

Operário de Câmera – O poder e a submissão da câmera e a vida de improviso em Amador (1979), de Krzysztof Kieślowski ¹

Davi Marques Camargo de Mello²

Laura Loguercio Cánepa³

Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Este artigo analisa o modo como o filme *Amador* (Amator, 1979), dirigido pelo cineasta polonês Krzysztof Kieślowski, retrata os contrastes entre o poder e a submissão de um operário que obtém uma câmera cinematográfica, e, sendo o único cinegrafista amador da região, passa a ser reconhecido pelo novo ofício, ao passo que a censura e a burocracia do regime comunista tornam-se frequentes em sua rotina. O artigo propõe que a ideia desse poder esteja associada à captação das imagens que preenchem o cotidiano do protagonista, Filip Mosz, correlacionando com a *vida de improviso*, termo criado pelo cineasta soviético Dziga Vertov.

Palavras-Chave: Kieślowski, operário, cinema polonês, vida de improviso, Vertov

Introdução – O Amador e a ética das imagens

Você faz filmes. Você é livre.

(fala de um personagem em *Amador*)

Nascido em Varsóvia, Krzysztof Kieślowski (1941-1996) estudou cinema na Universidade de Łódź, por onde também passaram célebres nomes do cinema polonês, como Roman Polanski e Andrzej Wajda. Sua carreira teve início com produções de curtas-

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, email: davimcmello@gmail.com

³ Professora do Curso de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, email: laurapoa@hotmail.com

metragens documentários que abordavam assuntos da realidade polonesa pós-Guerra, questionamentos posteriormente reproduzidos em seus primeiros longas-metragens.

Kieślowski fez alguns de seus filmes mais importantes durante os anos de 1970, época na qual a Polônia passava por um momento de austeridade política e onipresente censura. Com a economia abalada desde a liderança do primeiro-ministro comunista Władysław Gomułka, agora sob comando de Edward Gierek, o país enfrentava uma escassez de bens essenciais e um aumento dos preços dos alimentos numa média de 60%, ocasionando constantes greves (ZAMOYSKI, 2010, p. 336). Nesse contexto, os bens imateriais – arte, cultura, religião, e a companhia um do outro – ascenderam como forma de resistência (STOK, 1995, p. xvi-xvii).

Com uma extensa produção de documentários políticos em curtas-metragens, ainda realizados durante seus estudos na tradicional Universidade de Lodz, Kieślowski iniciou sua carreira em longas-metragens com filmes que refletem a realidade polonesa contemporânea e dialogavam com um estilo híbrido de filmagem, *Blizna* (Cicatriz, 1976), *Spokój* (Calma, 1976, lançado em 1980) e *Amador*⁴ (Amator, 1979).

Amador é considerado um dos 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 Preocupação Moral” ou “Cinema da Desconfiança”. Os discursos desses filmes realistas imbricavam-se numa estética semi-documental, influência advinda do neorealismo italiano e dos filmes da *nouvelle vague* tcheca⁵ (HALTOF, 2004, p. 27). Os cineastas usavam de metáforas e alusões para ilustrarem narrativas sobre os conflitos entre o homem comum e a manipulação do sistema.

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

Talvez fôssemos a primeira geração de cineastas pós-guerra, e eu digo que fomos porque éramos muitos 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

⁴ No Brasil, o filme também foi lançado com o título de *Cinemaníaco*.

⁵ Conhecida como Nová Vlna, a *nouvelle vague* tcheca 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, Vladimír 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).

juntadas, elas descreveriam a vida na Polônia. É duro viver num mundo que não foi descrito. Você deve tentar para saber como se sente. É como não ter identidade. Seus problemas e sofrimentos desaparecem. Eles se desintegram. Para ser mais radical, você se sente completamente exilado das outras pessoas. Você não pode se referir à nada, porque nada foi descrito, nem mencionado adequadamente. Você está sozinho. Mas nossas ferramentas descritivas são utilizadas com fins propagandísticos. Teoricamente, talvez nossas idéias fossem geniais, mas no final, sempre estariam apontando uma arma pra você. Vivíamos de acordo com nossas idéias 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.

Amador mostra um operário, Filip Mosz (Jerzy Stuhr), atormentado por um dilema moral. Ao adquirir uma câmera filmadora de 8mm com o intuito de registrar os momentos de sua filha recém-nascida, Filip vê seu cotidiano transformado pelo dispositivo. Ele passa a frequentar festivais de filmes amadores, consumir revistas sobre cinema e política e envolver-se com filmagens para a empresa na qual trabalha.

