

Caso do *Acaso*, signo do destino – uma reflexão sobre a fuga da história em busca do sentido na obra de Krzysztof Kieślowski¹

Piotr Kilanowski

O ensaio a seguir tem como objetivo apresentar uma análise crítica do filme *Acaso* (*Przypadek*, 1981). Partindo de leituras a respeito do filme feitas por estudiosos do cinema de Kieślowski, tento apresentar uma interpretação que poderia ajudar na recepção do filme, procurando esclarecer algumas particularidades e detalhes do cenário, da experiência polonesa no período comunista. Ao mesmo tempo em que o filme se dá num cenário específico, ele trata de temas universais, marcando definitivamente a passagem do diretor do cinema documentário para o cinema fabular. Krzysztof Kieślowski (1941-1996), diretor polonês, um dos nomes mais importantes do cinema mundial, iniciou a sua carreira como documentarista. Na medida em que os seus documentários eram usados, mutilados ou presos pelo sistema comunista, o diretor resolveu voltar-se para o cinema ficcional. Nesse sentido, o *Acaso* foi a pedra fundamental para a criação de um estilo próprio, preocupado com moralidade e o íntimo do ser humano. Mesmo que tenham existido tentativas anteriores é em *Acaso* que se percebe alguns marcos inconfundíveis do estilo de Kieślowski, que farão dele uma estrela mundial: narrativa elíptica, sequências de acontecimentos paralelos interligados, preocupação com valores humanos individuais, escassos no mundo que rodeia os protagonistas e os espectadores, e um estudo compassivo das subjetividades humanas tendo como pano de fundo os temas eternos da cultura ocidental tais como destino, sentimento e paixão. Esse estilo será aprimorado posteriormente no *Sem fim* (*Bez końca*, 1984), nos filmes da série *Decálogo* (*Dekalog*, 1988), para chegar a sua expressão máxima nos filmes *A dupla vida da Veronique* (*La double vie de Véronique*/*Podwójne życie Weroniki*, 1991) e *A liberdade é azul* (*Trois couleurs: Bleu*,

1993), *A igualdade é branca* (*Trois couleurs: Blanche*, 1994) e *A fraternidade é vermelha* (*Trois couleurs: Rouge*, 1994) da *Trilogia das cores*.

O meu objetivo ao longo desta reflexão é assinalar que *Acaso* deve ser visto como o início e talvez a expressão mais clara do credo metafísico do diretor, que encontrará a sua expressão em toda a sua produção posterior. A partir da obra em questão Kieślowski desiste claramente, de fazer um cinema engajado no sentido político e opta por fazer um cinema engajado no ser humano, em suas escolhas, valores, no seu mundo subjetivo, que é universal, independentemente da situação política externa. A película analisada se apresenta como um fundamento e a chave para facilitar a leitura da obra de Kieślowski que ganhou respaldo internacional.

Por conta da censura da Polônia comunista, *Acaso* teve a sua estreia, que aconteceu em Cannes em 1987, atrasada por seis anos. Como na maioria dos filmes do diretor, o tema central do filme gira em torno das escolhas individuais. Numa narrativa elíptica que se desdobra em três enredos paralelos, construção que influenciou vários outros diretores, o espectador acompanha Witek, um jovem polonês que, dependendo do resultado da sua corrida para alcançar um trem, vive as suas vidas possíveis. Numa delas integra o Partido Comunista, mas como idealista se decepciona com ele. Noutra integra o movimento de oposição ao sistema e também vive a decepção. Numa terceira, por fim, resolve tornar-se médico e vive a sua vida dedicada à profissão e à família. Ao assistir a *Tripla vida de Witek* observa-se que todas elas encerram em si a luta contra a frustração.

