland; e *Amador* (*Amator*, 1979) de Krzysztof Kieślowski, este último apontado como um

dos mais relevantes, já que os problemas enfrentados pelo protagonista coincidiam com as dificuldades da comunidade cinematográfica polonesa (HALTOF, 2002, p.147).

Os filmes possuíam uma narrativa realista, muitas vezes fortalecidos por uma linguagem híbrida, semi-documental. Geralmente, eram produções sobre pessoas comuns e suas ações cotidianas afetadas pela corrupção do sistema. É importante ressaltar, como destaca Haltof (2004, p. 27), que essa geração de cineastas teve influência do *neorrealismo italiano* e do Cinema Novo da Tchecoslováquia, a *Nova Viná*<sup>42</sup>, filmes com “tendência ao uso de atores não profissionais, o desejo pela autenticidade e uma tentativa de ‘pequeno realismo’”<sup>43</sup>.

Esses cineastas representam uma geração que vivenciou as mudanças mais substanciais na Polônia, tendo acesso e contato com os principais filmes e realizadores da *Escola Polonesa*, o movimento que possibilitou a criação de um cinema nacional polonês.

Em *Um Cinema Chamado Desejo*, livro publicado em 1986, Andrzej Wajda reflete a importância de cineastas como Holland, Bajon, Kieślowski, Zanussi e Marzewski, grupo o qual ele também pertencera:

Graças a eles, a resistência de nosso público à língua polonesa na tela foi vencida. Essa resistência era, certamente, devido à ausência do polonês em nossas telas. O cinema de nossa juventude falava americano, francês ou italiano. [...] Creio que a introdução do polonês no cinema mundial é, para nosso país, um dos fatos culturais mais importantes do pós-guerra (WAJDA, 1989, p. 21).

Desse modo, o olhar sensível de alguns cineastas que pensavam na comunidade como figura de resistência trouxe inovações consideráveis para a produção. Eram realizadores que driblaram as divisas e oposições territoriais para recolocar a Polônia no mapa, defrontando um país inteiro a um espelho, mesmo quando não havia espaço para dimensionar uma nação e a sua própria existência devido a interferência de regimes totalitaristas.

---

<sup>42</sup> Considerada a *nouvelle vague* tcheca, a *Nova Viná* representa uma onda de filmes realizados durante os anos de 1960. As produções possuíam características singulares, como uma liberdade de expressão marcante, uma maior presença do surrealismo e do anarquismo e a influência de escritores como Franz Kafka, Vladimir Holan e Milan Kundera. Alguns filmes também chegaram a ser censurados e lançados apenas com a queda do Regime Comunista (LINCK; BOMFIM, 2014, p.13).

<sup>43</sup> [...] their tendency to use non-professional actors, the desire for authenticity and attempts at ‘small realism’.

## 2.2 O papel do fotógrafo e do cinegrafista amador na Polônia

A prática da fotografia e das filmagens amadoras eram bem estabelecidas na Polônia nos anos 1950, assim como em outros países do bloco oriental. Os trabalhadores eram incentivados à produção de fotografias amadoras e à implementação de cineclubes em suas fábricas e escritórios (CROWLEY, 2008, p. 93). Conforme explica David Crowley:

Os benefícios em associar-se eram muitos: equipamentos caros, como os ampliadores para impressão de fotografias, eram de uso comum, enquanto o cineclubes prometia obter filmes e outros consumíveis em pouca disponibilidade. O conhecimento técnico foi oferecido aos membros, bem como oportunidades para participarem de exposições locais e nacionais<sup>44</sup> (CROWLEY, 2008, p. 93-94, tradução nossa).

Nessa época, os clubes poloneses eram localizados em centros culturais e fábricas, apoiados por publicações como a revista *Fotografia* (editada pelo pintor Zbigniew Dłubak e que possuía uma publicação mensal intitulada *Fotoamador*), e por competições e exposições nacionais organizadas pela *Federação dos Cineclubes Amadores* (*Federacji Amatorskich Klubów Filmowych*) e pela *Federação das Sociedades de Fotografia Amadora* (*Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych*) (CROWLEY, 2008, p. 94).

Era uma forma de alimentar a “mítica fraternidade” existente entre as nações socialistas, uma rede internacional que conectaria a Polônia, a Alemanha Oriental e a Checoslováquia, encorajando trabalhadores individuais a se sentirem pertencentes a um grupo mais amplo de entusiastas amadores. A fim de tornar a produção socialmente eficaz, era importante que os fotógrafos e cinegrafistas amadores falassem menos de si mesmos, permitindo que ações e sentimentos saíssem das esferas privadas e individuais, exercitando não só preceitos estéticos do *Realismo Socialista*, como também “foram convidados a treinarem as suas lentes em temas ‘progressivos’” (CROWLEY, 2008, p. 94-95).

Após o *degelo polonês*, a revista *Fotografia* abandonou o seu idealismo stalinista, deixando de publicar as categorias *Realismo socialista* ou *Fotografia burguesa*, dando mais espaço à fotografia abstrata e às composições que dialogassem com a vanguarda soviética da década de 1920, além de páginas dedicadas a instruções técnicas (CROWLEY, 2008, p. 106).

---

<sup>44</sup> The benefits of membership were many: expensive equipment, such as enlargers for printing photographs, were owned in common, whilst the club offered the promise of obtaining film and other consumables in short supply. Technical knowledge was offered to members as well as opportunities to participate in local and national exhibitions.

**Figura 33:** Revista *Fotografia*, edição de Setembro de 1955, com fotografia de capa de Edmundo Zdanowski.



**Figura 34:** *Fotoamador*, suplemento da revista *Fotografia*, edição de Setembro de 1965, com um fotograma de capa por Zbigniew Korbel.



**Fonte:** The Sovietization of Eastern Europe: New Perspectives on the Postwar Period.<sup>45</sup>

Crowley ainda ressalta que a prática da fotografia e da filmagem amadora não se aproximava de produções artísticas ou de propaganda, sendo então uma estratégia de gerenciar o *tempo livre* do trabalhador. No entanto, esse *tempo livre* passou a ser visto como ociosidade, um ideal de oposição à doutrina socialista, que defendia amplamente o ascetismo e a produtividade (CROWLEY, 2008, p. 97). Essas imagens produzidas pelos fotógrafos e cinegrafistas amadores também não eram *oficiais*, e não há evidências de que esses operários e entusiastas seguissem as disciplinas socialistas; a evidência que existe, constatada por intermédio das próprias fotografias, sugere que as lentes eram direcionadas às coisas e às situações comuns, treinadas com amigos e familiares, bem como em monumentos e paisagens, ou seja, indiretamente o Estado teria incentivado a produção de imagens privadas (CROWLEY, 2008, p. 110).

Nesta perspectiva, algumas fotografias amadoras podem ser vistas não apenas como uma fuga ou uma retirada dos imperativos ideológicos sobre o comportamento "correto", a imagem "correta", as atitudes "corretas", elas também podem ser entendidas como o que James C. Scott descreveu como "transcrições ocultas", ou seja, a expressão escondida ou disfarçada de raiva,

<sup>45</sup> CROWLEY, David. "Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland" In: APOR, Balázs; APOR, Péter; REES, E. A. (Ed.). **The Sovietization of Eastern Europe: New Perspectives on the Postwar Period**. Washington, DC: New Academia Publishing, 2008, p. 95 e 107.

frustração ou auto-afirmação por grupos subordinados diante do poder<sup>46</sup> (CROWLEY, 2008, p. 111, tradução nossa).

Desse modo, a produção amadora encontrou um espaço de resistência similar aos filmes poloneses profissionais que desempenhavam críticas ao Estado. Sem descartar a espontaneidade da própria fotografia, o princípio do entusiasmo do amador, a partilha da vida privada e seus elementos cotidianos, a produção de imagens amadoras então adquire novos significados. Eram detalhes e possíveis afirmações ideológicas, pensando a forma de abordagem do(s) objeto(s) retratado(s) – performatividade, angulações diferenciadas, distanciamento, exercícios focais, sobreposições –, experimentações simbólicas, ou de teor caricaturais. Como observa Crowley, “é somente quando as imagens privadas são projetadas no domínio público – ou seja, quando são projetadas, exibidas ou analisadas nas páginas de revistas como da *Fotografia* – que se tornam suscetíveis a interpretação”<sup>47</sup> (CROWLEY, 2008, p. 112, tradução nossa).

### 2.3 O Amador e a ética das imagens

*“Você faz filmes. Você é livre.”*

(AMADOR, 1979)

Compreender o espaço ético das imagens nas duas realidades discutidas neste trabalho – os anos 1920, seu o avivamento cultural e social pós-Revolução Russa, e os anos 1970, com uma Polônia soviética sob reflexos da instabilidade stalinista – é essencial para darmos continuidade à nossa análise.

Dziga Vertov defendia o *cine-olho* não só como uma disciplina da visão; a ele ainda atribuía a possibilidade de uma ampla difusão das imagens do *mundo visível*, “junto das crianças e dos adultos, daqueles que sabem ler e junto dos analfabetos” (VERTOV, 1981, p. 49), demonstrando interesse pela participação do proletariado também na captação filmica<sup>48</sup>,

---

<sup>46</sup> From this perspective, some amateur photographs can be seen not only as an escape or a withdrawal from the ideological imperatives on ‘correct’ behavior, ‘correct’ imagery, ‘correct’ attitudes, they might also be understood as what James C. Scott has described as ‘hidden transcripts’, i.e., the concealed or disguised expression of anger, frustration or self-assertion by subordinate groups in the face of power.

<sup>47</sup> It is only when private images are projected into the public realm – i.e., when they are projected, exhibited or analyzed on the pages of magazines like *Fotografia* – that they become susceptible to interpretation.

<sup>48</sup> Sabe-se que, durante sua permanência no *Kino-Nedelia*, Vertov recebera diversos filmes realizados por terceiros, e, nesse caso, tratavam-se de soldados que registravam conflitos militares. O próprio Vertov, no final de 1919, dirigiu-se para uma das frentes de combate em Tsaritsyne e, ao lado de um experiente operador de câmera chamado P. Ermolov, fez o filme *A Batalha de Tsaritsyne*, um estudo experimental naquilo que Vertov

do qual ainda se ramifica o conceito de *vida de improviso*, defendido em manifestos de Dziga Vertov e o *Conselho dos Três*. A captação da *vida de improviso* revelaria o caráter espontâneo das imagens e de seus personagens. Como explica Vertov:

Não é “filmar a vida de improviso” pelo próprio “improviso”, mas a fim de mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las sob o olhar da câmera em um momento no qual elas não estão atuando, para ler seus pensamentos, descobertos pela câmera<sup>49</sup> (VERTOV, 1984, p. 41-42, tradução nossa).

No entanto, a metodologia vertoviana viu a sua utopia confrontada, posto que, naquela época, os equipamentos cinematográficos eram muito pesados e difíceis de serem manuseados, logo, era necessário pensar em soluções e manipulações para *mostrar* determinados acontecimentos. Conforme questiona Georges Sadoul:

Vertov e seu operador Kaufmann puderam registrar sem grande dificuldade os temas habituais das atualidades – cerimônias, oradores, reuniões, manifestações, desportos, etc. – ou temas particulares, tais como crianças demasiadamente absorvidas num espetáculo para notarem o operador. Mas quando pretenderam estudar os sentimentos, ou mesmo o trabalho, a câmera revelou-se incapaz de sustentar o seu papel de olho. Tornava-se necessário emboscarem-se por trás de arbustos e utilizarem as teleobjetivas dos filmes de caça para conseguirem, por exemplo, apanhar uma família a chorar à volta dum túmulo (SADOUL, 1983, p. 202).

Destituída da privacidade de ações e sentimentos humanos, a *vida de improviso* perde o seu caráter individual, e, por conseguinte, a possibilidade de uma cultura participativa, uma vez que o registro das imagens permanece sob o poder de um pequeno número de pessoas, geralmente exigindo um conhecimento técnico da parte de quem está operando os equipamentos, além dos elevados custos e a difícil acessibilidade a esse tipo de aparelhagem. Vale lembrar que a película virgem era uma verdadeira raridade na URSS, motivo pelo qual Vertov deixou o seu cargo no *Kino-Nedelia* e, posteriormente, algo que refletiria na irregularidade da publicação do *Kino-Pravda* (GRANJA, 1983, p. 19).

É importante mencionar que outros pensadores e realizadores também estavam difundindo suas ideias de acessibilidade do dispositivo. Particularmente, a *vida de improviso* defendida por Vertov possui similaridades com o *ponto de vista documentado* proposto pelo

---

definida como um *olhar novo*, “mostrando a verdade nem sempre fácil de ver na sua totalidade” (GRANJA, 1983, p. 12), renunciando seu conceito de *cine-olho*.

<sup>49</sup> Not “filming life unawares” for the sake of “unawares”, but in order to show people without masks, without makeup, to catch them through the eye of the camera in a moment when they are not acting, to read their thoughts, laid bare by the camera.

jovem cineasta francês Jean Vigo, que compartilhava visões sociais da imagem de maneira muito parecida com os soviéticos. Em 1929, Jean Vigo adquiriu uma câmera *Debrie* de segunda mão e, com o intuito de evitar as imposições e limitações dos estúdios, tinha planos de realizar um documentário sobre a cidade de Nice, na França. No mesmo ano, em Paris, conhece Boris Kaufman, irmão mais novo de Dziga Vertov, que rapidamente se apaixonou pelo projeto de Vigo e juntos decidem produzi-lo.

Como explica Paulo Emílio Sales Gomes, durante o processo de pesquisa e de captação das primeiras imagens, Vigo e Kaufman esconderam a câmera numa caixa de papelão a fim de pegar os passeadores de surpresa, garantindo pessoas em suas situações habituais (GOMES, 2009, p. 83). Admirador das produções cinematográficas dos russos, influenciado pela manipulação da velocidade das imagens como recurso da câmera, Vigo e Kaufman experimentaram a *Debrie* “a serviço do erotismo e da sátira”, originando assim *À Propos de Nice* (1930), entre imagens das ondas ululantes da praia, o passeio dos ingleses – tradicionais cartões-postais da cidade – e o acompanhamento do desfile de Carnaval, um filme que carrega um “realismo duro à Von Stroheim”, de forte simbolismo e *sentimentos subversivos*, um documentário de contrapontos visuais que se apropria de alusões e caricaturas em ação satírica a uma cidade turística e burguesa (GOMES, 2009, p. 88-89).

Em termos gerais, Vigo dialogava com o cinema social para discorrer sobre o seu *ponto de vista documentado*, visto por Paulo Emílio como a “ressurreição do *cine-olho*” (GOMES, 2009, 106).

