



KIESLOWSKI NO PARAÍSO

Erika Savernini

UNIBH

Mestre em Artes Visuais – Cinema (EBA-UFGM).

Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV (FAFICH-UFGM).

Atualmente leciona cinema e vídeo no UNIBH, tendo sido professora na EBA-UFGM (1999-2000).

Assistente da Coordenação do CINECLUBE UFGM.

PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Krzysztof Kieslowski despediu-se do cinema com um naufrágio, purificação final da humanidade que tanto amou. Salvaram-se seis amantes, personagens conduzidas por Kieslowski numa trajetória de ascensão da dor, desespero, insegurança e ruptura à “intereza”, ao entendimento, ao amor. Bela despedida para um cineasta que se especializou em buscar conhecer a alma humana – a partir de suas criaturas certamente, mas talvez principalmente pelo diálogo com o espectador de seus filmes.

Ao finalizar **A fraternidade é vermelha** (1994), Kieslowski anunciou sua aposentadoria, estava deixando o cinema. Somente uma boa razão poderia afastar um cineasta para o qual a atividade era tão vital que dizia fazer cinema por que não sabia fazer outra coisa: a razão é que seu coração não dava mais conta do esforço. Em março de 96, Kieslowski faleceu, mas não sem antes contradizer sua própria resolução e continuar pensando cinema e o ser humano. Ele e seu roteirista colaborador, desde **No End** (1984), Krzysztof Piesiewicz, tinham planos de realizar uma nova trilogia, desta vez inspirada em **A Divina Comédia** de Dante Alighieri. A trilogia seguiria a própria divisão do texto original. Do Inferno e do Purgatório só chegaram a ser feitos esboços. Para o **Paraíso**, Kieslowski e Piesiewicz finalizaram um roteiro. Assim como haviam feito com os 10 mandamentos do Antigo Testamento (inspiração para a série televisiva **Decálogo** – 1988), também os filmes da nova trilogia¹ não seriam adaptações, mas

¹ **Paraíso, Purgatório e Inferno** – assim mesmo, na ordem inversa do livro.



reflexões acerca dos temas, transpostos para o universo de preocupações do próprio Kieslowski.

O projeto inacabado foi retomado por Sydney Pollack e Anthony Minghella, que escolheram para dirigir o filme o alemão Tom Tykwer (que ganhou destaque internacional com **Corra, Lola, Corra** – um exercício de hipertexto a partir da exploração das diversas possibilidades por trás de um eixo de ação). Assim, seis anos depois, estreava nos cinemas a última visão de Kieslowski: o **Paraíso** (2002).

A **Divina Comédia** de Dante também é uma trajetória. Sentindo-se perdido, desgostoso com o rumo materialista da humanidade, Dante desce ao Inferno, passa pelo Purgatório e ascende ao Paraíso, em busca da verdade divina, da salvação. No caminho, discute princípios filosóficos e teológicos, além de rever e conhecer figuras ilustres e amantes famosos – razão e religião constroem seu caminho. No final do Purgatório e por grande parte do Paraíso, sua amada, Beatriz, será sua guia. Ao final, Dante contempla a face de Deus, entende e conhece o destino da humanidade e o caminho para a salvação.

Na de Kieslowski: Filippo (Giovanni Ribisi) apaixona-se por Phillipa (Cate Blanchett) no momento em que ela é trazida para interrogatório na delegacia de Turim – ela é responsável pela explosão de uma bomba num prédio de escritórios. Daí em diante, não há obstáculo que impeça Filippo de ajudá-la (a fugir, a executar seu plano de justiça, a cumprir seu destino). Não há hesitação no amor dele². Pela primeira vez na filmografia de Kieslowski, os amantes se reconhecem de imediato. O mundo é o espelho, tudo o que não é o amor é incerto, assustador e ameaçador.