Acaso

A película começa com um grito de terror. Ao mesmo tempo em que é um grito de terror diante da iminência da morte, é um grito visceral, de puro terror diante da vida, do mundo que não oferece nenhum sentido, da história que prende o protagonista e lhe condena, independentemente das suas escolhas éticas. O espectador está diante da expressão de um vigoroso e apavorado “não”, sinal de discórdia com o mundo, no qual coube a Witek viver. Um protesto contra o mundo que aprisiona o protagonista dentro da realidade histórica, da qual é impossível sair por meio das reconstruções rituais do universo, dos mitos ou dos relatos heroicos. O protagonista está preso a um lugar histórico, por força do acaso geográfico situado entre duas superpotências, Rússia e Alemanha. Esse lugar deve ser entendido tanto literal quanto metafóricamente. “Na Polônia, quer dizer, em Lugar Nenhum” para citar Alfred Jarry², pré-surrealista francês, cuja peça mais famosa, *Ubu rei* (1896), inspirou posteriormente os criadores do teatro do absurdo, e que tinha como cenário a Polônia, país que não existia àquela altura, pois havia sido desmembrado por três potências vizinhas. Embora na época de Kieślowski a Polônia existisse, sua existência independente era antes nominal por tratar-se de um país obrigado a viver diretamente

sob a tutela da Rússia comunista. Diferentemente da peça de Jarry, no filme está a Polônia concreta, real; semelhantemente a ele, o lugar também serve de alegoria da condição de um homem moderno preso entre a esperança e a depressão oriunda da falta dessa. Como observa o teórico do teatro do absurdo, Martin Esslin³, a Polônia e os países sob tutela soviética eram um lugar onde o cotidiano servia de inspiração direta aos absurdistas como Havel, Mrožek, Różewicz. Podemos dizer que na Polônia retratada por Kieślowski estes estados universais do ser encontram-se em evidência de um modo muito mais forte, já que a experiência do totalitarismo serve como lente de aumento para a condição humana básica. As particularidades da vida no país comunista só intensificam a condição existencial retratada no *Mito de Sísifo* de Camus⁴, a condenação do absurdo de trabalhos sem sentido, que não dão outro fruto além da frustração. A prisão temporal do ser humano moderno, a obrigação da tomada de atitude e a necessidade de tentar encontrar um sentido apesar de todo o absurdo unem a reflexão de Camus com aquela proporcionada pelo filme.

Se na sequência a câmera se dirige para dentro da boca de Witek, pode-se entender esse movimento como se dirigindo rumo ao seu centro de expressão, mas também ao mundo interior. O que se vê em seguida é uma série de 12 cenas em *flashback* de momentos importantes da vida do protagonista desde o seu nascimento até a corrida para pegar o trem. Parece que o espectador vê a maioria das cenas com os olhos de Witek, somente depois de algum momento a câmera retrocede e mostra o protagonista no quadro. Este procedimento fornece duas dicas: a presença de um narrador onisciente e uma tentativa de induzir a percepção do espectador a cair numa ilusão. Anette Insdorf sugere que é uma forma de o diretor sinalizar ao espectador que é necessário prestar atenção, para não se deixar enredar nas teias da ilusão⁵.

Existe no filme uma grande quantidade de intertextualidades, que o diretor constrói às vezes com seus (futuros) filmes, às vezes com filmes dos seus mestres. Creio que trazer algumas delas possa ajudar-nos na tarefa de melhor entender o filme. Começo pelas observações mais fáceis – ligadas à própria obra do diretor. A estrutura tripla usada em *Acaso* preconiza a que será empregada posteriormente na *Trilogia das cores*, que na verdade constitui uma longa reflexão sobre as várias faces do amor. Enquanto aqui os personagens das três vidas de Witek, após terem se cruzado sem se reconhecer na cena do aeroporto acabam morrendo física ou simbolicamente no final do filme, no final da *Trilogia* os protagonistas reunidos, sobrevivem. Talvez a sugestão, presente no *Acaso* de que só o amor ajuda a encontrar o sentido, abrir-se para a dimensão da compaixão, do outro e do mundo, e que se realiza nas vidas dos heróis da *Trilogia* seja a chave para entender essa diferença. A repetição da vida de Witek, bem como a presença no seu nascimento de um gêmeo que morre durante o parto leva a pensar em *A dupla vida de Veronique* (1991), que discute os temas do acaso e do destino. A moeda presente na sequência da estação ferroviária no *Acaso* volta no *Branco* (1994) da *Trilogia*, novamente trazendo o tema do acaso. Dos diálogos