Uma máquina de filmar estará apontada para o que deve ser considerado um documento e que será interpretado, na montagem, como documento. Está claro que a representação consciente não poderá ser aceita. A personagem terá de ser surpreendida pela máquina, caso contrário será preciso abrir mão do valor *documental* de um cinema desse tipo (VIGO apud GOMES, 2009, p. 106).

Paulo Emílio acreditava que Vigo mirava justamente “no que os russos teriam fracassado”, parafraseando Georges Sadoul para explicar sua constatação: “A realização do verdadeiro *cine-olho* está na dependência da invenção de uma câmera tão sensível, móvel e pouco espaçosa como um verdadeiro olho humano” (SADOUL apud GOMES, 2009, 106).

Conforme explica Philip Cavendish, durante o período silencioso do cinema soviético, a precariedade na produção era resultado da escassez de equipamentos e de películas, além da má qualidade de projeção dos filmes e do descaso de muitos estúdios. Com isso, aliado a um analfabetismo tecnológico, a produção do *avant-garde* na URSS era vista como *antiestética* e

inferior aos filmes ocidentais, ecoando *tonalidades prateadas* na película que os forneciam um aspecto *quase documental* indesejado (CAVENDISH, 2013, p. 42-44). A imprensa soviética divulgava as principais novidades tecnológicas do mercado cinematográfico europeu e da América do Norte, contudo, esses equipamentos muitas das vezes eram vendidos na moeda estrangeira e de forma particular, ou seja, a compra se tornava inviável por causa dos preços exorbitantes que eram cobrados (CAVENDISH, 2013, p. 45).

Na primeira metade dos 1920 em diante, os ganhos obtidos com a exportação e importação dos filmes garantiram um aperfeiçoamento gradual da parte dos estúdios. Os cinegrafistas também começavam a ser equipados por câmeras mais cômodas e de modelos superiores, como a *Debrie-Parvo 'L'* (utilizada na realização de *Um Homem com uma Câmera*, inclusive o mesmo modelo de câmera que opera Mikhail Kaufman) e a *Super-Parvo*, modelos franceses usados na produção de filmes profissionais da Europa (CAVENDISH, 2013, p. 47).

Como explica Cavendish, a imagem do operador de câmera na União Soviética se beneficiou das ideias socialistas e dos princípios de coletividade, adquirindo o *status* de “acessório humano para a câmera” (CAVENDISH, 2013, p. 18), herança ainda do futurismo. Os soviéticos enxergavam nos operadores de câmera a coragem e os riscos envolvidos na captação das imagens à frente de campos de batalha, como a Primeira Guerra Mundial e a Guerra Civil Russa.

Em longas-metragens de Dziga Vertov que antecedem *Um Homem com uma Câmera*, tais como *Avante, Soviete! (Shagay, sovet!, 1926)* e *O Décimo Primeiro Ano (Odinnadtsatyy, 1928)*, é comum identificarmos manipulações na película do filme com propósitos alegóricos e plásticos, como sobreposições de operários sobre engrenagens ou máquinas em constante movimento. Em um dos momentos de *O Décimo Primeiro Ano*, por exemplo, vemos um operário consertando um trilho justaposto à extensão mineradora, seguindo pelo intertítulo “*Nós construímos!*”, imagem que corrobora com uma visão do proletário ativo na modernização que veio com a revolução socialista. Em contrapartida, em *Um Homem com uma Câmera* o personagem cinegrafista é sobreposto à própria câmera numa justaposição de imagens muito parecidas com o trabalhador de minérios, uma composição visual que denota a figura do operador de câmera como um operário, também, ciente de seu vínculo idealista e construtivista. Os *Kinoks* se consideravam operários da imagem dentro de uma *cine-fábrica*, uma nova maneira de se fazer cinema sem as amarras capitalistas e as imposições do estúdio.

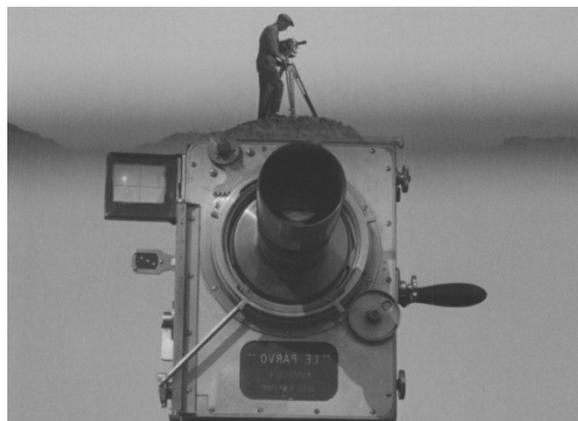
O operador de câmera sendo então um operário e sua imponência de produção ressaltam que a ele *tudo pertence*.

**Figura 35:** Operário justaposto à mineradora.



**Fonte:** *O Décimo Primeiro Ano (Odinnadtsatyy*, 1928, Dziga Vertov).

**Figura 36:** O cinegrafista justaposto à câmera.



**Fonte:** *Um Homem com uma Câmera (Chelovek s kino-apparatom*, 1929, Dziga Vertov).

Conforme discutimos no capítulo anterior, nos anos 1950 a fotografia amadora foi implementada em alguns países do bloco soviético, inclusive na Polônia, como forma de administrar o *tempo livre* do trabalhador. O operador de câmera, com o tempo, já não era visto pelo Estado como uma peça de potencial transformação, pelo menos não do ponto de vista social realista, pois agora o seu olhar se opunha às diretrizes do sistema, logo, seu ofício era um agravante estimulador de confrontos/questionamentos.

Em *Amador*, ao ressuscitar uma prática defendida pelo regime socialista duas décadas antes, Krzysztof Kieślowski reforça a ideia da cultura como instrumento de resistência civil. Além do mais, o personagem Filip Mosz (Jerzy Stuhr) é um operário fabril em transição gradativa a operador de câmera, e, não sendo um fotógrafo tradicional e sim um cinegrafista – e um cinegrafista amador, isto é, de ordem privada – encontra uma visão cinésica do tempo, um tempo de testemunho e historicidade que não é sensorialmente possível com a imagem estática da fotografia. Do mesmo modo, Filip dispõe de um equipamento muito mais moderno do que aqueles que eram vendidos antigamente, de fácil manuseio e ainda um pouco caro, mas acessível a um operário que estiver disposto a desembolsar alguns meses de seu salário.

Se por um lado Filip Mosz representaria a utopia de Vertov, então capacitado a transitar entre duas esferas – pública e privada –, munido por um dispositivo que adentra facilmente todos os lugares, alcançando então um perfeito equilíbrio com a *vida de improviso*, por outro lado ele precisa ter discernimento tanto na captação quanto na divulgação de suas imagens,

um compromisso ético que, por vezes, implica-lhe uma autocensura. A própria ação de filmar pessoas sem que elas percebam e saibam que existe uma câmera apontada a elas, resulta numa problemática de integridade moral.

Ao lembrar sua carreira no documentário *Krzysztof Kieślowski: I'm So-So...* (1996, de Krzysztof Wierzbicki), Kieślowski comenta:

Talvez fôssemos a primeira geração de cineastas depois da guerra, e eu digo que éramos porque havia muitos de “nós”, que tentavam descrever o mundo como ele era. Mostrávamos apenas pequenos mundos, os títulos sugeriam o resto. “A escola”, “a fábrica”, “o hospital”... Se essas pequenas observações fossem reconstruídas, elas descreveriam a vida na Polônia. É duro viver num mundo que não foi descrito. Você deve tentar para saber como se parece. É como não ter identidade. Seus problemas e sofrimentos desaparecem. Eles se desintegram. Sendo mais radical, você se sente completamente exilado das outras pessoas. Você não pode se referir a nada, porque nada foi descrito, nem mencionado adequadamente. Você está sozinho. Mas nossas ferramentas descritivas foram utilizadas com fins propagandísticos. Teoricamente, talvez nossas ideias fossem geniais, mas no final, sempre estariam apontando uma arma para você. Vivíamos de acordo com nossas ideias de fraternidade, igualdade e justiça. Mas nada disso era menos real do que a justiça. O comunismo usava o termo liberdade, mas não éramos livres (KRZYSZTOF..., 1996).

Ao adquirir uma câmera filmadora de 8mm com o intuito de registrar os momentos de sua filha recém-nascida, Filip Mosh vê seu cotidiano transformado pelo dispositivo. Ele passa a frequentar festivais de filmes amadores, a consumir revistas sobre cinema e política e envolve-se com filmagens para a fábrica na qual trabalha. Filip desenvolve um imediato fascínio pelas imagens em movimento, um desejo constante de observar seu cotidiano mediado por um olho mecânico, apresentando-lhe um perigoso mundo de incertezas, em que os registros podem prejudicar as pessoas que o cercam.

Os anos 1970 marcam um abalo na economia polonesa desde a liderança do primeiro-ministro comunista Władysław Gomułka, agora sob o comando de Edward Gierek. A Polônia enfrentava uma escassez de bens essenciais e um aumento dos preços dos alimentos numa média de 60%, ocasionando constantes greves (ZAMOYSKI, 2010, p. 336). Ao retratar um período de desassossego, refletindo sobre a sua própria condição de cineasta que via ética e identidade em constantes conflitos, o personagem Filip Mosh pode ser lembrado como um alter ego de Krzysztof Kieślowski. Ao longo do filme, Filip percebe que a exposição da vida privada gera uma comoção de ordens morais e estatais: moralmente, deliberando um espaço de resistência que não se conforma à produtividade trabalhista – a vida simples e suas ações

banalizadas ao ócio e ao convívio familiar; estatal, porque essas imagens se tornam ameaças a um sistema imperativo.

Em uma entrevista realizada por Lúcia Nagib, Kiesłowski revelou:

Deixei de fazer documentários em 1979 por diversas razões. A principal delas se refere à ética. Estou interessado na vida privada das pessoas. Não acredito que as pessoas digam a verdade na vida pública, estão sempre mentindo, porque querem parecer melhores do que realmente são. Em geral, a vida privada está fechada para o documentário. A vida privada só é privada se a câmera não estiver lá. Não é possível entrar no quarto de um casal que está fazendo amor, porque não seria a verdade sobre o amor. Assim, se o interesse é a vida íntima, não se pode usar o documentário. Outro problema importante especialmente no meu país: havia uma polícia secreta, com a qual tive péssimas experiências. Comecei a ter medo de pedir às pessoas para se colocarem em situações reais. Fiz um filme chamado *Trabalhadores 71* na época das grandes greves na Polônia, e a polícia sequestrou o material filmado. Não sei como o utilizou. Eu havia prometido segurança às pessoas que participaram do filme, mas afinal coloquei sua própria vida em risco. Este foi o primeiro sinal, e bastante precoce (pois eu havia começado no cinema em 1969), de que eu não podia ser responsável pelas consequências do que fazia. Tive muitas experiências assim (NAGIB, 1995, p. 211-212).

Adotando esse tipo de conscientização, antes mesmo de sentir o controle do Estado, Filip é interpelado pela esposa Irka (Malgorzata Zabkowska) ainda no hospital, quando pretende filmar a filha no berçário. “*Não a filme sem roupa*”, Irka o repreende, então Filip desliga a câmera e observa a primogênita sem a mediação de sua objetiva mecânica. Em outro momento, ao voltar de uma sessão de cinema e impactado com as imagens que assistira há pouco, Filip solicita a ajuda de Irka durante uma filmagem com a filha, que repousa numa cadeirinha sob o apoio de alguns livros. Previamente, Irka diz que deseja arrumá-la melhor para a câmera, contudo, Filip prefere que não haja interferências em seu registro, alegando que a bebê é “*muito mais comovente*” daquele jeito, sendo então mais interessante lembrar-se dela em seus “*momentos tranquilos*” (AMADOR, 1979). Quando os livros se desequilibram e a cadeirinha da bebê inclina-se levemente para trás, assustando assim a pequena, Irka instantaneamente aproxima-se da filha para acudi-la, interrompida em seguida por Filip, que prefere favorecer a ordem dos acontecimentos em sua normalidade cotidiana. Contraditoriamente, Filip começa a *dirigir* a esposa, solicitando que Irka carregue a filha e pose para a câmera defronte à janela. “*Se ela caísse da sacada, iria filmar isso, também?*” (AMADOR, 1979), contesta a esposa.

À medida que Filip adquire maior experiência com a produção das imagens, entendendo o processo de montagem como *alma* da linguagem cinematográfica, ele se afasta

de sua ingenuidade amadorística e passa a se interessar muito mais pela técnica, distinguindo-se gradativamente de um cineasta familiar ou de um cineasta amador, posições que não almejam uma profissionalização. Como bem observa Roger Odin, “o cineasta familiar não se comporta como um cineasta”<sup>50</sup>, mesmo porque, nem sempre ele retoma as suas imagens e elimina as partes ruins do material coletado, “ele aceita o filme tal como o filmou e o projeta tal como é para os membros de sua família”<sup>51</sup> (ODIN, 1999, p. 52, tradução nossa). O filme familiar seria então como um *álbum de família*, uma estrutura de reconhecimentos e reconstruções de histórias, por mais que ali existam lacunas; do contrário, “filmar a família com a postura de um cineasta é excluir-se da própria família; transformar a vida familiar em um espetáculo é negar isso”<sup>52</sup>, afirma Odin (ODIN, 1999, p. 52, tradução nossa).

Ao se assumir enquanto cineasta, será cobrada de Filip uma compostura de alteridade afetiva. Ainda que não esteja filmando membros de sua família, ele estará lidando com a imagem do *outro*, cujo menor grau de exposição espetacularizada será de sua responsabilidade. Da experiência doméstica, Filip levará consigo a necessidade da participação conjunta, engajando-se assim com as causas de suas personagens, visão que lhe fornecerá atributos para delimitar o que é socialmente correto e relevante a ser explorado, respeitando então o espaço das intimidades. Esta transformação gradual se mostra evidente apenas com o desfecho do filme: é como se Filip, por mais que fizesse aquilo que em seu entendimento fosse a maneira *justa* de captar a realidade, e ciente do poder que lhe foi oferecido por meio da câmera e da possibilidade de manipular as imagens, acumule uma série de contradições que o afastaram de seus compromissos éticos. Como apontou Jean Vigo, o documentário social “se não engaja um artista, pelo menos engaja um homem” (VIGO apud GOMES, 2009, p. 107). Antes de compreender o *outro*, Filip precisa virar a câmera para si.