Na filmografia de Kieslowski, os desencontros entre os amantes são recorrentes. A mulher grávida do melhor amigo de seu marido (que está em coma) e não sabe se aborta ou mantém a criança – sua decisão depende das chances de recuperação do marido. O homem que descobre estar impotente e, ao mesmo tempo que afirma ser inevitável que a mulher tenha amantes, morre de ciúmes da esposa – o que causa a ruptura do casal. A jovem que descobre que o

² Num único instante revela-se a insegurança do amante, que tem certeza de seu amor, mas não de ser amado. No momento em que o pai de Filippo pergunta a Phillipa se ela tanto ama seu filho, o rapaz espera de cabeça baixa e expectante a resposta da amada – enfim, sua convicção apenas é reforçada quando ela responde afirmativamente.

homem que a criou não é seu pai biológico, o que permitiria que assumissem sua paixão reprimida – possibilidade que ao final não se concretiza³.

Na **Trilogia das Cores**, em cada filme há o encontro difícil e relutante dos amantes. O amor se concretiza efetivamente apenas no epílogo de **A fraternidade é vermelha**.

No primeiro filme, **A liberdade é azul**, Julie (Juliette Binoche) perde marido e filha num acidente de carro; sua trajetória é de recuperação, de aprendizado e purgação dos sentimentos que reprime; sua dor é tão intensa que recusa o mundo e a vida, rejeitando violentamente inclusive o amor de Olivier (Benoit Regent) – ao final alcança a redenção pelo choro.

Em **A igualdade é branca**, o polonês Karol Karol (Zbigniew Zamachowski) ama profundamente sua esposa francesa Dominique (Julie Delpy), mas ela consegue o divórcio, humilhando-o e deixando-o na miséria, perdido numa Paris hostil; ele volta para a Polônia e planeja a desforra, tornando-se rico, simulando sua própria morte e incriminando sua única herdeira, Dominique – ao final, ela é presa pelo assassinato do marido e ele foge.

Em **A fraternidade é vermelha**, a modelo suíça Valentine (Irene Jacob) tem um namorado bruto que não a ama, já o jovem juiz Auguste (Jean-Pierre Lorit) acaba de perder aquela que parece ser o amor da sua vida para outro. Eles não se conhecem, mas o juiz aposentado Joseph Kern (Jean-Louis Trintignant) conhece de cor essa história e sabe que eles foram feitos um para o outro – ao menos esta é sua esperança, pois vislumbra nessa história de amor a possibilidade de redenção de seu próprio passado.

No naufrágio, Julie e Olivier, Karol Karol e Dominique, Valentine e Auguste sobrevivem. Em suas trajetórias individuais ascendem ao Paraíso, alcançado neste coroamento da **Trilogia das Cores**: é à humanidade que Kieslowski salva, o ser humano purificado pelo sofrimento que alcança o amor e o entendimento (através menos da razão que da experiência e do sentimento).

Dentro de seu próprio universo Kieslowski estabelece relações entre os filmes. Seu cinema vai além da narração de uma fábula, mas propõe uma discussão, um diálogo com o espectador. São estas discussões - a visão de mundo do cineasta - que permitem a

³ Respectivamente: Decálogo 2 (*Dekalog Dwa / Dekalog 2: Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain* - Polônia – 1988), Decálogo 9 (*Dekalog Dziewiąty / Dekalog 9: Thou shalt not covet thy neighbour's wife* - Polônia – 1988) e Decálogo 4 (*Dekalog Cztery / Dekalog 4: Honour thy father and thy mother* - Polônia – 1988).



intertextualidade. Bem a exemplo do *Cinema de Poesia* proposto por Pier Paolo Pasolini⁴, em que o *filme subterrâneo* seria potencializado – isto é, as discussões propostas pelo cineasta a partir da exposição de uma história seriam hipertrofiadas, ganhando expressão inclusive formal.