Filip Mosz 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, onde qualquer registro pode prejudicar as pessoas que o cercam. A câmera proporciona à Filip um poder mascarado pela submissão.

A presa do gavião - a câmera como exercício de poder e de submissão

A sequência inicial de *Amador* mostra o sobrevoo de um gavião pronto para atacar um grupo de galinhas. Ao pousar sob 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 (Malgorzata Zabkowska) acendem-se pela madrugada. Como acordando de um sonho, vemos Irka sofrendo com as contrações pré-parto e o desespero do marido em acudi-la em tempo hábil. A cena será evocada por mais uma vez no fim 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 sua ótica transformada pela câmera.

Ao comemorar o nascimento de sua filha com os amigos, alguém surge com um pequeno estojo marrom. Filip Mosz 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 *Quartzo 2* de 8mm – russa –, 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 fora filmado em 1978, dois anos antes da implementação da federação sindical Solidariedade (Solidarność). O final dos anos 1970 foi marcado por greves e protestos, entre outros motivos, devido a elevação dos preços dos alimentos, a estagnação econômica e a repressão política. É ainda curioso como o protagonista de *Amador*, que leva uma vida simples e pacata, seja iludido com uma câmera importada em plena período de inflação, coincidentemente de uma nação que demonstrara impiedoso domínio sob a Polônia, e que, por este motivo, teve sua produção tão mal vista pelos cidadãos poloneses desde o decreto do Realismo Socialista em 1948 e os protestos estudantis em Março de 1968, conforme lembra ZAMOYSKI (2010, p. 333-334):

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.

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) onde Filip Mosz trabalha, convidando-o inicialmente para cobrir o evento de comemoração pelos vinte anos da empresa, ao que se diz, “como testemunha”, a câmera já impõe o seu poder *ao* e *sob* o indivíduo, uma câmera russa que custou dois meses do salário de um operário, uma câmera que transforma Filip Mosz no único cinegrafista amador da cidade – aqui também o seu potencial de segregação.

Sobre os bens de produção e de consumo culturais, cabe uma colocação de Álvaro Vieira Pinto:

Aqueles que representam o aspecto de produção de cultura ficam em poder de grupos minoritários de coletividade, resultando para estes uma acumulação de riquezas que os faz, numa segunda fase, tornarem-se igualmente os açambarcadores do consumo dos bens culturais, especialmente os de valor suntuário, lúdico ou de pura fruição do espírito (VIEIRA PINTO, 1979, p. 128).

Além de receber carretéis, 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 empresariais com uma pequena equipe instalada num escritório unicamente dedicado ao departamento.

Filip Mosz, 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*. Ao comentar sobre seus estudos disciplinares observados a partir do *Panóptico*⁶ 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 *Quartzo 2*, é a *posse*. Um equipamento capaz de registrar imagens em movimento, imagens que são produzidas

⁶ 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).

como provas de que as coisas, as pessoas e as suas ações existem. Não obstante, é a representação do poder do *capital*.

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.

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 Cracóvia comunista?

O gavião já alcançara a sua frágil presa.

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 começara 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*”.

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, desde cedo, conscientiza-se de que as imagens podem ser perigosas a partir do momento que começa a ser censurado. Durante a cobertura do evento de vinte anos da fábrica, Filip Mosz presencia atos suspeitos da parte de alguns convidados. Ao montar o filme e exibi-lo ao chefe, este pede que algumas cenas sejam retiradas do filme.

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 empresa, é encorajado a mostrá-lo à funcionária da

Federação de Filmes Amadores, Anna Wlodarczyk (Ewa Pokas). A análise crítica de Wlodarczyk, impressionada com o fato de Filip Mosz não almejar uma consagração com o cinema, estimula-o ao menos a continuar as suas produções, consumando a inscrição do filme da empresa em um festival de filmes amadores.

As relações de poder são igualmente evidenciadas no festival de filmes amadores. 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. Talvez seja a primeira vez em que ele se dê conta da envergadura dos rumos de sua vida.

O Aniversário, primeiro filme que Filip fez à empresa, é lembrado pelos jurados durante as considerações que antecipam a premiação, visto como um “presente real da observação” com “pessoas e suas preocupações pequenas”. No entanto, é questionado se um prêmio cedido ao primeiro filme de um jovem realizador não estragaria seu talento em progresso. Um dos jurados ainda demonstra-se incomodado com a distribuição dos prêmios, alegando que “os filmes não merecem mérito algum”. Seu descontentamento se 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.