## 2.4 A presa do gavião – a câmera como exercício de poder

A sequência inicial de *Amador* mostra o sobrevoo de um gavião pronto para atacar um grupo de galinhas. Ao pousar sobre a presa, depenando-a pacientemente, o som de seu bico mordiscando a pele da galinha ganha uma dimensão hiper-realista, expandindo seus ecos e pormenores até a cena seguinte, quando as luzes da casa de Filip Mosz e de sua esposa Irka se acendem pela madrugada. Como acordando de um sonho, vemos Irka sofrendo com as

---

<sup>50</sup> [...] le cinéaste familial ne se comporte pas en cinéaste.

<sup>51</sup> [...] il accepte le film tel qu'il l'a tourné et le projette tel quel aux membres de sa famille.

<sup>52</sup> [...] Filmer sa famille avec une posture de cinéaste, c'est s'exclure soi-même de, la famille ; transformer la vie familiale en spectacle, c'est la nier.

contrações pré-parto e o desespero do marido em acudi-la em tempo hábil. A cena será evocada mais uma vez no final da primeira metade do filme, quando Irka desperta num sobressalto, assustada com o pesadelo. Neste segundo momento, Filip Mosz já compartilha de suas mudanças no emprego e tem sua ótica transformada pela câmera.

Ao comemorar o nascimento de sua filha com os amigos, alguém surge com um pequeno estojo marrom em mãos. Filip se incomoda com a descoberta dos outros e rapidamente desconversa, porém, a insistência dos convidados faz com que ele mostre que se trata de uma *câmera cinematográfica*, adquirida com o propósito de filmar sua primogênita, em suas palavras, “mês a mês”. A câmera, uma *Quartz-2* de 8mm – uma filmadora soviética da *Krasnogorsk Mekanicheski Zavod (KMZ)*, uma das maiores fábricas de câmeras da Rússia (localizada em Moscou), cuja série fora produzida entre os anos de 1960 e 1970 –, imediatamente se torna a principal atração da festa. Questionado sobre o valor da câmera, Filip revela que custara dois meses de seu pagamento, o que teria deixado Irka irritada.

*Amador* foi filmado em 1978, dois anos antes da implementação da federação sindical *Solidariedade*<sup>53</sup> (*Solidarność*). Como vimos, o final dos anos 1970 na Polônia foi marcado por greves e protestos, entre outros motivos, devido à elevação dos preços dos alimentos, a estagnação econômica e a repressão política.

Pode-se, então, abrir espaço a uma discussão acerca da câmera não só enquanto um bem de consumo, mas também como metáfora política. Quando a notícia da câmera se espalha e atrai o interesse do diretor da fábrica (Stefan Czyzewski)<sup>54</sup> onde Filip Mosz trabalha, convidando-o inicialmente para cobrir o evento de comemoração pelos vinte e cinco anos da companhia, ao que se diz, *como testemunha*, a câmera já impõe o seu poder *ao* e *sobre* o indivíduo, uma câmera russa que custou dois meses do salário de um operário, uma câmera que transforma Filip no único cinegrafista amador da cidade – aqui também o seu potencial de segregação.

Além de receber carreteis, filmes virgens e um tripé para melhores captações, Filip Mosz, de um reles funcionário do setor de vendas, passa a desfrutar de um novo cargo na fábrica, produzindo filmes institucionais com uma pequena equipe instalada num escritório unicamente dedicado ao departamento.

---

<sup>53</sup> O *Solidariedade* foi uma federação sindical polonesa fundada em 17 de setembro de 1980, originalmente liderado por Lech Wałęsa. Consistiu num movimento social que lutava pelos direitos dos trabalhadores, defendendo atividades não-violentas em suas causas.

<sup>54</sup> O nome desse personagem nunca é mencionado durante o filme.

Filip, enquanto cinegrafista amador, exerce um poder em caráter de *vigilância* com o registro físico das imagens, mas igualmente é dominado e observado pela máquina que possui – a censura e repressão do sistema não está vinculada unicamente ao homem, mas também ao *mediador* de sua considerada *subversão*: a câmera.

Essa relação de um poder transparente – mas onipresente – é debatida em uma das entrevistas com Michael Foucault em *Microfísica do Poder* (1998). Ao comentar sobre seus estudos disciplinares observados a partir do *Panóptico*<sup>55</sup> de Jeremy Bentham, Foucault comenta que

o poder não é substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria devido a seu nascimento; ele torna-se uma maquinaria de que ninguém é titular. Logicamente, nesta máquina ninguém ocupa o mesmo lugar; alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. De modo que eles podem assegurar uma dominação de classe, na medida em que dissociam o poder do domínio individual (FOUCAULT, 1998, p. 219).

A câmera, enquanto um bem de consumo cultural, é produzida por uma fábrica e suas repartições, chefiadas por líderes que distribuem as funções aos operários. O que separa Filip Mosz, enquanto operário, dos produtores fabris da câmera *Quartz-2*, é a posse. Um equipamento capaz de registrar imagens em movimento, imagens que são produzidas como provas de que as coisas, as pessoas e as suas ações existem, mas que também pode criar visões singulares da realidade. Como constata Skaff, “o cinema é um culto à visibilidade, ele registra o mundo, mas também pode transformá-lo em ficção”<sup>56</sup> (SKAFF, 2008, p. 7, tradução nossa).

Precisamente ao despertar do pesadelo do gavião, Irka reclama da ausência do marido e de sua predileção pela câmera. “*Você está ficando viciado*”, ela diz, e, após Filip Mosz assentir, Irka pede que ele prometa que abandonará tudo aquilo. “*Vá dormir*”, é o que Filip responde (AMADOR, 1979).

Seria um aviso sobre as armadilhas de um sistema opressor e seu passado pós-guerra metaforicamente dispensadas em imagens de um sujeito comum, um operário de uma fábrica de uma pequena cidade da Polônia comunista? O gavião já alcançara a sua frágil presa.

---

<sup>55</sup> O panóptico é um projeto de estrutura arquitetônica carcerária concebido pelo jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Funciona como um dispositivo circular, onde existe um observador central à vista de todos os presos em suas celas, protótipo que poderia ser utilizado em escolas, fábricas e demais ambientes de trabalho. Para Foucault, o sistema de Bentham pode ser revisto como um dispositivo disciplinar para eficientes meios de vigilância e controle sociais, que não são facilmente percebidos pelo indivíduo. Ver também BENTHAM (2008).

<sup>56</sup> Cinema is a cult of visibility. Cinema registers the world, but it may also turn it into fiction.

## 2.5 A câmera e a censura

A ascensão de *operário a operador de câmera* transforma Filip Mosz em um *amador platônico* – a vontade de captar o cotidiano sobrepõe-se à sua ânsia por um poder de controle, ingenuamente inconsciente de seus atos.

Quando Filip mostra o novo escritório ao seu amigo e supervisor Stanislaw Osuch (Jerzy Nowak), empolgado com as luzes, a linha de telefone e o novo carimbo customizado para seus ofícios como cinegrafista, Osuch comenta que talvez Filip esteja indo longe demais, relatando um caso que ocorrera em sua família. Segundo Osuch, seu cunhado começou a acreditar em Deus quanto tinha trinta anos – a mesma idade de Filip. Osuch conclui que nada de bom veio depois disso. “*O que aconteceu com ele?*”, indaga Filip, e, com a ponta da haste de seus óculos aos lábios, Osuch responde em tom de sarcasmo: “*Tornou-se padre*” (AMADOR, 1979). Fica então implícita com essa anedota uma sugestão de que Filip possa estar se profissionalizando na área das filmagens, no entanto, com um apoio bastante questionável, uma fidelidade ao sistema da fábrica que incita a censura – porque não *dogmas de imagens?* – em troca de pequenas regalias fornecidas por aqueles que detém o poder.

Embora seu desejo inicial fosse a produção de filmes pessoais e familiares, Filip percebe o potencial da câmera para a exploração de um espaço maior que o cerca e, logo, conscientiza-se de que as imagens possam ser perigosas a partir do momento em que começa a ser censurado. Durante a cobertura do evento de vinte e cinco anos da fábrica, Filip Mosz presencia atos suspeitos por parte de alguns convidados. Ao montar o filme e exibi-lo ao chefe, este pede que algumas cenas sejam retiradas do filme. Conforme lembra Crowley:

Os realizadores de imagens amadoras se beneficiaram da relativa indiferença do Estado, pelo menos nas condições relativamente liberais da Polônia nos anos 1960 e 1970. Amplamente negligenciados e valorizados para ilustrarem as reivindicações retóricas da hegemonia das classes trabalhadoras, esses criadores de imagens desfrutavam de maior liberdade de expressão do que seus homólogos profissionais mais conhecidos e mais ilustres. Um filme encomendado para registrar as realizações de uma fábrica em particular pode se tornar um ousado comentário sobre as condições de trabalho ou sobre a burocracia, e um registro de rituais oficiais pode traçar a injustiça<sup>57</sup> (CROWLEY, 2008, p. 113, tradução nossa).

---

<sup>57</sup> Amateur image-makers benefited from the relative indifference of the state, at least in the relatively liberal conditions of Poland in the 1960s and 1970s. Largely overlooked and valued largely to illustrate the rhetorical claims of the hegemony of the working classes, these image-makers enjoyed greater freedom of expression than their better-known and more illustrious professional counterparts. A film commissioned to record the achievements of a particular factory could become a wily commentary on working conditions or bureaucracy, and a record of official rituals could map injustice.

Mesmo que as manipulações e omissões sejam impostas e contra a sua vontade, Filip dá continuidade ao filme com nítidas lacunas em seu material, contudo, mesmo relutante, incentivado por colegas da fábrica, é encorajado a mostrá-lo à funcionária da Federação de Filmes Amadores, Anna Włodarczyk (Ewa Pokas). A análise crítica de Włodarczyk, impressionada com o fato de Filip não almejar uma consagração com o cinema, estimula-o ao menos a continuar as suas produções, consumando a inscrição de *O Aniversário*, filme que Filip realiza para a fábrica, em um festival de filmes amadores.

As relações de poder são igualmente evidenciadas no festival. Existe a figura do espectador entusiasta, os realizadores já experientes, os novatos – grupo ao qual Filip Mosz pertence –, os jurados com opiniões dicotômicas e elitistas e, não menos importante, o renegado – aquele cuja arte não estimula o público, nem a crítica, e sua presença é apenas dedicada aos alvoroços e provocações. Este novo nicho opressivo e intelectualizado causa certa apreensão em Filip, que pela primeira vez se dá conta da envergadura dos rumos de sua vida.

*O Aniversário* é lembrado pelos jurados durante as considerações que antecipam a premiação, visto como um “*presente real da observação*” com “*pessoas e suas preocupações pequenas*” (AMADOR, 1979), no entanto, questiona-se a concessão de um prêmio ao primeiro filme de um jovem realizador, algo que poderia “estragar” seu talento em progresso. Um dos jurados ainda se mostra incomodado com a distribuição dos prêmios, alegando que “*os filmes não merecem mérito algum*” (AMADOR, 1979). Seu descontentamento advém de observações pouco orgânicas ou estimulantes acerca da maioria dos filmes concorrentes, considerando-os pouco verdadeiros com a *realidade* de um *amador*; ao que ele constata:

Nunca acreditarei que suas vidas são só feitas de encontros, aplausos, cerimônias de prêmios, inaugurações, desfiles e treinamento de autodefesa. Estou certo que vocês possam fazer filmes sobre o que sentem, sobre vocês mesmos, e todos aqueles que trabalham para nos dar nosso pão de cada dia (AMADOR, 1979).

Por conseguinte, o júri não atribui um primeiro prêmio, laureando os filmes apenas em segundo e terceiro lugares. O terceiro lugar, uma quantia em dinheiro e um certificado, é ocupado por Filip. Recebido com festa na empresa, o escritório passa a ter um certificado ostensivo colado à parede. Logo, a legitimação crítica e social transforma Filip Mosz no mais novo cineasta premiado da cidade.

## 2.6 A vida de improviso e o poder do cotidiano

O filme *O Aniversário*, de Filip Mosz, enquanto em seu espaço intradieético, enquadra-se nos moldes da *vida de improviso*, e, por que não, uma cine-crônica. Prontamente, é o filme que inspira o jovem operário na realização de um novo projeto mais pessoal. Farto dos filmes sobre *máquinas e invenções* feitos para a companhia, Filip revela ao diretor da fábrica o seu desejo de alcançar com as imagens um filme *sobre a vida*. O diretor da fábrica, além de confiscar o certificado de Filip, alega que, numa conversa com Osuch, ambos decidiram que era possível filmar o que quisessem, desde que antes fosse entregue um roteiro do que seria registrado.

Com isso, Kieślowski reforça o cenário de censura criativa que permeava desde o início da liderança comunista. Sobre a exposição dos processos dos censores em *Amador*, Kieślowski revelou:

Mesmo quando os meus filmes eram sobre pessoas envolvidas na política, eu sempre tentei descobrir que tipo de pessoas elas eram. O ambiente político era apenas um plano de fundo. Mesmo os curtas-metragens documentais foram sempre sobre pessoas, sobre como elas são. Eles não eram filmes políticos. A política nunca foi o assunto. Mesmo quando, em *Amador*, um homem aparenta representar o considerado "outro lado", isto é, o diretor da fábrica que corta algumas cenas do filme do personagem principal, ele também é um ser humano. Ele não é simplesmente um representante de burocratas obtusos que cortam cenas de filmes. Ele também é um homem que está tentando explicar por que ele intervém. Ele é como o censor em Varsóvia que cortou vários pedaços de meus filmes. Com *Amador*, eu queria observá-lo e descobrir o que está por trás de suas ações. Ele é apenas um idiota acatando decisões? Ele está apontando para uma vida mais confortável? Ou talvez ele tenha razões com as quais não pode concordar, mas que são, contudo, razões<sup>58</sup> (KIEŚŁOWSKI, 1993, p. 145, tradução nossa).