Talvez por isso, a nova trilogia foi proposta a partir do **Paraíso**. Os amantes ao se encontrarem percebem-se e entendem-se instantaneamente, não há questionamento de parte a parte, o terreno e material é que é regido por normas, regras e leis estranhas a estes dois seres imortalizados por seus atos, predestinados a cumprirem juntos uma missão. Os personagens são retomados a partir do círculo alcançado em **A fraternidade é vermelha**, sua trajetória pessoal de descoberta do porquê está no mundo, do outro e do amor já foi completada. Os personagens, almas imortalizadas⁵, sentem agora que devem cumprir seu destino, mesmo às custas de sua individualidade: se imolam pelo bem da humanidade, cuja ignorância faz com que reaja furiosa diante daqueles que a querem salvar.

Também para Sófocles a ação trágica não implica somente a sabedoria do Destino, mas a participação ativa do homem no cumprimento da justiça cósmica. A resignação é ignóbil se não se transforma em consciência da dor. E pela dor se chega à visão trágica, que diz ‘sim à esfinge cujo mistério nenhum mortal é capaz de resolver’. A tragédia não prega a resignação inconsciente, mas a aceitação voluntária do Destino. Nele e diante dele se afina a têmpera humana, e só nesse ‘Sim’ a liberdade humana se reconcilia com a fatalidade exterior. Graças à aceitação trágica do herói, o coro pode dizer a Édipo: “Os deuses que te feriram, levantar-te-ão de novo.” (O arco e a lira – Octavio Paz)

Philippa é uma professora que se cansa de ver a vida de crianças e jovens destruídas pelas drogas e resolve agir por conta própria; já que não pode contar com a polícia, planeja um atentado contra um grande traficante (sob a fachada de empresário). Ela assume para si uma missão salvadora, mesmo às custas de atentar contra uma vida e de pagar com a perda da liberdade. Filippo acredita em sua amada, descobre ali o porquê de estar no mundo: o jovem

⁴ A idéia de um cinema estruturalmente poético é anterior a Pasolini, mas o diretor italiano será um dos poucos pensadores que se propuseram a sistematizar o que viria a ser o *Cinema de Poesia*. Os textos centrais desta proposta encontram-se no livro de ensaios críticos *Empirismo Hereje*.

⁵ Segundo a civilização Maia, o homem precisa passar por práticas rituais e artísticas para alcançar a essência do espírito humano. Portanto, não se teria sequer a garantia da sobrevivência de sua alma, caso não alcançasse o merecimento. Desta forma, a alma não seria imortal, mas imortalizável através de suas ações. (GILLETE, 2001)



inseguro, aparentando até um certo retardo mental, torna-se um homem decidido que abraça a causa de Philippa e não mede esforços para o cumprimento da missão.

O destino e sua estrutura de recorrências e coincidências são caros a Kieslowski. Há uma orquestração dos acontecimentos que guiam as personagens na sua jornada. O acidente de carro que mata o marido e a filha de Julie acontece justamente no momento em que a única testemunha consegue encaixar o bibiloquê. A música que Karol Karol toca com um pente será o instrumento do reconhecimento de um conterrâneo que se oferece para transportá-lo dentro da mala de volta para a Polônia (seu lugar no mundo). Valentine é vizinha de Auguste; tudo leva a crer que são o casal ideal, mas eles não se conhecem – será preciso que Joseph reconheça os acontecimentos do seu passado na nova situação e conduza os dois ao encontro. Filippo nasceu 7 anos depois de Philippa, exatamente na mesma data. Ela se lembra do dia: sua mãe a vestiu como uma noiva e caiu em prantos – como se pressentisse a radicalidade do momento em que sua filha encontraria o amor. Acreditar no destino é um dos atributos de Filippo. Quando planejam a fuga da delegacia, Philippa pergunta o que farão e ele responde:

“Decidimos o que fazer depois. Não sei exatamente o quê. Acredito que haverá algo depois. E será lindo.”