com os outros diretores poloneses vale a pena mencionar os atores que atuam nos papéis quase retirados dos outros filmes do Cinema da Inquietação Moral Polonês⁶. Jerzy Stuhr, como ativista da União da Juventude Socialista Polonesa, repete o personagem de Lutek Danielak, impiedoso carreirista de dois filmes de Feliks Falk: *O animador de baile* (1978) que voltará a aparecer em *Herói do ano* (1986)⁷, no mesmo ano em que a censura liberou o *Acaso*. Outro é o personagem de um intelectual cínico e corrupto, protagonizado em vários filmes de Krzysztof Zanussi por Zbigniew Zapasiewicz⁸, que representa Adam na primeira das três sequências do filme. Dessa forma Kieślowski continua a discussão sobre a Polônia promovida nesta época pela vertente do Cinema de Inquietação Moral.

Os diálogos mais importantes, Kieślowski trava com seu grande mestre, o mais desconhecido e obscuro entre os grandes diretores do cinema polonês: Wojciech Jerzy Has⁹. Em seu primeiro filme *Laço (Pętla)* (1957) há um personagem que vive a sensação de estar aprisionado em sua vida, sem conseguir escapar, a não ser pela morte, situação semelhante à de Witek. O protagonista, Kuba, personificado por Gustaw Holoubek, é um alcoólatra, esmagado pelo peso de um cotidiano sem esperança, movido pela possibilidade de fugir do vício e consciente da impossibilidade desta fuga. Os seus reflexos podem ser encontrados em outros filmes de Kieślowski (os personagens do juiz do *Vermelho* (1994) e de Mikołaj do *Branco* (1994). Além do fascínio de ambos os diretores pelo tema da janela¹⁰, a morte de Kuba no final de *Laço* se reflete na morte de Witek e na de Urszula, protagonista de *Sem fim* (1984). Estes diálogos chamariam a atenção ao tema existencialista, de estar preso na vida, tendo apenas a morte como a porta de saída. A circularidade da narração, a volta ao ponto de partida, com a consciência de que é impossível enganar o destino, une por sua vez *Acaso* com duas outras obras de Has: *Como ser amada (Jak być kochaną)* (1962) e o filme considerado por muitos como uma das obras-primas do cinema *O manuscrito de Zaragoza (Rękopis znaleziony w Saragossie)* (1965).¹¹

Essas intertextualidades parecem confirmar os dois caminhos interpretativos: o particular, que trata da Polônia presa ao acaso geopolítico, e o universal, de cunho existencialista, que fala da condição do ser humano na modernidade, preso nas malhas da existência sem a possibilidade de sair desta prisão, ou pelo menos de se consolar com a presença do *sacrum*, de ideais políticos ou de verdades absolutas.

Todas as três vidas de Witek apresentadas depois da sequência de *flashbacks* se caracterizam com a presença de uma esperança inicial, idealismo motivado pela vontade da ordem e da fé na procura do sentido. Cada uma delas, após começar com o encantamento do entusiasmo, vai se transformando em vida envolvida em hipocrisia e mentiras. Este envolvimento causa a perda do sentido, da verdade e da coerência da vida com ideais. Em outras palavras, no encontro entre a vida interna e externa, idealista e real, esta última é a que vence, mostrando ideais ineficazes, verdades inexistentes e tirando assim o sentido da existência. Nesse caminho do

encantamento ao desencanto pode se observar um gradual desaparecer da capacidade de viver os sonhos, os ideais, de aquilo que preenche a pessoa com a vontade de viver. Nas primeiras duas variantes da vida de Witek, aparece a depressão, que segue à morte social e simbólica após as acusações improcedentes, na terceira – a morte física.