Dziga Vertov também enfrentou problemas com seus projetos ambiciosos na década de 1920, considerada a sua fase de maior inspiração e criatividade. Vertov foi relegado pelas

---

<sup>58</sup> Even when my films were about people involved in politics, I always tried to find out what sort of people they were. The political environment only formed a background. Even the short documentary films were always about people, about what they're like. They weren't political films. Politics were never the subject. Even when, in *Camera Buff*, a man appears who represents the so-called other side, that is, the factory director who cuts out some scenes from the main character's film, he's also a human being. He isn't merely a representative of dull-witted bureaucrats who cut scenes out of films. He's also a man who's trying to explain why he intervenes. He is just like the censor in Warsaw who used to cut various bits out of my films. Through *Camera Buff*, I wanted to observe him and find out what lies behind his actions. Is he only dull-wittedly carrying out decisions? Is he aiming for a more comfortable life? Or maybe he's got reasons which I may not agree with but which are nevertheless reasons.

autoridades stalinistas justamente por expor as contradições do regime, além de ser alvo de críticas de formalistas e fundadores do documentário clássico devido as suas propostas radicais com o cinema. Em 1945, o cineasta foi submetido a uma função subalterna na produção de cinejornais, não possuindo qualquer autonomia sobre eles. Sendo assim, mesmo caindo no esquecimento e enfrentando dificuldades em produzir seus filmes, Vertov não se rendeu à estética do *Realismo Socialista* (LEAL; PEQUENO, 2009, p. 49-50). Um de seus últimos trabalhos e em raro formato de ficção, *Tebe, front!* (1942), foi proibido pelo regime. Utilizando recursos documentais, o filme mostra as adversidades de operários que trabalhavam para o sustento dos combatentes no *front*, cuja visão de sofrimento preocupou os censores.

Em um artigo publicado quatro anos após a sua morte na revista *Iskussivo Kino* (1958), Vertov comenta que suas produções tendiam para a *verdade*, a da *cine-verdade*, defendendo o caráter universal dos filmes atribuído pelo comportamento do homem comum. Sobre *Um Homem com uma Câmera*, Vertov escreveu:

Não foi Emil Jannings nem Charlie Chaplin que filmávamos, mas sim Mikhail Kaufman, o nosso operador de imagem. E eu não o censurei por não se emocionar como Jannings ou provocar gargalhadas como Chaplin. Uma experiência é uma experiência. Há flores de todas as espécies. E cada flor, novamente cultivada, cada fruto obtido pela primeira vez, é o resultado de uma série de experiências complicadas (VERTOV, 1981, p. 56).

Com isso, Vertov mostra a valorização de um sujeito comum, o próprio irmão, e não um ator escolhido por meio de um *casting*, para representar um cidadão russo em suas ações rotineiras. Kiesłowski, por outro lado, dá o protagonismo de seu filme a um ator que interpreta um operário subjulgado por um poder que nunca antes lhe foi ofertado, representando o tradicional cidadão polonês acometido de impasses políticos. De todo modo, tanto Kiesłowski quanto Vertov estavam preocupados em retratar a realidade de suas nações, de maneira que a identificação fosse coletiva e universal.

Em *Amador*, a imposição do diretor da fábrica reflete uma ordem hierárquica de poder que simplesmente existe e dificilmente pode ser driblada. Com um roteiro em mãos, os censores anteveem as ações e as possíveis mensagens dos filmes, podendo deferi-los ou não. Em contrapartida, Filip Mosh decide fazer um novo filme, intitulado *O Trabalhador*, omitindo informações precisas no roteiro. Quando, por exemplo, escolhe usar como personagem o Sr. Wawrzyniec (Tadeusz Rzepka), um anão, funcionário há 25 anos na fábrica, o diretor da companhia se incomoda com sua decisão. Questionado sobre o porquê de

escolher justamente um funcionário com deficiência física, Filip responde que, como descrevera no roteiro, o filme é sobre um velho e trabalhador confiável, “*Talvez porque ele tem mais dificuldade... trabalhando bem*” (AMADOR, 1979). Não disfarçando seu descontentamento, o diretor da companhia alerta sobre as escolhas de Filip, que podem prejudicar a imagem do colega Wawrzyniec, quando, na verdade, sua preocupação é com a imagem da fábrica (e a autoimagem afetada à frente de seus superiores).

Os ideais herdados de uma estética do *Realismo Socialista* seriam confrontados por uma personalidade com necessidades especiais operando num espaço de movimentação e produção contínua, onde a força do trabalho deveria ser valorizada com certa higienização e arquétipos socialistas. ZAMOYSKI (2010, p. 325) explica algumas das mudanças na cultura e na arte com a implementação do *Realismo Socialista* na Polônia no final dos anos 1940:

Em 1947, o Comitê Central do Partido emitiu linhas orientadoras sobre os tópicos que deveriam ser abordados na arte e na literatura, denunciando o “ideal anacrônico de uma liberdade artística falsamente interpretada”, e no ano seguinte apelou ao surgimento de uma nova literatura e arte, o Realismo Socialista. Os membros da União dos Escritores foram levados em visitas a fábricas enquanto o seu órgão semanal, *Nowa Kultura*, lhes dava aulas de teoria marxista. Os pintores e escultores foram encorajados a produzir retratos de trabalhadores brandindo martelos, soldados avançando de queixo resolutamente projetado na direção da nova alvorada socialista, de metalúrgicos discutindo a Guerra da Coreia na pausa para o almoço.

O filme de Filip Mosz, *O Trabalhador*, comprova que a trivialidade de um dia na vida de um operário não faz parte dos interesses da fábrica ou do Estado, portanto, sua impressão na película empoderaria o cotidiano de um sujeito comum à época, convivendo com a hostilidade de um trabalho braçal, mas recompensado com uma vida externa da fábrica, tranquila e ao lado da esposa, quando podem dormir até mais tarde aos domingos, ou desfrutar juntos o café da manhã e e um jogo de cartas.

Essa interação por intermédio da rotina foi discutida por Mikhail Bakhtin enquanto discurso linguístico, ao que ele nomeou como *ideologia do cotidiano*.

A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência. [...] Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte, da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem, por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente em elo orgânico vivo com a ideologia do

cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a ideia cognitiva se não submetidas a uma avaliação crítica viva (BAKHTIN, 2009, p. 121).

O mundo interior se adapta às possibilidades das expressões humanas, e, partindo do individualismo ou do subjetivismo, encontra uma dialética na coletividade. Sendo então uma ideologia, o cotidiano tem um caráter de expansão, influência e transformação nas interações sociais do homem. É como funcionaria a *cine-crônica*, uma panorâmica dos elementos visuais do cotidiano, organizados por intermédio da montagem (VERTOV, 1981, p. 47).

A *vida de improviso*, que imprime em si um meio ideológico, é a forma de desnudar a interioridade do homem *vulgar*, desse modo, o filme sobre o Sr. Wawrzyniec realizado por Filip, ironicamente nomeado de *O Trabalhador*, não explora a representação do humano em seu trabalho, mas sim, e apenas, o humano. O que importa são os *intervalos* que permeiam a montagem, os momentos de sublimação do personagem, o distanciamento da câmera e do artista, socializando-o e descoisificando-o, enxergando o seu caráter de indivíduo ativo na sociedade, ainda que com necessidades especiais, porém igualmente capaz de desempenhar um ofício que independe de sua vida externa da fábrica.

## 2.7 O filme e suas responsabilidades

*“Quando o protagonista vira a câmera para si, ele percebe que alguém só pode retratar o mundo através de si mesmo.”*<sup>59</sup>  
– Krzysztof Kieślowski

Filip Mosh convida o cineasta Krzysztof Zanussi – que interpreta a si mesmo no filme – para participar de uma das sessões do cineclube da fábrica, localizado no subsolo. O intuito é que a comunidade assista ao filme *Camuflagem* e posteriormente participem de um debate. Ao término da sessão, mesmo não acordado com seu chefe, Filip mostra *O Trabalhador* a Zanussi, que, enxergando as qualidades do filme, passa-lhe o contato do produtor de televisão Andrzej Jurga – também exercendo o próprio papel.

Com um acordo firmado, a exibição de *O Trabalhador* em uma rede televisiva custa o trabalho de Stanislaw Osuch, já que ele, como supervisor de Filip, é o responsável pelo departamento de cultura dos trabalhadores. Quando Filip lamenta o ocorrido, perguntando se ele mesmo não poderia arcar com as suas ações, o diretor da fábrica diz que Filip é jovem e

---

<sup>59</sup> *Krzysztof Kieślowski: I'm So-So...* (1996, Krzysztof Wierzbicki).

por isso poderia cometer erros. “*Mas não cometi um erro. Apenas mostrei as coisas como elas são. Deliberadamente.*” (AMADOR, 1979), responde Filip.

O diretor convida Filip a um passeio para uma conversa ponderada, como se ambos estivessem sendo espreitados, refletindo a exposição da vida particular e pública de um cidadão. Além da demissão de Osuch, o diretor da companhia lamenta que alguns trabalhos terão de ser paralisados devido a difusão do filme de Filip. “*Infelizmente, não somos subsidiados de acordo com as nossas necessidades.*”, alerta o diretor, “*Sabe, a vida pública não pode sempre sustentar-se à luz do dia. Alguém deve ser cuidadoso, quando falar alto, para não destruir algo no processo*” (AMADOR, 1979).

Filip Mosz informa ao diretor que há um novo filme feito para a televisão sobre o jardim de tijolos perto de seu apartamento, e que, devido a má gestão das olarias, agora é um espaço mantido por um grupo de pessoas do bairro. O passeio termina no cume de um morro que dá vista a uma bonita paisagem campestre. “*A vida da natureza pode suportar a luz do dia*” (AMADOR, 1979), Filip então conclui.

Após o pertinente e sincero diálogo com o diretor da fábrica, atormentado com as consequências de seu filme e prováveis efeitos da veiculação das imagens, Filip superexpõe o novo filme sobre o jardim de tijolos, danificando-o.

Em *Amador*, a ação de Filip em superexpor o rolo do filme ressalta o poder dos registros da câmera, podendo ser usados com manipulações e jogos políticos. Essa cena é uma simbologia por trás das obrigações e responsabilidades do artista, que prefere ver seu material danificado a prejudicar as pessoas que ajudaram a construí-lo.

Na sequência final de *Amador*, com um trabalho incerto e abandonado pela esposa, Filip se vê sozinho com a câmera em punho, como um revólver engatilhado. Ao apontar a câmera para si pela primeira vez, filma a própria imagem num diálogo mirado à lente, e conseqüentemente, ao espectador.

Eu não acho que *Amador* seja de forma alguma um reflexo do dilema entre o cinema ou a vida, o cinema e a vida podem coexistir. Eles podem ser reconciliados – ou ao menos você pode tentar reconciliá-los. É difícil, é claro. Mas, por outro lado, o que é mais fácil? [...] Por que Filip, o *cinemaníaco*, destrói o filme perto do fim? O que isso pode significar? É sempre a mesma coisa. Ele destrói o que construiu. Ele não desistiu porque apontou a câmera para si mesmo no final. Ele apenas percebeu que, como cinegrafista amador, encontrava-se numa armadilha em que, filmando com

boas intenções, ele pode ser útil àqueles que usarão os filmes com más intenções<sup>60</sup> (KIEŚLOWSKI, 1993, p. 112, tradução nossa).

O *close-up* final de Filip Mosz funciona como um registro-diário sobre os acontecimentos que precederam o nascimento de sua filha. Seu relato firma uma cumplicidade com o espectador e o desabafo do artista. A câmera que o transformou na celebridade do bairro é também uma arma que pode eternizar os momentos e as pessoas, denunciando aquilo que fere os direitos dos cidadãos, colocando-os ética e moralmente em risco. Sua presença intimida, impressiona e afasta. E são por estes motivos que as filmagens se mantêm – cotidianamente.

---

<sup>60</sup> So I don't think Camera Buff is in any way a reflection of the dilemma of film or life, as film and life can co-exist. They can be reconciled - or at least you can try to reconcile them. It's difficult, of course. But, on the other hand, what's easier? [...] Why does Filip, the camera buff, destroy the film towards the end? What does it mean? Always one and the same thing. He destroys what he's done. He doesn't give up because he turns the camera towards himself at the end. He simply realizes that, as an amateur film-maker, he's found himself in a trap and that, making films with good intentions, he might prove useful to people who'll use the films with bad intentions.

### 3 A DUPLA CÂMERA DE FILIP MOSZ

#### 3.1 Amadorismo, experimentação e metalinguagem

*Eu sou o cine-olho. Eu sou o construtor.*

(Fragmento do manifesto *Kinoks: Revolução*, de Dziga Vertov)

Segundo Vertov, a câmera deveria ser utilizada como um meio de inscrição daquilo que também não é visto, possibilitando ainda a organização de *sons documentais*, não por meio das palavras, mas pela ótica de seu movimento. Este processo de autonomia do registro denominou *cine-olho*, um olho muito mais perfeito do que o olho humano “para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço” (VERTOV, 1983, p. 253). Com o *cine-olho*, seria possível alcançar o que ele chamava de “a cine-sensação do mundo” (VERTOV, 1983, p. 253), uma qualidade afetiva da imagem que delimitaria as relações entre tempo e espaço de modo que a câmera se comportasse em sua totalidade técnica e espacial, ao que definiremos aqui, como o *cine-olho corporificado*. A câmera estando em lugares os quais o olho humano não infiltraria facilmente – de um ponto de vista não simplificado à espectadorialidade –, garantiria uma sensorialidade, ou mesmo uma visualidade háptica, isto é, a taticidade do próprio objeto retratado.

Pensemos nesse trecho do manifesto *Nós* (1922), de Dziga Vertov: “NÓS depuramos o cinema dos *kinoks* dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas” (VERTOV, 1983, p. 248). A preocupação em emancipar o cinema das outras artes é de encontrar o próprio cinema no movimento das imagens, de forma que as imagens surjam da espontaneidade da lente – ou seja, uma preparação, *a priori*, sem a encenação dos filmes convencionais de ficção, os quais os *kinoks* se referenciavam como *cine-dramas*. Nem por isso a correção da miopia do homem se resolveria na mecanização de seu olho; o homem é o mediador, é ele quem decide para onde deve apontar a objetiva, acompanhando o ritmo das coisas. O operador da câmera precisa se livrar da romantização da técnica, da manipulação performática da dramaturgia; logo, a miopia – o processo das *cópias* produzidas pelo olho comum – da qual os *kinoks* tanto mencionam também pode lhe ser útil na construção física dessas imagens.

No filme *Amador*, Filip Mosz, uma vez iniciado à cinematografia, entusiasma-se com as imagens simples de seu cotidiano, e numa de suas primeiras captações dentro da fábrica, filmando o que avista por uma janela (pombos – que pousam à janela quando Filip os atrai com pedaços de pão –, ou rapazes que consertam um automóvel lá embaixo, provocando-se e correndo uns atrás dos outros), é questionado pelo colega Witek Jachowicz (Tadeusz Bradecki) sobre o que ele estaria filmando. “*Tudo o que se move*”, responde Filip (AMADOR, 1979). A lente da câmera possibilitou que ele encontrasse a natureza do movimento em objetos e ações pertencentes à sua própria rotina, não obstante, mediado pela ingenuidade de um cinegrafista amador.