Neste sentido, Filippo assemelha-se ao juiz Joseph Kern que é o personagem consciente. Filippo, como o juiz, sabe – então age. Ele é o agente do destino – nem deus, nem o acaso, mas o indivíduo consciente de sua missão (de amor muitas vezes).

O filme inicia-se com Filippo num vôo simulado de helicóptero, o que será retomado no final, quando “escapam” tomando o helicóptero da polícia (previamente, Filippo já pergunta o quanto ele pode subir). Bem como, acordam pela primeira vez na delegacia, frente à frente, numa imagem similar à manhã seguinte na fazenda (quando o amor foi consumado). As recorrências em Kieslowski não representam repetição, pelo contrário, reforçam a idéia de que nenhum instante é igual ao outro (os elementos podem ser os mesmos, mas a combinatória torna a situação diferente)⁶.

⁶ Eterno Retorno de Nietzsche : “O tempo, sim, em que o todo exerce sua força, é infinito, isto é, a força é eternamente igual e eternamente ativa: - até este instante já transcorreu uma infinidade, isto é, é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis já tenham estado aí. Conseqüentemente, o desenvolvimento deste instante tem de ser uma repetição, e também o que o gerou e o que nasce dele, e assim por diante, para a frente e para



A questão da combinatória é fundamental para o *Cinema de Poesia*, não apenas sob o aspecto da temática do filme, mas principalmente por causa de sua forma. Sendo as narrativas uma concretização de idéias abstratas do autor/diretor, a forma específica escolhida interfere diretamente na fábula.

Na filmografia de Kieslowski há dois exemplos radicais da sobre-determinação da forma: os filmes **Não Amarás** e **Não Matarás** que possuem duas versões cada. O mesmo material filmado recebeu montagem diferenciada para a versão longa e a versão média-metragem, o que altera o tom dos filmes, bem como a narrativa.

Em **Não Matarás**, o jovem advogado muda de função: em um ele pontua a narrativa a partir de seu exame para a ordem dos advogados, o qual já se apresenta como a defesa que fará do jovem assassino, protagonista do filme; ao passo que no longa, ele é um personagem inserido no tempo presente do acontecimento.

Em **Não Amarás**, o próprio desfecho se altera. No média-metragem, o jovem, que tentou suicídio depois de sofrer zombaria da mulher que amava, perde sua inocência, não acredita mais no amor. No longa-metragem, há uma esperança, o amor tornou possível inclusive que a mulher literalmente veja como ele.

Na **Trilogia das Cores**, a subjetividade das personagens é concretizada, principalmente na história de Julie – seus tormentos tomam a forma de reflexos azuis e da música do marido que irrompe constantemente na narrativa como lembrança ou pensamento exteriorizado. Joseph Kern tem tal consciência que parece ser ele quem manipula os acontecimentos, como se ele fora o próprio Kieslowski conduzindo as personagens, guiando-as para a salvação.

Diante do fato de a forma do filme ser fundamental nesta filmografia, deixa de ser mera curiosidade a observação de que nos créditos dos filmes de Kieslowski os diretores de fotografia assinavam roteiro juntamente com ele e seu(s) colaborador(es). Muitas vezes, são o tempo do plano e o enquadramento específico que insinuam os pensamentos e sentimentos

trás! Tudo esteve aí inúmeras vezes, na medida em que a situação global de todas as forças sempre retorna. Se alguma vez, sem levar isso em conta, algo igual esteve aí, é inteiramente indemonstrável. Parece que a situação global forma as propriedades de modo novo, até nas mínimas coisas, de modo que duas situações globais diferentes não podem ter nada de igual.” (NIETZSCH. *Obras incompletas*. p.387.)



das personagens ou estabelecem relações entre elas. Também não é coincidência sua longa colaboração com o compositor, Zbigniew Preisner, visto que algumas vezes é a música que estabelece o acontecimento – novamente Julie é evocada como o exemplo mais didático, mesmo sem a atriz mover um único músculo o espectador reconhece os momentos do recrudescimento de sua dor pela simples inserção de alguns acordes do Concerto. A forma do filme é constituinte da trama e do sentido.