Como diz Tadeusz Sobolewski¹², só esta última variante da vida de Witek é real: as duas primeiras, que aparecem depois da série de *flashbacks*, são as vidas possíveis, imaginadas no momento antes da morte. A terceira é a vida vivida, que passa diante dos olhos nos últimos momentos. Após o seu transcorrer, a moldura narrativa iniciada com o grito termina com a explosão do avião. Entre esses dois momentos transcorrem as lembranças iniciadas com *flashbacks*¹³, sonhos ou devaneios (o que iria acontecer se eu conseguisse pegar aquele trem) e por fim o recordar da vivência. Na primeira versão Witek encontra com Werner, velho comunista-idealista, cuja fé acaba contagiando o jovem. A fala de Werner durante a sua palestra para os jovens de algum modo resume um dos temas do filme. Ao falar sobre a esperança de transformar o mundo em um lugar melhor, a fé de que é possível trazer essas melhoras ao mundo é o que faz com que a vida não seja uma vida miserável. Esta profissão de fé de Werner na última grande religião oriental, a última das religiões do livro, o comunismo, é contrastada com a oração de Witek após o batismo, na segunda variante de sua vida. Witek adere aos comunistas que tentam reformar o sistema e é traído por eles e injustamente acusado de traição por seus amigos da oposição.

Na segunda variante da vida de Witek, o acaso aproxima o protagonista dos opositoristas. O lugar de mestre é ocupado por um padre cadeirante, a fé católica toma o lugar da comunista. A pessoa que ocasiona a transformação é uma mulher mais velha, baseada em uma das lendas do Solidarnosc, Anna Walentynowicz, protagonista da reportagem de Hanna Krall (assim como Werner foi baseado num amigo e personagem dessa autora Szczęsny Dobrowolski¹⁴). A mulher acredita estar vivendo a vida que lhe foi concedida por milagre, depois de estar desenganada pelos médicos. Esta crença lhe priva de qualquer medo e faz com que nunca se sinta desamparada. Witek decide seguir o seu caminho rumo ao cristianismo. Após o seu batismo, há uma outra cena que é fundamental para o filme. Inconscientemente, repetindo as ideias de Pascal e Kierkegaard, Witek diz em sua oração: “Senhor Deus, já terminou tudo. Me batizei. Estou aqui. Estas são apenas formalidades, mas as cumpri todas. Não posso mais retroceder e nunca mais vou te pedir coisa alguma. Apenas exista, Deus!”. Para Costica Bradatan, autor de uma das mais interessantes interpretações de *Acaso*, que apresento aqui resumida, essa oração, assim como o filme em si, são uma profissão da fé num Deus que ainda não existe, mas cuja existência é extremamente necessária, tanto por parte do personagem, quanto por parte do diretor.¹⁵ Bradatan vê nisso uma das principais mensagens do filme: a criação do espaço para um Deus que ainda não há, mas cujo espaço permanece reservado sem que possa

ser ocupado por nenhuma outra coisa. Esta versão de Witek também acaba sendo acusada de traição injustamente e termina frustrada e solitária.

Witek

Sobolewski contextualiza as vidas de Witek com a situação da Polônia comunista: “em cada uma das encarnações espera por Witek a acusação de traição ou de covardia, algo impossível de se evitar na Polônia. Nem Kieślowski conseguiu evitar isso”¹⁶. Tanto a adesão ao comunismo, quanto à oposição, decisões oriundas da escolha de uma missão para a vida condenam o protagonista. A terceira escolha: a de não escolher, num país totalitário, também é uma opção ética que exige coragem. A coragem de ser coerente com si mesmo, de solidariedade para com o próximo, de compaixão, de entender o sofrimento alheio. A sua opção pode ser entendida como uma tentativa de fugir do sistema. Seria possível afirmar que esta é a variante da vida de Witek que é real e não condicional. Sobolewski vê nela a visão da escolha do próprio Kieślowski diante do mundo da Polônia comunista dividido bipolarmente entre o comunismo e a religião ligada com a oposição. Witek não se deixa envolver pelas ideologias. Torna-se médico, seu mentor é o seu chefe, médico com ares paternos. Sobolewski enxerga nesta versão da vida de Witek algo que lhe permite ver a mensagem do filme. Na cena em que Witek, depois de visitar uma anciã à beira da morte, vê perto de sua casa dois malabaristas que treinam com uma agilidade invejável e, ao perguntar para que estão fazendo aquilo, recebe a resposta – “Para nada. Dizem que ninguém no mundo consegue fazer isso melhor do que eles”.