Esse pensamento ótico de um amador é importante para entendermos a performance da câmera no filme de Kieślowski. Pode-se dizer que a câmera em *Amador* possui a virtude do *cine-olho* ao extrapolar os limites do observador. A câmera age pelo dispositivo da produção de Kieślowski e também como a câmera intradiegética sob o manuseio do protagonista Filip Mosz. Desse modo, o resultado alcançado é de uma câmera dupla que divide um mesmo tempo e espaço, intra e extradiegéticos.

Tendo como base a monografia de conclusão de curso escrita por Krzysztof Kieślowski para a Escola de Łódź, *Dramaturgia da Realidade* (1968), sob orientação de Jerzy Bossak, é possível traçarmos paralelos de seus pensamentos com os manifestos de Dziga Vertov. Em seu texto, Kieślowski discorre sobre o cinema documentário num momento de efervescência da linguagem e seus contrapontos com a disseminação dos chamados *cinema-verdade* e *cinema-direto*, citando realizadores especificamente do segundo movimento, como Robert Drew e Richard Leacock, presumindo que a linguagem documental precede o alcance do real, encontrando nela “dramaturgia, ação e estilo” (KIEŚŁOWSKI, 2007, p. 89). Segundo Kieślowski, não se trata, portanto, de copiar a realidade, “a questão é parar de imitá-la e fingir, e assumi-la como ela é” (2007, p. 89), mostrando como o documental consegue ser apropriado por outros gêneros narrativos.

Há muitos documentários que eu não fiz. Eu consegui pôr alguns deles em *Amador*. O cinemaniaco os transformou em filmes amadores. Um documentário sobre calçadas, ou sobre um anão. Filip os fez<sup>61</sup> (KIEŚŁOWSKI, 1997, p. 208, tradução nossa).

---

<sup>61</sup> There were many documentaries which I didn't make. I managed to put a few of them into Camera Buff. The film buff makes them as amateur films. A documentary about pavements, or about a dwarf. Filip makes them.

Da mesma maneira, Vertov incita em seu manifesto *Nascimento do Cine-Olho* (1924), que o *kinok-piloto*, isto é, o operador da câmera, é um mediador dessa realidade a qual o olho comum não consegue ver, e que, à vista disso, o *cine-olho* subentende “todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os processos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade” (VERTOV, 1983, p. 261-262). O *cine-olho*, conseqüentemente, trata-se da transparência de seu realizador em discernir o que mostrar em seus espaços, “o seu próprio ‘eu vejo’” (VERTOV, 1983, p. 259), sobretudo como afirma no manifesto *Resolução do Conselho dos Três* (1923), buscar em *cine-actualidades* – e não se tratam aqui de atualidades jornalísticas das antigas *Pathé* ou *Gaumont* –, uma estrutura de “acontecimentos visuais decifrados pela câmera”, que “permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem” (VERTOV, 1983, p. 258).

Ao discorrer sobre uma possível especificidade da linguagem cinematográfica, Evaldo Coutinho lembra que o cinema, desde os seus primeiros anos, cedeu a sua forma e a sua matéria a serviço de atividades alheias à estética (como as produções soviéticas propagandísticas dos anos 1920), além de possuir características que se encerram em sua gênese: a nudez e as imagens isentas do colorido (COUTINHO, 1996, p. 15-18-22). No entanto, como o cinema sempre esteve firmado a um roteiro – ou *cenário*, como anteriormente era chamado –, e devido às escolhas da direção e demais departamentos criativos, ao traduzir *imagens mentais* à película, o cinema carrega em seu cerne muito do princípio da literatura, ainda mais do que do teatro, numa gramática audiovisual estilística. De maneira progressista, as evoluções tecnológicas dos aparatos cinematográficos distanciaram o cinema de uma linguagem que poderia ser considerada *pura*, algo que Dziga Vertov refletia em seus ensaios, enxergando um aperfeiçoamento constante da câmera e aferindo o seu *status* como um meio óptico excepcional. Seu discurso de encontrar a autonomia do cinema ainda se contradiz porque, embora relutante, Vertov é ciente da dramaturgia – ou encenação – para a reconstituição e/ou fluidez de suas imagens.

Conforme observa Evaldo Coutinho, ao discorrer sobre a *presença da imagem* e seu caráter cinético de um tempo materializado,

o cinema se estrutura à base de presenças bastantes, de aparecimentos dosados a ponto de poder entender-se como a mais persuasiva estilização do efêmero: a duração que, na realidade empírica, muito se abstrai da atenção rotineira, impõe ao espectador, assim formalizado na tela, uma assimilação tão exclusiva que leva à conjectura de que o tempo se deixou ilustrar em

diversas variações, e por meio de uma única matéria: a imagem (COUTINHO, 1996, p. 22).

Imagens. A reflexão de Vertov não se resume apenas à captação de um real idílico por intermédio de uma montagem bem estruturada em movimentos, mas sim da coleta de imagens de um real – ou *incidente*, o *acaso*, como provavelmente defenderia Kieślowski – que exista em seus *intervalos*. Assim, também para Kieślowski, a reconstituição de situações para se atingir um grau acentuado de realismo era necessária por meio de um roteiro não-enrijecido, tendo acontecimentos e pessoas reais, isto é, imagens reais que preenchem o cotidiano, o social e o político do ser humano. Essa observação se aproxima do pensamento de Jean-Louis Comolli ao analisar alguns filmes de Abbas Kiarostami, como *Close Up* (1990) e *Através das Oliveiras* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994), obras que exploram os limites entre o documentário e a ficção, definindo a forma desses filmes como uma *realidade da inscrição*, propondo que o cinema não possui um compromisso apenas em representar o mundo e a realidade tais como os são, mas antes “inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade” (COMOLLI, 2006, p. 170), ou seja, a proximidade do referente faz com que nós, enquanto espectadores, acreditemos no que vemos, sem antes que também duvidemos do que estamos assistindo.

Ainda que o posicionamento provocativo dos *kinoks* seja autoritário e demagógico, enfatizando uma *sentença de morte* aos filmes americanos e ocidentais que supostamente reduziam a câmera a uma “lamentável escravidão” (VERTOV, 1983, p. 253), Vertov e o *Conselho dos Três*, na constante defesa da *cine-sensação do mundo*, também dialogavam diretamente com ensaios de outros teóricos de vanguardas do período – e vice-versa –, como *O Cinema e as Letras Modernas* (1921) e *Bonjour Cinéma* (1921), de Jean Epstein, que, ao lado de Germaine Dulac, Marcel l’Herbier, Abel Gance e Louis Delluc, foi um dos principais representantes da vanguarda impressionista de cinema, também conhecida como a *Primeira Onda* francesa.

Atento à modernidade, à proliferação das imagens e à velocidade do pensamento, ao adotar o conceito de *fotogenia*, utilizado primeiramente pelo astrônomo francês François Arago em 1839 no âmbito da fotografia estática – o reconhecimento da qualidade do que é retratado –, e posteriormente na imagem filmica por Louis Delluc em 1919, Jean Epstein defendia uma subjetividade participativa da câmera, isto é, o ideal pitoresco, a proximidade e o caráter sugestivo das imagens potencialmente produzidas pelo aparato cinematográfico e seu operador espacial. Para isso, acreditava numa ampliação praticamente metafísica do que é

retratado, e, sendo assim, o disparador da câmera funcionaria como uma hipnose, ou ainda um processo de intimidades capaz de “dissecar a epiderme” (EPSTEIN, 1983, p. 279). Em suma, Epstein identificava o cinema, as imagens em movimento, como um processo catalisador de uma realidade própria.

Ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, é transformar. Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado. Uma escolha de uma escolha, um reflexo de um reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha, mas filha prematura de uma mãe que admirávamos a olho nu. Filha um pouco monstruosa (EPSTEIN, 1983, p. 277).

Sendo assim, a *cine-sensação* de Vertov parece uma resposta à *fotogenia* de Epstein, pois ambos os teóricos e cineastas não estreitam seus pensamentos às singularidades mecânicas da câmera, ainda discutem a própria epistemologia das imagens cinematográficas, um apontamento não do que seria *o ideal*, mas principalmente sobre o que poderia ser representado na sinergia entre a máquina, o homem e o objeto:

Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse (VERTOV, 1983, p. 257).

Kieślowski, imerso à produção da sua época, enxergava nos filmes de Robert Drew, Richard Leacock e Albert e David Maysles as possibilidades de mesclar elementos linguísticos para argumentações discursivas e aproximações da vida privada dos indivíduos. Com uma vasta produção de curtas-metragens documentais antes de filmar seu primeiro longa de ficção para a televisão, *Personel* (1976), tivera algumas experiências iniciais com o estilo que se perdurou em *Amador*. A exemplo disso, *Curriculum Vitae* (*Zyciorys*, 1975), fotografado em preto e branco por Jacek Petrycki – o mesmo fotógrafo de *Amador* –, trazia a história de um membro do Partido Comunista expulso e interrogado pelos companheiros após discordar de maquinações políticas oportunistas. Nesse curta, Kieślowski usou a encenação ficcional para retratar um assunto do período com naturalidade. Afora os elementos cênicos que davam veracidade à trama, Kieślowski trabalhou com não-atores: os personagens foram interpretados por membros reais de um dos comitês do Partido, que criaram seus diálogos como se julgassem um caso verdadeiro (INSDORF, 2013, p. 34). Ademais, a fotografia é um elemento de suma importância para a simulação de realismo. *Curriculum Vitae* foi realizado

com um aspecto documental, experimentando uma sufocante aproximação das personagens a partir do uso recorrente de *closes*. Essa radicalização de linguagem era algo comum nos filmes do *Cinema da Ansiedade Moral*.

A teoria da dramaturgia do real leva a conclusões óbvias – o filme que feito por meio de implementação conseqüente dessa teoria pode ser imaginado perfeitamente. Será um filme psicológico sobre um homem, um filme com ação estritamente ficcional, realizado pelos meios do método estritamente documental. Esse filme vai concorrer com os filmes de *westerns*, melodramas, policiais, psicológicos e dramas. Não vai substituir Welles ou Fellini na arte do cinema, mas vai substituir muitos realistas. Uma vez que a realidade, que freqüentemente nos pegamos descobrindo, é mais melodramática e dramática, trágica e cômica. É cheia de surpresas e regularidades, conflitos psicológicos e o curso, de onde pensamentos e reflexões resultam, indo muito além da imagem fotografada ou do som gravado (KIEŚLOWSKI, 2007, p. 93).

Em sua monografia, Kieślowski escreveu: “O filme é feito pela câmera, e então por uma máquina de revelação, uma copiadora, etc. Uma máquina é o autor”(KIEŚLOWSKI, 2007, p. 91). Kieślowski mostra em *Curriculum Vitae* que essa criação de verossimilhança, supostamente inerente aos documentários, permanece com sua força quando emulada num filme de ficção especificamente pelo dispositivo.

Eu comecei a combinar elementos de ambos os gêneros cinematográficos – documentário e ficção – do documentário, tomando a verdade do comportamento, as aparências das coisas e das pessoas, e da ficção, a profundidade da experiência e da ação – a força condutora desse gênero<sup>62</sup> (KIEŚLOWSKI apud HALTOF, 2004, p.27, tradução nossa).

As características citadas podem ser observadas na forma de muitos filmes modernos realizados entre meados dos anos 1950 até os anos 1970, sendo mais raras no formato de ficção com o declínio das metanarrativas, impulsionando um cinema que se voltava menos a si mesmo, buscando uma reestruturação formal no retorno de tendências clássicas hollywoodianas, como o cinema independente norte-americano e o cinema maneirista. Em decorrência disso, no que concerne de diferencial em *Amador*, tomando elementos vertovianos como processo de estudo e aproximação, demonstra-se mais presente na performance da câmera do filme, uma corporificação ao *cine-olho* de Dziga Vertov, que não se restringe a um método teórico ao se apresentar em *intervalos* de possibilidades óticas que

---

<sup>62</sup> I started to combine elements of both filmic genres – documentary and fiction – from the documentary taking the truth of behaviour, the appearances of things and people, and from fiction, the depth of experience and action – the driving force of this genre.

co-existem nos espaços extra e intradieгéticos, adquirindo, então, uma sensação apenas possível no cinema: um filme que se observa através de uma espectralidade fantasma-alegórica.

Não à toa, partindo de um processo político de construção imagética, realizadores como Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin pegaram emprestado o nome do cineasta soviético e criaram o *Grupo Dziga Vertov* em 1968 com a finalidade da experimentação de um cinema ideológico e que recusasse a sua autoria. Recorrendo também às ideias estruturalistas, o *Grupo Dziga Vertov* atualizou a teoria vertoviana a seu tempo, promovendo uma ruptura dos filmes e das práticas cinematográficas convencionais. Apesar de não ser tão radical como o grupo de Godard e Gorin, Krzysztof Kieślowski fez de *Amador* um exercício híbrido de linguagem, com uma proposta igualmente ousada: facilmente compreendido como um filme político, sua autoria se ausenta por um sofisticado recurso fotográfico.

Em *Amador*, um jogo de dúvidas e certezas se materializa com a presença de uma câmera intradieгética, de função amadora, utilizada pelo protagonista Filip Mosh: um meio de uso pessoal capaz de registrar fragmentos do sujeito individual; não obstante, essas imagens correspondem a uma *simulação de amadorismo*, pois tratam-se de imagens coletadas na esfera ficcional e não propriamente por um cinegrafista amador direcionado à vida privada. Como veremos a seguir, o registro doméstico interfere esteticamente à imagem fílmica não por seu mapeamento de texturas, mas sim pela homogeneização plástica da fotografia, isto é, o próprio conceito de amadorismo é sobreposto à ficção, cujas fissuras do real se afirmam em sua ambiguidade. Do comprometimento documental à autonomia do amadorismo, o filme de Kieślowski expande a objetividade do real a uma subjetividade da imagem, alcançando então, com a revelação de seus instantes, uma *cine-sensação do mundo*.