Um dos aspectos admiráveis em **Paraíso** é o respeito do diretor e produtores ao universo de Kieslowski. **Paraíso**, como a maioria dos filmes de Kieslowski, pode ter seus acontecimentos reduzidos a uma meia dúzia de linhas – e ainda assim nem começar a penetrar nas questões que realmente importam ao cineasta. A aparente simplicidade da trama esconde a complexidade das idéias e conceitos. A trajetória das personagens é sempre exemplar de um conceito universal; constitui portanto um eixo narrativo frágil, sustentado por um universo vigoroso e rico.

Narrativamente, isto se reflete em personagens que passam por um processo mais interno que de ações externas – predispondo o espectador à reflexão, a partir do momento em que se identifica com a personagem e tenta entendê-la, alcançando a compaixão (não no sentido de se condoer com o outro, mas de sentir como se fora o outro). Formalmente, os planos se delongam nos rostos dos personagens (aparentemente sem qualquer ação), desviam-se para mãos, detalhes aparentemente sem importância, capturam olhares – estranhamente uma explicitação sutil da linguagem.

No **Paraíso**, a compreensão de Philippa por Filippo e a decodificação do amor ela é sutilmente construída basicamente pelos olhares. Envolvido nas tarefas rotineiras como uma espécie de redator e depois tradutor durante o interrogatório de Philippa, Filippo se revela unicamente ao espectador (chamado então a se tornar cúmplice do cineasta). As pausas no momento da tradução, o olhar atento e penetrante. Não há modo de saber como, mas se tem certeza de que Filippo se apaixonou e ele sabe – um conhecimento difícil de se nomear, como o também o *Cinema de Poesia*: uma experiência intraduzível. O momento do reconhecimento de Philippa é mais explícito: ao voltar do desmaio na sala de interrogatório, ela vê sobre o rosto de Filippo, ainda “aérea” ela quer saber onde está, mãos entrelaçadas, sorri para ele, e

pergunta quem é ele – só quando se dá conta de onde está, Philippa “acorda” de seu devaneio. O entendimento entre eles é tão misterioso e completa que ela acata as decisões dele quanto à fuga, sem questionar ou sequer perguntar quem ele é – o nome de Filippo, ela só vai saber quando estiver viajando no trem para a cidadezinha de Montepulciano. Lá, a comunhão se completa. Philippa se confessa com ele “*Quatro pessoas morreram por minha causa e não posso viver com isso. Nunca vou poder. Atirei numa pessoa indefesa, isso você sabe. Mas o que você não sabe é que deixei de acreditar.*” A confissão é feita fora do confessionário, mas diante de Deus, já que o atentado praticado por ela é resultado na descrença em relações ao institucional (à sociedade como um todo). Depois a idéia do duplo se fecha: quando fogem da delegacia estão vestidos igualmente, camiseta branca e calça jeans, em Montepulciano, ambos raspam os cabelos, tornam-se efetivamente metades complementares⁷.

Se Pasolini aponta que o tempo é o diferencial entre o cinema e o filme, um sendo o presente contínuo e o outro o passado organizado, Kieslowski procura reproduzir no filme o presente da existência das suas personagens – numa tentativa de recriar a vida na tela cinematográfica. A narrativa é como um lembrar do cineasta, no papel de narrador, em que o passado do acontecimento e a sua narração presentificada convivem. (SAVERNINI, 1998:77)