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 tornam Filip Mosz no mais novo cineasta premiado da cidade.

A vida de improviso e o poder do cotidiano

Um dos mais importantes cineastas soviéticos das primeiras décadas do século XX foi Dziga Vertov⁷, nascido em 1896, em Bialysto, Polônia, na época uma província anexada à Rússia czarista. Contribuiu muito com os estudos da montagem para o cinema, influenciando uma geração de realizadores futuros. No final de 1922, junto com o irmão Mikhail Kaufman e a montadora Elisabeta Svilova – sua esposa –, Dziga Vertov criou o chamado Conselho dos Três (Soviet Troikh), e sob o nome de guerra de *Kinoki*-documentaristas, punham em prática os seus conceitos e discursos (GRANJA, 1981, p. 21),

Os termos *cine-olho* e *vida de improviso* foram defendidos em seus manifestos. Enquanto o cine-olho buscava uma emancipação da câmera de filmar, a correção do olho humano *vulgar* e sua incapacidade míope de desbravar o caos que preenche seus espaços, 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 funcionem com organicidade, como se não houvesse a provocação da câmera.

“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.” (VERTOV in MICHELSON, 1984, p. 41-42).

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, além de confiscar o certificado de Filip, alega que, numa conversa com Osuch, ambos decidiram que poderia-se filmar o que quisesse, desde que antes fosse entregue um roteiro do que seria registrado.

Com isso, Kieślowski reforça um cenário de censura política e criativa que permeava desde o início da liderança comunista, um processo burocrático que se fortaleceu

⁷ Seu nome de batismo era Denis Arkadievitch Kaufman, posteriormente, *Dziga Vertov* foi adotado oficialmente pelo diretor e inscrito em registro civil como nome definitivo. Segundo Vasco Granja, *Dziga* seria uma palavra de origem ucraniana que significa *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). Vertov desempenharia um grande fascínio pelo movimento, simpatizando-se com a vanguarda futurista.

nos anos de 1960. Segundo Marek Haltof, “o Partido estava desapontado com as mensagens e os temas que permeavam os filmes nacionais, e com a ‘ocidentização’ dos cineastas poloneses” (HALTOF, 2002, p. 102). A medida encontrada foi controlar a autonomia dos filmes, aumentando a censura mesmo durante o processo de avaliação dos roteiros, que passou a ser o principal obstáculo dos cineastas. 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 (KIEŚLOWSKI in STOK, 1995, p. 145).

Dziga Vertov também enfrentou problemas com seus projetos ambiciosos na década de 1920, considerada a sua fase de maior inspiração e criatividade. Vertov fora relegado pelas autoridades stalinistas justamente por expor as contradições do regime, além de ser alvo também de críticas de formalistas e fundadores do documentário clássico devido as suas propostas radicais com o cinema. Em 1945, Vertov 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, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura in PERNISA JÚNIOR, 2009, p. 49-50).

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. *Um Homem com uma Câmera* (Tchelovek s kinoapparatom, 1929), um de seus filmes mais importantes, apresenta um sujeito (Mikhail Kaufman) munido de uma câmera cinematográfica que registra o movimento de grandes metrópoles russas, acompanhando a banalidade do cotidiano de seus habitantes.

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 in GRANJA, 1981, p. 56).

Dessa forma, tanto Kieślowski quanto Vertov estavam preocupados em retratar a realidade de suas nações, de modo que a identificação fosse coletiva e universal, sem maniqueísmos políticos-ideológicos.

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 o novo filme 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 sujeito com deficiência, Filip responde que, como descrevera no roteiro, o filme é sobre um velho e trabalhador confiável, “*Talvez por que ele tem mais dificuldade... trabalhando bem*”. Não disfarçando seu descontentamento, o diretor da companhia alerta que as escolhas de Filip podem prejudicar a imagem do colega, quando, na verdade, sua preocupação é com a imagem da fábrica.

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 esteriótipos 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 empresa, 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 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 in GRANJA, 1981, P. 47).

A *vida de improviso*, equitativamente um meio ideológico, é a forma de desnudar a interioridade do homem comum, assim, o filme sobre o Sr. Wawrzyniec realizado por Filip Mosz, ironicamente nomeado de *O Trabalhador*, não explora a representação do humano em seu trabalho, mas sim o humano em si, ábdito de qualquer ideal político. O que importam aqui são os intervalos que permeiam a montagem, o momentos de sublimação do personagem, o distanciamento da câmera e do artista, humanizando-o e descoisificando-o, enxergando o seu caráter de indivíduo ativo na sociedade, ainda que com necessidades especiais, mas igualmente capaz de desempenhar

um ofício que independe de sua vida externa da fábrica. O Sr. Wawrzyniec é o próprio Sr. Wawrzyniec e o verdadeiro cotidiano não pode ser encenado.