Para uma melhor ilustração desse mecanismo observado em *Amador*, antes vale mencionar o longa-metragem *Memórias do Subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo*, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea, que também experimenta com pontos de vistas de suas personagens com o princípio de registrar o que *compõe* realidades. Nesta importante produção latino-americana, Alea mostra os desdobramentos da revolução cubana narrados por Sergio Corrieri (Sergio Carmona Mendoyo) e, como bem examina Walter Salles, o filme possui “*cenais documentais roubadas da realidade*”<sup>63</sup>, uma sofisticação estética que, no entanto, é beneficiada pela fotografia em preto e branco. “*Fazer isso a cores é um pouco mais difícil*”, constata Salles, ciente das dificuldades de igualar texturas de câmeras e

---

<sup>63</sup> Citações extraídas da faixa comentada do DVD *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), distribuição da VideoFilmes.

películas diferenciadas. *Memórias do Subdesenvolvimento*, ao mesclar recursos da ficção e do documentário, dispõe de um cuidadoso trabalho de contrastes e texturas que uniformiza imagens ficcionalizadas e de arquivos, adquirindo assim uma harmonia realista superior, por exemplo, aos filmes neorrealistas italianos. Em determinado momento do filme, Sergio percorre com os olhos a personagem Elena (Daisy Granados), um plano sequência que, ainda aponta Walter Salles, transforma a *subjetiva* do plano em uma *objetiva*.

**Figura 37:**

1. Plano Americano de Sergio. A câmera observa-o a caminhar, seu olhar é incisivo.



**Figura 38:**

2. Corta para Elena retribuindo o olhar de Sergio, eixo também que condiz à câmera do filme: uma tradicional tomada subjetiva do personagem.



**Figura 39:**

3. Sem novos cortes, Sergio caminha com o corpo da câmera, dialogando com Elena a todo instante.



**Figura 40:**

4. Elena observa o exterior do prédio.



**Figuras 41, 42 e 43:**

5. Abandonando o Primeiro Plano de Elena, a câmera direciona-se para a esquerda, indo ao encontro de outro personagem, um anão que carrega um contrabaixo. Essa rápida passagem transforma a visão subjetiva da sequência em objetiva. Corrigindo para Elena mais uma vez, a câmera volta a assumir o ponto de vista de Sergio, momento em que Elena fita para a lente e sorri.

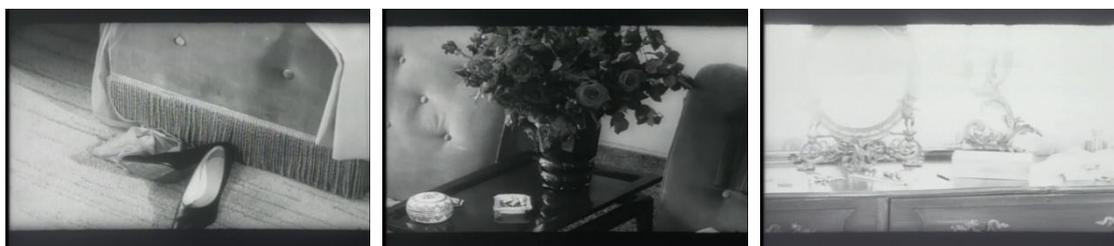


**Fonte:** *Memórias do Subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo, 1968, Tomás Gutiérrez Alea).*

Num segundo momento, e muito menos sutil, ocorre o inverso da cena anterior. Ao rememorar o passado, temos uma mudança no ponto de vista da sequência em que Sergio briga com a esposa, passando da visão objetiva à subjetiva, ou, como anuncia Walter Salles, “primeiro, Sergio estaria à esquerda da câmera, e depois ele passaria a ser a própria câmera”, conforme diagrama abaixo:

**Figuras 44, 45 e 46:**

1. Plano sequência da câmera transitando pelo quarto do casal. Escutamos a briga de Sergio e a esposa.



**Figura 47:**

2. De supetão, a câmera se abaixa para focalizar os braços de Sergio, que tentam arrancar à força a maleta da mulher.



**Figura 48:**

3. Ao se desequilibrar durante a briga, a esposa de Sergio fita diretamente para a câmera, dialogando assim com o marido, que transforma-se no dispositivo com seu ponto de vista inserido em cena.



**Figura 49:**

4. Ausente de cortes, o plano mantém a subjetiva de Sergio a perambular pelos cômodos, sob o olhar desconsolado de sua esposa.



**Figura 50:**

5. A câmera aproxima-se demasiadamente da personagem, uma proximidade que causa certo desconforto, já que simula um outro corpo, o de Sergio, em posição opressiva.



**Fonte:** *Memórias do Subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo*, 1968, de Tomás Gutiérrez Alea).

No filme de Alea, essas sequências que envolvem mudanças de pontos de vista por intermédio de uma sofisticada sincronia entre espaços e personagens, correspondem, num sentido literário, à passagem de uma narração em primeira pessoa a terceira pessoa dentro de um mesmo parágrafo. Já o filme *Amador*, ao trazer esses elementos de maneira recorrente e inserindo uma câmera intradieética na composição do efeito ótico, resulta numa incorporação de camadas observacionais que vão além de um interesse estético-narrativo.

Conforme informou Jacek Petrycki à revista *Sight & Sound*, em entrevista concedida à Ela Bittencourt, sua parceria com Kieślowski se prontificou a analisar o sistema comunista em muitos filmes, todavia Kieślowski preferia não ser literal: “Queríamos transmitir a verdade, mas precisávamos usar todos os tipos de métodos, ou mesmo ‘truques’”<sup>64</sup> (tradução nossa). *Amador*, portanto, é um caso bastante particular na obra de Kieślowski, um cineasta experiente com a visão de controle de seu país e ciente da possibilidade da câmera ser invasiva num espaço íntimo de uma produção não-ficcional, reforçando assim a duplicidade da câmera como dilema ético: uma câmera que pertence à onipresença visual, muitas das vezes caracterizada como a câmera da produção, e uma câmera intradieética que se acopla à vida privada das personagens. Da dupla vigilância se materializa um método de explanar a (auto)censura e desconstruir uma única visão de realidade.

No quesito pictórico, a complexidade de *Amador* não permite que o filme se enquadre aos chamados *found footage*, pois não há o estilo convencional desse gênero, de

---

<sup>64</sup> We wanted to convey the truth, but we needed to use all kinds of methods, or even ‘tricks’. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/jacek-petrycki-struggles-i-ve-filmed>>. Acesso: 09 de março de 2018.

“materiais encontrados” ou ressignificados, embora possua um diálogo intrínseco com a produção de filmes caseiros. As imagens coletadas por Filip Mosz só adquirem a estética doméstica quando projetadas por alguma das personagens. Nesse caso, o que vemos na tela seria o processo já revelado e só capturado pela câmera de Kieślowski, construindo o ponto de vista das personagens que assistem as filmagens.

Marek Haltof, ao escrever sobre os primeiros longas de Kieślowski, *Cicatriz (Blizna, 1976)* e *Calma (Spokój, 1976, lançado em 1980)*, menciona o termo *paradocumentário* a fim de buscar uma classificação a essa estética híbrida que se manteve em *Amador* e muito utilizada por outros cineastas poloneses do período. Alguns teóricos também utilizam o termo *paradocumentário* para classificar produções iranianas contemporâneas, como é possível encontrarmos na crítica do filme *E a Vida Continua (Zendegi va digar hich, 1995, Abbas Kiarostami)* escrita por Adam Bingham, que define o filme como um *paradocumentário*, “um trabalho discursivo com uma fina estrutura ficcional” (BINGHAM, 2012, p. 177). Já Akira Mizuta Lippit, em seu livro *Ex-cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*, ao analisar o curta-metragem *Human Remains (2008)* do realizador norte-americano Jay Rosenblatt, escreve que o diretor produz “um documentário impuro, parte fato, parte especulação, que revela uma série de entidades inscritas em uma história finita. Um documento paradoxal, fora do espaço convencional da prática e da doxa documental, um tipo de paradocumentário, um *paradoc*”<sup>65</sup> (LIPPIT, 2012, p. 160, tradução nossa). Dessa maneira, os filmes poloneses dos anos 1970 caracterizavam-se pela ambivalência no aspecto documental – pessoas e situações reais dentro do contexto contemporâneo –, dissecada em uma camada ficcional e alusiva aos conflitos entre o sistema e o indivíduo.

### **3.2 A duplicidade da câmera em *Amador* e o *cine-olho* de Dziga Vertov**

*Amador* apresenta a proporção de 4:3, a qual caracteriza uma imagem de proporção quadricular e sem expansões para as laterais, não preenchendo a tela de cinema em sua totalidade, por mais que já estivessem disponíveis no mercado os formatos *widescreen* e *cinemascope*. Essa opção de cinematografia permite que as outras bitolas as quais Filip utiliza em suas filmagens – 8mm e 16mm – adequem-se perfeitamente ao quadro, ou seja, as sequências realizadas sob o ponto de vista da câmera manuseada por Filip Mosz não sofrem

---

<sup>65</sup> Rosenblatt, a former psychotherapist, produces an impure documentary — part fact, part speculation — which reveals a series of agencies inscribed on the surfaces of a finite history. A paradoxical document, outside the conventional space of documentary practice and *doxa*, a type of paradocumentary, a *paradoc*.

alterações plásticas, visto que o filme todo fora concebido em 35mm. Para tanto, o longa dispõe de truques para criar uma unidade imagética que é beneficiada por três instâncias: a textura, o som e a montagem.

A fotografia de *Amador é crua* e centralizada em cores pastéis, mesmo quando as imagens que vemos são provenientes da câmera de Filip. Sendo assim, a textura é o fator principal da ilusão de uniformidade pictórica, justamente por manter-se contínua, resultando iguais tonalidades e granulações durante todo o filme. Além disso, o manuseio das duas câmeras, tanto a intradieética de Filip como a extradieética de Kieślowski, é similar; ambas se encontram num limiar entre filme doméstico e profissional. Não são raros os momentos em que existe uma estética ágil de câmera na mão, bastante próxima da linguagem documental ou caseira, fortalecendo a impressão de uma captação rápida e não premeditada. Sendo assim, as câmeras coexistem num mesmo espaço, confundindo o espectador diversas vezes com essa *armadilha*.

Parafraseando Barthes, “o órgão do fotógrafo não é o olho, é o dedo”, o disparador da câmera seria, então, o controlador do Tempo (BARTHES, 2012, p. 23). Quando Filip Mosz com a câmera em punho inicia uma de suas filmagens, o ruidoso som de seu disparador é posto em primeiro plano, por vezes sugerindo que se trata de um registro caseiro do personagem. Em seguida, essa suposta filmagem, ao demarcar os ambientes, dá-se de encontro com Filip manuseando a *Quartz-2*, ou seja, a presença física do operador da câmera intradieética em cena, e não mais o seu ponto de vista sob o *mantra temporal* do disparador, evidencia a ilusão da imagem amadora, que, conseqüentemente, se camuflará à câmera de Kieślowski.

Tais características são observadas devido a montagem estratégica do filme, a qual, progressivamente, orienta a duplicidade da câmera para o espectador, fundamentando-se numa construção dialética dos planos, *intervalos* de ações sucessivas que desconstrói eixos e contraplanos clássicos. A primeira vez em que a câmera dupla mostra-se presente, inicialmente tímida, ocorre no momento em que Filip recebe um tripé, carretéis e um projetor do diretor da companhia na qual ele trabalha. Ao mostrar os aparatos, entusiasmado, à esposa Irka e ao seu amigo Piotr (Marek Litewka), este pede que Filip o filme em seu furgão. A sequência de planos, conforme ilustrada a seguir, transforma a subjetiva do personagem em objetiva da câmera de Kieślowski.

No decorrer da narrativa, Kieślowski opta por camuflar ambas as câmeras sem dar pistas imediatas de qual delas está atuando. No entanto, essa lógica só alcança êxito porque

existe a primeira sequência inicialmente clássica de *plano* e *contraplano*. A montagem se constrói pela performance da câmera: um único plano pode carregar a dupla ótica por meio do distanciamento, seja este *físico*, da parte do personagem, ou *extrafísico*, da câmera de Kieślowski.

**Figura 51:**

1. Plano Americano de Piotr encostado no furgão enquanto Filip dá corda à câmera. O furgão parte.



00:15:40

**Figura 52:**

2. Primeiro Plano de Filip apontando a câmera em direção ao furgão.



00:16:00

**Figura 53:**

3. O veículo, ao longe, percorre a rua – o som da câmera já bastante audível, como se fosse a subjetiva da câmera de Filip.



00:16:06

**Figura 54:**

4. Volta ao Primeiro Plano de Filip Mosz, reclamando que Piotr está dirigindo rápido demais.



00:16:11

**Figuras 55, 56 e 57:**

6. Primeiro Plano do furgão: o som da câmera do operário em destaque, enquanto a câmera de Kieślowski corrige para a direita, revelando Filip, em Plano Médio, operando sua câmera *Quartz-2*. Piotr acena para a mãe, então fora de campo. Filip aponta a câmera na direção indicada por Piotr. Corta para a mãe de Piotr acenando pela janela.



00:16:13 a 00:16:25

Fonte: *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

Essa sequência será exibida novamente após o falecimento da mãe de Piotr. Por não comparecer ao funeral, preocupando assim Filip e Witek, descobre-se que Piotr está inconsolável, preferindo a reclusão em seu apartamento. Questionado sobre o motivo de sua ausência, Piotr explica que não conseguiria *assistir* à mãe sendo enterrada, no entanto, pede aos amigos que exibam as imagens capturadas anteriormente: imagens de sua mãe, com saúde, que acenava a ele pela janela. As imagens, projetadas em seu *silêncio* – ouvimos apenas o som do projetor – são mais contrastadas, além de possuírem granações e ruídos frequentes, elementos típicos da película fílmica e realçados em condições de produção e projeção caseiras.

Ao término da projeção, Kieślowski parece dialogar com um discurso barthesiano sobre *reencontros* e *reconhecimentos* a partir da imagem fotográfica. Da contingência do momento retratado, revivendo uma lembrança, Piotr reencontra-se com a imagem da mãe, emoção que o faz solicitar o rolo do filme para si, alegando que o que Filip faz (filmar) é algo *bonito*, já que “*pessoas que não estão mais vivas ainda estão aqui*” (na película) (AMADOR, 1979). Sobre essa nostalgia da representação fotográfica, Barthes escreveu que “a Fotografia não rememora o passado”, seu efeito é de atestar que o que vemos de fato existiu, concluindo que “a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição” (BARTHES, 2012, p. 76-77). Sendo assim, o cinema, ainda que carregue o referente da fotografia, seria uma acentuação dessa *presença* ressuscitada justamente por ter em seu noema o *movimento*. Piotr, diante da projeção, da presença não-material fornecida por um efeito de luz, não reencontra simplesmente um *espectro* fotográfico e melancólico, pois o cinema, ainda escreve Barthes,

“é protensivo”, ou seja, é formado por imagens em movimento providas de futuro, uma extensão processual do tempo (BARTHES, 2012, p. 83).