Ao espectador é dado conhecer as personagens como se ocorresse no presente de sua existência. No início de **Paraíso**, por exemplo, acompanha-se os preparativos de Philippa, sua trajetória até o alvo, sem se compreender sua intenção. Quando insinua à secretária do empresário/traficante que seria amante dele, também o espectador não sabe quem ela é. Talvez seja mesmo uma amante despeitada, vingativa. Apenas quando se auto-denuncia à polícia, é que se percebe que há outra motivação por trás de seus atos. O espectador é chamado o tempo todo a atualizar as informações dadas no momento e anteriormente, simulando o que Pasolini chama de plano-seqüência infinito (que seria a existência humana e o cinema). Segundo, o cineasta italiano, também na realidade circundante o ser humano decodifica signos, o que nos é dado diretamente (a aparência das coisas) não é o bastante para se alcançar o conhecimento ou a compreensão. A narrativa de Kieslowski tenta reproduzir

⁷ No **Banquete** de Platão, o comediante Aristófanes defende a idéia de que o amor é resultado da punição dos deuses à raça dos Andróginos (que originaram os homens como são hoje). Os andróginos eram seres plenos, formados aos pares reuniam em si a completude dos sexos (homem-mulher, mulher-mulher, homem-homem). Isso conferiu a eles tal força que começaram a se tornar arrogantes, contrariando os deuses. Como punição foram partidos ao meio e espalhados pelo mundo – daí em diante ocuparam-se apenas em buscar sua metade exata.



exatamente este comportamento: a presentificação é como postar o espectador diante da vida desorganizada, que exige uma atuação efetiva para a produção de um sentido.

Ao espectador vão sendo fornecidas pistas e insinuadas possibilidades, que ele organiza em seu pensamento e no seu rememorar da trama para articula-las. Mas sempre parece faltar um pedaço do quebra-cabeça. Justamente por que nem todas as peças estão no filme, mas dialogam com o imaginário do espectador, com sua visão de mundo. Se o cinema por princípio é feito de elipses, mais de insinuação que de “mostração”, no *cinema de poesia* os espaços deixados para a complementação do espectador são ampliados.

Fechar as possibilidades de análise dos filmes de Kieslowski é tarefa inglória, posto que sua proposta de produção é a de uma obra aberta, que suscite questionamentos, instigue o pensamento, perturbe as certezas, altere a visão de mundo. Desta forma, é uma cinematografia que exige um espectador específico, comprometido e corajoso o bastante para se revelar ao emitir sua opinião.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COLLECTION ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES 203-210 - Krzysztof Kieslowski.
Paris: L'Association Éditeur Lettres Modernes, 1994.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GILLETTE, Douglas. *O segredo do Xamã; os ensinamentos perdidos dos antigos Maias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- KIESLOWSKI, Krzysztof, STOK, Danusia. *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, 1978.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates - Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 1998.
(Dissertação de Mestrado – Artes Visuais / Cinema)
- TÉLÉRAMA HORS SÉRIE – La passion Kieslowski. Paris: Télérama SA, septembre 1993.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

FICHA TÉCNICA

- Paraíso (*Heaven* – EUA, Alemanha, Inglaterra, Itália – 2002)
Direção: Tom Tykwer
Trilogia “Heaven, Hell and Purgatory” e Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz.
Produtores: Anthony Minghella, William Horberg, Maria Köpf.



Diretor de Fotografia: Frank Griebe

Elenco: Cate Blanchett (Philipa Paccard), Giovanni Ribisi (Filipo), Remo Girone (Pai de Filippo), Stefania Rocca (Regina) e Alessandro Sperduti (Ariel).

Sinopse do DVD: Turim. Quatro inocentes morrem em um atentado. Philippa (Cate Blanchett), uma professora de inglês, não oferece resistência e permite que a prendam. Ela não nega seu ato, sua culpa. Mas seu alvo era outra pessoa: um traficante. Um jovem policial (Giovanni Ribisi) é o único que acredita na história da inglesa, pois está secretamente apaixonado por ela. Ele desenvolve um plano, que lhe devolverá a liberdade, mesmo que isto custe sua carreira ou até mesmo sua vida.