O filme e suas responsabilidades

Filip Mosz 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* (Barwy ochronne, 1977, Krzysztof Zanussi), seguido por 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 por isso poderia cometer erros. *“Mas não cometi um erro. Apenas mostrei as coisas como elas são. Deliberadamente.”*, 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”*.

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”*, 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.

Kieślowski confessou à Danusia Stok que um de seus curtas-metragens filmado em 1971, *Trabalhadores 71* (Robotnicy 71), foi apreendido pelas autoridades, o que teria gerado uma grande preocupação devido à exposição das pessoas entrevistadas para o filme.

Numa manhã, chegamos à ilha de edição e rolos de som estavam faltando - rolos de som onde tínhamos gravadas diversas entrevistas que não tínhamos usado no filme. Nós as omitimos justamente para não entregar pessoas à polícia, às organizações do Partido, ou o que quer que fosse. Mas esse som desapareceu. (KIEŚLOWSKI in STOK, 1995, p. 57).

Em *Amador*, a ação de Filip em superexpor o rolo do filme é uma forma de evidenciar 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 Mosz se vê sozinho com a câmera em punho, como um revólver engatilhado. Filip aponta a câmera para si e, pela primeira vez, filma a própria imagem num diálogo mirado à lente, e conseqüentemente, ao espectador.

Eu não acho que *Amador* é 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. (KIEŚLOWSKI in STOK, 1995, p. 112)

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 de cunho político: ela pode eternizar os momentos e as pessoas, denunciar aquilo que fere os direitos dos cidadãos, ou ainda ferir a ética de gente nobre. Sua presença intimida, impressiona e afasta. São por estes motivos que as filmagens se mantêm – cotidianamente.



Figura 1: Filip Mosz (Jerzy Stuhr) e sua câmera em *Amador* (Amator, 1979)

Considerações finais

*Quando o protagonista vira a câmera pra si, ele percebe que alguém só pode retratar o mundo através de si mesmo.*⁸

– Krzysztof Kieślowski

Ao explorar as relações sociais interferidas pela presença da câmera em *Amador*, Krzysztof Kieślowski aborda alguns assuntos que representam um conturbado momento da História de sua nação, mas que continuam universalmente atuais se interpretados como um estudo sobre as más divisões do poder, o totalitarismo eminente, a disputa de classes e as relações patriarcais no meio familiar. A câmera proporciona o estrelismo e o poder a um simples operário que ambicionava a produção de filmes caseiros, mas que, durante seu processo de descobertas, infiltra-se no meio cinematográfico e político e cinematográfico-político.

Filip Mosz percebe a força das imagens cotidianas e seu impacto no mundo físico, algo similar que o cineasta soviético Dziga Vertov defendia com o termo *vida de improviso*, portanto, as imagens consideradas banais possuem um poder de territorialização por meio de uma identificação coletiva.

⁸ Krzysztof Kieślowski: *I'm So-So...* (1996, Krzysztof Wierzbicki)

Referências

- AMADOR.** Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção: Wielislawa Piotrowska. [S.I]: Silver Screen, 1979. 1 DVD.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BENTHAM, Jeremy. **O Panóptico.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder.** 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov.** Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- 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.
- HOMEM com uma Câmera, Um.** Direção: Dziga Vertov. Produção: Vufku. [S.I]: Continental, 1929. 1 DVD.
- KRZYSZTOF Kieślowski: I'm So-So.** Direção de Krzysztof Wierzbicki. Polônia, Dinamarca: Kulturmode Film, 1996. 1 (56 min.), DVD.
- 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
- LINCK, Gabriela Wondracek; BOMFIM, Leonardo (Org.). **Catálogo - Nouvelle Vague Tcheca: o outro lado da Europa.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.
- STOK, Danusia (Ed.). **Kieślowski on Kieślowski.** Inglaterra: Faber & Faber, 1995.
- VERTOV In: MICHELSON, Annette (Ed.). **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.** EUA: University Of California Press, 1984.
- VIEIRA PINTO, Álvaro. **Ciência e Existência: Problemas filosóficos da pesquisa científica.** 2a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ZAMOYSKI, Adam. **História da Polónia.** Lisboa: Edições 70, 2010.