**Figura 58:**

1. Projeção do filme de Filip com Piotr e seu furgão. Cores mais contrastadas, granulações e ruídos caracterizam a projeção da filmagem.



00:57:25

**Figura 59:**

2. Plano Médio de Piotr posando para a câmera de Filip.



00:57:38

**Figura 60:**

3. Corta para Piotr, que assiste à filmagem realizada pelo amigo. A imagem volta à normalidade, uma fotografia sem texturas de filmes caseiros e/ou projetados.



00:57:42

**Figura 61:**

4. Cortando à projeção do filme de Filip, a mãe de Piotr, à janela, acena para o filho Piotr.



00:57:45

**Fonte:** *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

A câmera de Filip Mosz parece ciente da presença da câmera de Kieślowski, ainda que não exista um contato físico entre elas. A câmera de Filip, como o *cine-olho*, possui uma autonomia latente que revela um mundo desconhecido ao personagem, mas para isso o olho humano e seu manuseio posicionam-se enquanto mediadores. Desse modo, a ubiquidade das câmeras em *Amador* aponta uma *mise-en-scène* encenada e sincronizada em que uma depende

da outra para a construção de seus pontos de vista. Tanto a câmera de Kieślowski quanto a câmera de Filip Mosh se comportam como sujeitos na tela, ao passo que o espectador-observador avança gradativamente como um terceiro sujeito participativo na decifração desse código.

O princípio de camuflagem das câmeras se estrutura conforme o tempo dos planos é prolongado, bem quando Filip Mosh começa a utilizar outro tipo de câmera e bitola (16mm) em seus registros, atributos estes que permitem uma fruição diferenciada. Por meio de uma montagem que intensifica a expectativa da decodificação da câmera dupla, tais mudanças óticas repentinas na imagem fazem com que o espectador passe a interagir com esses momentos, tratando-se, então, de uma montagem que o confunde, mas que ao mesmo tempo o revela.

Na segunda aparição da câmera dupla, por exemplo, Kieślowski orienta a sequência por intermédio do ponto de vista (*POV – point of view*) do personagem. Quando convidado a registrar imagens para o filme de comemoração da fábrica, Filip, à procura de *movimento*, aponta a câmera para um corredor onde uma faxineira termina os seus afazeres. O *POV* de Filip se torna a objetiva de sua câmera – isso sabemos, novamente, pelo desenho sonoro que reforça o funcionamento mecânico da *Quartz-2*, um som que se estende até o próximo plano: um pombo à janela; contudo, um plano que não mais faz parte da ótica da câmera de Filip, e sim da câmera de Kieślowski.

**Figura 62:**

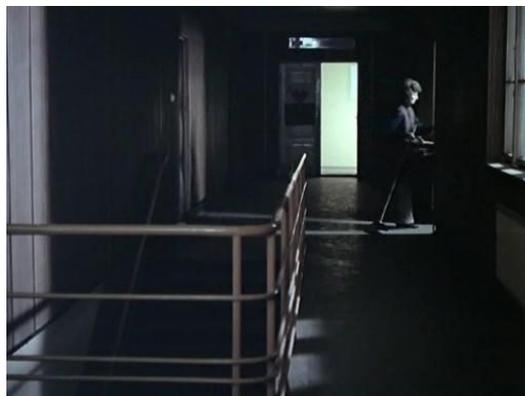
1. Plano médio de Filip Mosh, que direciona a objetiva de sua câmera para o corredor.



00:19:17

**Figura 63:**

2. Pelo eixo do plano e pela intensidade do som do disparador da câmera, subentende-se que o *POV* do personagem age sob a objetiva da câmera de Filip.



00:19:19

**Figura 64:**

3. O som da câmera permanece quando uma janela é enquadrada, momento em que vemos um pombo movimentando-se sobre o parapeito.



00:19:21

**Figura 65:**

4. No mesmo plano, sem o auxílio de cortes, Filip entra em quadro. Assume-se assim a câmera de Kieślowski, que corrige à altura de seu personagem.



00:19:26

**Fonte:** *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

A câmera de Filip nunca se vira para a câmera de Kieślowski, evitando uma quebra da *transparência* da ficção, ou seja, a impressão de realidade é realçada com a continuidade dos planos dentro da própria diegese. No entanto, a câmera de Kieślowski escancara um *backstage* das produções de Filip, permitindo aqui uma comparação com o filme *Um Homem com uma Câmera*, que acompanha Mikhail Kaufman pelas ruas de metrópoles russas equipado por uma câmera, captando a movimentação das coisas e as pequenas reminiscências do cotidiano do homem vulgar, desde o seu despertar até o momento em que o dia vê o seu fim com um *fade out*. Em suma, a câmera dupla enfatiza um contraponto ético ao unir público e privado, de uma ativa atuação em cena a uma espetatorialidade não restrita à atração ou à reflexibilidade, mas também referente à constância objetiva dos censores, reiterando assim uma complexa estética de vigilância.

Isso é evidenciado numa das sequências em que acompanhamos a equipe de Filip durante a filmagem de *O Trabalhador*, curta-metragem sobre o Sr. Wawrzyniec. Ao observá-lo no banheiro masculino, a câmera faz uma panorâmica que se desloca pelos personagens. Como protocolado, escuta-se o ruído da câmera de Filip, dando a impressão de que é ela quem vigia a cena. Sem que a sequência se fragmente, dessa vez a montagem se mostra com os próprios recursos ópticos da câmera, isto é, mediante a aproximação e o distanciamento

dos objetos retratados. Meticulosamente surgindo no canto direito do quadro, a presença de Filip em cena desfaz a ótica de sua própria câmera, e, dessa maneira, a câmera de Kieślowski é quem exerce tal função, doravante captando Witek Jachowicz a operar um refletor direcionado ao Sr. Wawrzyniec.

**Figura 66:**

1. Panorâmica: Os operários lavam as mãos. Com a acentuação do som da câmera de Filip, a sequência, por se passar num banheiro, é ecoada e nublada, favorecendo a ilusão de um registro caseiro.



01:07:13

**Figura 67:**

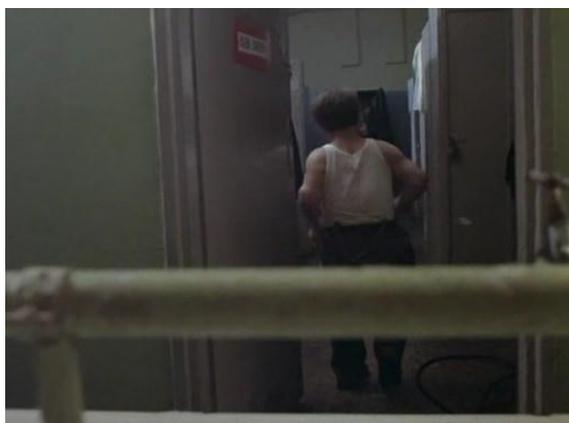
2. Aqui, o personagem do Sr. Wawrzyniec chega até a olhar para a câmera, disfarçando rapidamente, como se estivesse intimidado com a presença da câmera de Filip.



01:07:16

**Figura 68:**

3. Sem cortar, a câmera permanece à altura do Sr. Wawrzyniec, que agora adentra o vestiário masculino.



01:07:20

**Figura 69:**

4. Numa transfusão do ponto de vista da sequência, Filip Mosh surge no lado direito do plano, gancho primordial para a revelação da câmera de Kieślowski.



01:07:23

**Figura 70:**

5. Filip direciona-se para o banheiro, seguido por Witek, que manuseia um refletor.



01:07:25

**Figura 71:**

6. À esquerda, Witek aponta a luz para o Sr. Wawrzyniec. A câmera de Kieślowski, durante todo o tempo, assume essa estética voyeurista.



01:07:28

Fonte: *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

A terceira sequência em que a duplicidade da câmera se mostra presente encontra-se no último ato de *Amador*. Com o sucesso da exibição do curta-metragem *O Trabalhador* na televisão, Filip recebe equipamentos mais sofisticados para a produção de seus próximos filmes, incluindo uma câmera *Krasnogorsk-3* de 16mm e uma lente *zoom*. Junto com Witek, ele realiza alguns testes, empolgado com as especificidades do novo equipamento. Ao direcionar sua câmera à diagonal, iniciando uma primeira filmagem, a imagem seguinte ilustra a copa de um edifício, seguindo a direção do eixo apontado pelo personagem. Essa posição da câmera permite uma maior passagem de luz, dando a impressão de que a imagem se superexpôs; além disso, por ser um plano realizado com uma câmera na mão, a sensação de material doméstico se faz proeminente. O resultado é um sofisticado efeito estético em que a câmera de Filip se camufla à câmera de Kieślowski como um *elemento surpresa*, cuja *simulação de amadorismo* se quebra, mais uma vez, com o surgimento do personagem em quadro.

**Figura 72:**

1. Com a nova câmera em mãos, Filip Mosz prepara-se para um teste de filmagem.



01:27:37

**Figura 73:**

2. Adotando uma mesma textura, o espectador é condicionado a acreditar na atuação da câmera de Filip, já que optou-se por *plongée* superexposto, sem quebra de eixo e com a câmera operada sem o auxílio de um tripé.



01:27:39

**Figura 74:**

3. A câmera percorre toda a fachada do edifício, enquadrando enfim a porta de entrada.



01:27:42

**Figura 75:**

4. Sorrateiramente, Filip surge do lado direito do plano, guiado por Witek. A câmera intradiegética novamente se sobrepôs à câmera extradiegética.

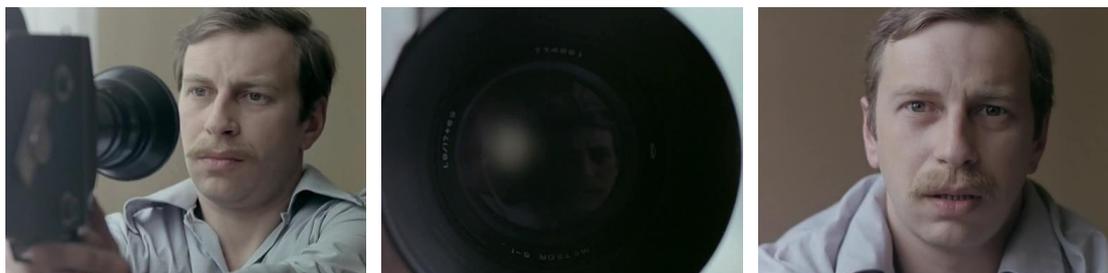


01:27:44

**Fonte:** *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

A cumplicidade existente entre as câmeras, e estando posicionadas em inusitada sincronia, transparece a ilusão de uma imagem autônoma. Na sequência final, ao filmar a si mesmo pela primeira vez, Filip emancipa-se da criação artística para confrontar sua intimidade. Seu autorretrato em movimento adquire a condição de um registro particular; a narração sobre os últimos acontecimentos de sua vida colocam-se à sua *verdade*, e a isso independe, para Kieślowski, de qual dispositivo esteja agindo. A câmera do operário é também a câmera do artista, isto é, as realidades se constroem, mas não se distinguem.

**Figuras 76, 77 e 78:** Filip Mosz filma a si mesmo pela primeira vez.



01:45:05 a 01:46:10

**Fonte:** *Amador* (*Amator*, 1979, Krzysztof Kieślowski).

Ainda que não seja possível afirmar se Kieślowski estava consciente dos princípios de Vertov, ele mesmo observou que seus filmes realizados durante esse período não foram pensados para a posteridade de um cinema enquanto entidade institucional, mas como potencial registro da *realidade* sob a qual eram concebidos:

Eu não acredito na beleza da minha profissão, na missão social, na "bela efemeridade", na eficiência social, ou que uma caixa com celulóide sobreviverá para alguém - eu absolutamente não acredito em tudo isso. Eu faço filmes para registrar. Estou ligado à realidade, porque tudo o que existe lá é mais sábio e mais rico do que eu, e, para mim, registrar esta existência é perfeitamente satisfatório<sup>66</sup> (KIEŚLOWSKI apud HALTOF, 2004, p. 24, tradução nossa).

Tal declaração de modo algum invalida o seu compromisso social com as imagens, mas antes afirma a existência de um sujeito individual por trás de uma câmera. Assim também para Vertov, quando provocado pelo pintor construtivista Alexei Gan, o qual comparou o *Kinopravda* à uma produção de sapatos, o cineasta soviético escreveu que sentia-se honrado em possuir “o primeiro trabalho de sapateiro da cinematografia russa”, já que ele mesmo não se identificava como um “realizador artístico”:

Fomos os primeiros a fazer filmes com nossas próprias mãos, uns filmes talvez desajeitados, palurdos, pouco brilhantes, filmes um pouco defeituosos, mas em qualquer caso filmes necessários, indispensáveis, filmes dirigidos

---

<sup>66</sup> I do not believe in my profession's beauty, social mission, 'beautiful ephemerality', social efficiency, or that a box with celluloid will survive for somebody – I absolutely do not believe in all that. I make films to register. I am attached to reality because everything that exists there is wiser and richer than myself, and for me, to register this existence is perfectly satisfactory.

em relação à vida e exigidos pela vida <sup>67</sup> (VERTOV, 2011, p. 196, tradução nossa).

Finalizando *Amador* sem revelar a natureza ótica do último *close* de seu personagem, que, situado numa *mise-en-scène* de dupla ficcionalização tenta documentar-se por meio da reconstituição oral de seu cotidiano, Kieślowski sintetiza um confronto ético e estético sobre vigilância e espetáculo. *Quem filma o quê? Quem observa quem?*

Sob o som do disparador, o mesmo que lhe causa um sobressalto ao engatilhar a câmera, não é só Filip Mosz quem olha para o *além-filme*; é Jerzy Stuhr quem mira para os olhos do espectador, os olhos também de Kieślowski, para uma câmera que o registra em persona de um cinegrafista amador. Filip/Jerzy e suas imagens se calam com um *black*. Uma música ruma baixinho, porque ela não quer que percamos o *concerto* do disparador, o qual permanece ressonando durante os créditos finais, como o cricrilar dos grilos que nos tiram tantas noites de sono. Imagens que agora se escondem apenas no som. Kieślowski prolonga a sensação de um fenômeno auditivo à visibilidade, ou à não-visibilidade, de um filme *sem fim*, que pulsa com os seus próprios olhos.

---

<sup>67</sup> Hemos sido los primeros en hacer filmes con nuestras manos desnudas, unos filmes quizás torpes, palurdos, poco brillantes, unos filmes quizás un poco defectuosos, pero en todo caso unos filmes necesarios, indispensables, unos filmes dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...]  
Vós esperais pelo que nunca chegará e é inútil esperar,  
Dar-vos-ei um conselho amigável:  
Alçais os olhos,  
Olhais ao redor,  
Aí está!  
Eu vejo,  
Os olhos de cada criança veem  
as entranhas e os intestinos  
das fortes sensações  
pendurar do ventre da cinematografia  
que o impulso da revolução perfurou.  
Olhais como eles rastejam deixando sobre a terra,  
que estremece com horror e asco,  
um traço de sangue.  
Tudo acabou.<sup>68</sup>

(VERTOV, 2011, p. 175, tradução nossa)

Partir de conceitos que *a priori* correspondem à linguagem do documentário para analisar uma obra de ficção foi um dos receios que tive ao iniciar a abordagem deste trabalho, entretanto, num espaço de amplitude analítica, compreendendo que filmes e memórias são suscetíveis à ficcionalização, procurei mostrar a importância de ressignificar a leitura de um legado cinematográfico como o de Dziga Vertov, mesmo mediante a aplicação de seus conceitos numa obra audiovisual que não fora realizada pelo próprio cineasta, e, dessa forma, pensar o *cine-olho* como método e fundamento teórico possível a outros formatos e filmografias. À contramão de alguns estudos da obra de Vertov, a presente dissertação ainda buscou um apelo nas imagens produzidas pelo cineasta, não apenas debruçando-se sobre os seus princípios de montagem.

À luz da *corporificação* da teoria vertoviana por intermédio de aproximações estéticas e políticas com o filme *Amador*, dirigido por Krzysztof Kiesłowski, vi, num primeiro momento, a necessidade de retomar a trajetória dos cineastas poloneses, alçando então possíveis identificações estilísticas. O nacionalismo foi uma das principais características da história do cinema polonês, portanto, um cinema que reconhece sua participação civil, pensado como arte e como potencial arsenal pedagógico e cultural, uma vez que a Polônia,

---

<sup>68</sup> Vosotros esperáis lo que nunca llegará y es inútil esperar, / Os voy a dar un consejo amistoso: / Alzad los ojos, / Mirad en torno, / ¡Ya está! / Yo veo, / los ojos de cada niño ven / las tripas y los intestinos / de las sensaciones fuertes / colgar del vientre de la cinematografía / que la espuela de la revolución ha perforado. / Mirad cómo se arrastran dejando sobre la tierra, / que se estremece de horror y de asco, / una huella de sangre. / Todo ha concluido

nação que sumira do mapa por pelo menos três vezes com suas partilhas territoriais durante as guerras, estava condicionada ao esquecimento de seu idioma e de suas tradições, uma cultura ainda ameaçada com a ocupação soviética a partir de 1939.

*Amador* permite assimilações éticas a partir de uma proposta política não-literal, e, com um estudo multifacetado sobre a vigilância, propõe novos paradigmas às formas tradicionais da observação cinematográfica. Sendo assim, Kieślowski aborda a privacidade dos indivíduos afetada não só pelo Estado, como também pela câmera (um meio mecânico que contesta a sua realidade, sobretudo por sua expansividade ótica), reforçando uma posição de autocensura em busca de adequações políticas.

Ademais, a escolha do ofício do protagonista é inteligente: a câmera está na mão de um operário, logo, um referente da luta de classes que atinge um estágio elevado de poder. Portanto, o operador de câmera polonês amplifica a teoria vertoviana, já que agora dispõe de equipamentos mais acessíveis e de fácil manuseio, características então utópicas na formação dos russos.

É necessário frisar que, para discutir a situação política de sua época, *Amador* retoma o período stalinista na Polônia, ou seja, praticamente a partir de uma equiparação de doutrinas políticas, não apenas estudando a gradação da censura, como também a prática da produção de fotografias e filmes amadores pelos operários e o descontentamento do *Realismo Socialista*, abre-se espaço à reflexão do puritanismo nas artes e nas manifestações individuais, quando a imagem do trabalho é desmistificada e o cotidiano do homem comum é valorizado em suas competências familiares e de lazer, sendo assim um vislumbre muito mais racional da *vida de improviso*. O protagonista, Filip Mosz, prefere destruir a própria obra ao invés de expor determinadas pessoas e situações que não cabiam moralmente nos seus registros, evitando assim que sua privacidade tomasse proporções públicas (a exibição do filme numa rede de televisão estatal).

Quanto à performance da câmera, pensando o seu campo estético, Kieślowski opta por uma câmera de dupla presença, ou seja, uma imagem que inicialmente atua na subjetividade – o ponto de vista da câmera intradieética manuseada por Filip Mosz –, transforma-se na objetividade – a tradicional ótica observativa de uma produção cinematográfica, que dispõe da transparência para sublinhar realismo e verossimilhança. Para a obtenção dessa camuflagem visual, Kieślowski e Jacek Petrycki não distinguem texturas usadas no filme (8mm, 16mm e 35mm), bem como realça-se o som do disparador da câmera intradieética quando acionada em cena, expandindo assim a sua capacidade observativa por meio de ilusões também

reforçadas pela montagem, seja esta montagem concebida por *intervalos* de planos sucessivos, ou por uma geografia não-fragmentária composta unicamente pela trajetória da câmera na mão de seu operador, isto é, a própria câmera incube-se da montagem por intermédio de soluções óticas.

À medida que o teor político se atenua na obra de Kieślowski, particularmente em sua fase francesa, como *A Dupla Vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*, 1991) e os filmes que fazem parte da *Trilogia das Cores* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993 – *Rouge*, 1994 – *Blanc*, 1994), o encanto pela observação, ou ainda o *voyeurismo*, será um tema recorrente em sua filmografia. No entanto, essa característica se apresenta em sua forma clássica e de fetiche contemplativo por meio do plano-contraplano e do trabalho com o distanciamento dos corpos, mesmo quando existe um dispositivo de manuseio intradieético (um telescópio) por um personagem, caso do longa-metragem *Não Amarás* (*Krótki film o milosci*, 1988), que também recebeu uma versão reduzida no episódio seis da série televisiva *Decálogo* (*Dekalog*, 1989-1990).

Por esta razão, *Amador* é uma obra singular dentro da filmografia de Kieślowski e mesmo dentro do gênero de filmes que trabalham com câmeras intradieéticas. Dessa maneira, concluo que seu cuidado em amplificar a experiência do olhar e da fruição espectral não se restringe à alusão política ou à uma posição revisionista do comunismo polonês. Assim como pode-se observar nos filmes de Vertov, Kieślowski se propõe à uma experimentação sinestésica, ou seja, o poder da imagem e as suas infinitas possibilidades em busca da *cine-sensação do mundo*, nem por isso de artimanha formalista; antes de qualquer coisa, afirmando uma inspirada veia artística ao fornecer ao espectador sensações de, por um par de horas, enxergar através de um material supostamente *perfeito*: a promessa-viajante no tempo, ou o *cine-olho* e a sua virtude de desbravar *o caos que preenche os espaços*.

## REFERÊNCIAS

### ● REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITKEN, Ian. **Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set**. Inglaterra: Routledge, 2005.

ALVARENGA, Nilson Assunção; CONCEIÇÃO, Pedro Nogueira. “Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o Construtivismo Russo em diálogo com o Impressionismo Francês”. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: O Homem e sua Câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas - SP: Papyrus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira - Saraiva de Bolso, 2012.

BENTHAM, Jeremy. **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BINGHAM, Adam. “Life, and Nothing More...” In: JAHED, Parviz (Ed.). **Directory of World Cinema: Iran**. Bristol: Intellect Ltd, 2012.

BOLESŁAW, Matuszewski. **Une Nouvelle Source de l'histoire**. Paris, 1898. Disponível em: <<https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

CAVENDISH, Philip. **The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s**. New York: Berghahn Books, 2013.

COMOLLI, Jean-louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2008.

COUTINHO, Evaldo. **A Imagem Autônoma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

CROWLEY, David. “Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland” In: APOR, Balázs; APOR, Péter; REES, E. A. (Ed.). **The Sovietization of Eastern Europe: New Perspectives on the Postwar Period**. Washington, DC: New Academia Publishing, 2008.

FRANÇA, Andréa. **Cinema em Azul, Branco e Vermelho: A trilogia de Kieslowski**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GRIERSON, John. “Flaherty’s Poetic Moana” In: KAHANA, Jonathan (Ed.). **The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism**. New York: Oxford University Press, 2016.

HALTOF, Marek. **Polish National Cinema**. Nova Iorque: Berghahn Books, 2002.

HALTOF, Marek. **The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance (Directors' Cuts)**. Nova Iorque: Wallflower Press, 2004.

HILTUNEN, Kaisa. **Images of Time, Thought and Emotions: Narration and the Spectator’s Experience in Krzysztof Kieślowski’s Late Fiction Films**. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2005.

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

JAZDON, Mikołaj. **Filmowa sztuka faktu**. 2012. Disponível em: <<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mikolaj-jazdonfilmowa-sztuka-faktu/>>. Acesso em: 31 de jul. 2017.

JAZDON, Mikołaj. “The Search for a ‘More Spacious Form’: Experimental Trends in Polish Documentary (1945-1989)” In: KUC, Kamila; O’PRAY, Michael (Ed.). **The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989**. Nova Iorque: Wallflower Press, 2014.

JEWSIEWICKI, Władysław. **Kazimierz Prószyński**. Varsóvia: Wydawnictwo Interpress, 1974,

JUDT, Tony. **Pós-Guerra: Uma História da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof, “Dramaturgia da Realidade” In: **Catálogo – É Tudo Verdade 2007**. São Paulo: Emegê Produções Artísticas S/S Ltda., 2007

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof in STOK, Danusia (Ed.). **Kieślowski on Kieślowski**. Inglaterra: Faber & Faber, 1993.

LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. “Vertov: política e cinema na URSS dos anos 1920”. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: O Homem e sua Câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LIGNANI, Rafael. “Dziga Vertov: uma revolução”. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: O Homem e sua Câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LINCK, Gabriela Wondracek; BOMFIM, Leonardo (Org.). **Catálogo - Nouvelle Vague Tcheca: o outro lado da Europa**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

LIPPIT, Akira Mizuta. **Ex-cinema: From a Theory of Experimental Film and Video**. Los Angeles: University Of California Press, 2012.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo, Summus Editorial, 2012.

MIRANDA, Suzana Reck. **A Música no Cinema e a Música do Cinema de Krzysztof Kieślowski**. 1998. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - Sp, 1998. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285119/1/Miranda\\_SuzanaReck\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285119/1/Miranda_SuzanaReck_M.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2018.

NAGIB, Lúcia in LABAKI, Amir (Org.). **Folha Conta 100 Anos de Cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

NOWAK, Chester M.. **The Polish Resistance Movement in Second World War**. Bridgewater State College: Bridgewater Review, 4(1), 4-7., 1986. Disponível em: <[http://vc.bridgew.edu/br\\_rev/vol4/iss1/6](http://vc.bridgew.edu/br_rev/vol4/iss1/6)>. Acesso em: 01 mar. 2018.

ODIN, Roger. “La question de l'amateur”. In: Communications, 68, 1999. **Le cinéma en amateur**. pp. 47-89.

OLIVIERI, Silvana. **Quando o Cinema vira Urbanismo: O documentário como ferramenta de abordagem da cidade**. Salvador: Edufba, 2011.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: Das Origens aos Nossos Dias**. 5. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SKAFF, Sheila. **The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896-1939**. Ohio: Ohio University Press, 2008.

STASZCZYSZYN, Bartosz. **Bolesław Matuszewski**. 2006. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/boleslaw-matuszewski>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

STOK, Danusia (Ed.). **Kieślowski on Kieślowski**. Inglaterra: Faber & Faber, 1993.

STREKOWSKI, Jan. **Kazimierz Karabasz: Documentary filmmaker, a classic of post-World War II Polish documentary film; born in Bydgoszcz in 1930**. 2003. Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/kazimierz-karabasz>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

TRIANA, Bruna Nunes da Costa. **Ensaio sobre as Cores: Ética, mimesis e experiência na trilogia de Krzysztof Kieślowski**. 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VERTOV, Dziga. **Memórias de um Cineasta Bolchevique**. Kadmos, Salamanca: Capitán Swing Libros, 2011

VERTOV, Dziga In:GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

VERTOV, Dziga In: MICHELSON, Annette (Ed.). **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. EUA: University Of California Press, 1984.

VERTOV, Dziga. “Nós – Variação do Manifesto (1922)” In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

WAJDA, Andrzej. **Um Cinema Chamado Desejo**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

ZAMOYSKI, Adam. **História da Polónia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: Ensaio sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

## ● REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS PRINCIPAIS

**AMADOR**. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Wielislawa Piotrowska. Silver Screen, 1979. (117 min.). DVD, son., color.

**ARBEITER verlassen die Fabrik**. Direção de Harun Farocki. Produção de Christian Baute. 1995. (36 min.), son., color.

**BONDE, O**. Direção de Krzysztof Kieślowski. 1966. (5 min.), P&B.

**CALLING Mr. Smith**. Direção de Stefan Themerson. Produção: SAF. 1937. (97 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kpKVKHk2ukU>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

**CONCERTO dos Desejos**. Direção de Krzysztof Kieślowski. Produção de Tadeusz Lubczynski. 1967. (16 min.), son., P&B.

**DÉCIMO Primeiro Ano, O**. Direção de Dziga Vertov. 1928. (52 min.), P&B.

**ESCRITÓRIO, O**. Direção de Krzysztof Kieślowski. Produção de Tadeusz Lubczynski. 1966. (5 min.), son., P&B.

**KRZYSZTOF Kieslowski: I'm So-So**. Direção de Krzysztof Wierzbicki. Produção de Karen Hjort. 1995. (56 min.), son., color.

**HOMEM com uma Câmera, Um**. Direção: Dziga Vertov. Produção: Vufku. Continental, 1929. (68 min.), DVD, son., P&B.

**MEMÓRIAS do Subdesenvolvimento**. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Produção de Miguel Mendoza. 1968. (97 min.), DVD, son., P&B.

**MÚSICOS de Domingo, Os**. Direção de Kazimierz Karabasz. Varsóvia: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD), 1960. (9 min.), son., P&B.

**NA CIDADE de Łódź.** Direção de Krzysztof Kiesłowski. Łódz: Produção: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (WFD), 1968. (17 min.), son., P&B.

**PRUSKA Kultura.** Direção desconhecida. 1908. (8 min.), P&B. Disponível em: <Pruska Kultura>. Acesso em: 17 fev. 2018.