Este é o momento da iluminação. Diante de Witek-Kieslowski o mundo se revelou tal qual é, com todo o seu sofrimento, que não consegue ser ofuscado por nenhuma ideologia, nenhuma fé. O que nos diz este encontro da perfeição desinteressada com o sofrimento, a morte, o absurdo da existência? Na proximidade do sofrimento a perfeição não perde o valor nem o sentido. Não era essa a perfeição almejada por Krzysztof Kieslowski no seu cinema? Pode se atribuir a ele as palavras de Joseph Conrad de que o mundo é um espetáculo que não tem objetivo ético. O dever humano é apenas a “incansável vigilância desinteressada” e o testemunho, em concordância com a consciência sobre “o eterno mistério desse espetáculo sublime”.¹⁷

Para Bradatan essa cena simboliza a visão da perfeição de quem segue os próprios ideais, um exemplo de que no mundo oprimido existe a possibilidade de ser livre. Os malabaristas são autônomos, vivem numa perfeição interna que não pode ser perturbada por qualquer intruso.

Talvez a conquista dessa liberdade interna por parte de Witek é o que lhe permite não reconhecer na cena final, quando vai para o avião, os personagens de comunistas e oposicionistas que, no seu mundo interno, visto pelo espectador em outras versões da vida do protagonista, estavam relacionados com o seu envolvimento ideológico. Os personagens que simbolizavam o comprometimento com o comunismo ou o catolicismo, com as ideologias e as políticas não são mais importantes. A libertação definitiva destes símbolos do aprisionamento do homem moderno é conquistada pelo personagem na iminência da morte. A sua vida é completa. O final se torna menos injusto. Pois a catástrofe final é a única coisa que é certa no percurso de todas as vidas de Witek e no fim das nossas. Poder enfrentá-la livre significa poder enfrentar este último mistério como a última aventura, ou a libertação final.

Pode-se dizer que, da mesma forma como Witek na terceira parte do filme, o próprio diretor muda o seu caminho. Cansado de estar envolvido em política, resolve que o caminho para vencer a situação de aprisionamento nas ideologias é fugir do sistema para dentro da sua arte, para dentro do estudo do ser humano. As suas obras ainda terão um momento político em *Sem fim*, refletindo a Lei Marcial do ponto de vista da vivência interna, vivência da morte. Daí em diante não haverá filmes que discutam a situação no país de algum modo. Esta decisão valeu ao artista uma incompreensão e as já mencionadas acusações de traição, por não estar fazendo um cinema politicamente envolvido. Mas já no *Acaso*, na sua estrutura tripla, percebe-se um recado: estou fugindo do mundo binário, o mundo em preto e branco da política. A vida tem uma palheta de cores muito mais rica. O filme mostra os bons comunistas (como Werner) e os oposicionistas propensos a acusações sem fundamento. Mostra, no exemplo do protagonista, que tanto de um quanto do outro lado da barricada, a pessoa pode permanecer ela mesma, sem deixar que o mal influencie as suas escolhas éticas. Talvez a morte final do protagonista possa significar que num país totalitário, ou envolvido em política, não se pode sair dessa lógica binária sem ser condenado a alguma espécie da morte, como observa Paul Coates¹⁸. Esta desilusão com o sistema e com a vida em si, que é o cerne do filme, faz o diretor andar a passos largos em direção à série *Decálogo*, o seu primeiro grande sucesso internacional, que mostra Kieślowski como um grande humanista, explorador do íntimo do ser humano.

Bradatan traz ainda uma outra faceta do filme. Fala sobre o *Acaso* como um filme sobre interpretação. No nono *flashback* ouvem-se as palavras que o pai de Witek, à beira da morte, dirige ao filho: “Lembre-se, você não precisa fazer nada”. As duas primeiras versões de Witek constituem tentativas de preencher o vácuo existencial tentando responder com a vida às últimas palavras do pai. Witek parece viver nessas duas versões para decifrar a mensagem, se é que houve uma, que o pai não conseguiu pronunciar. Bradatan vê nisso o terror da história, a necessidade de responder aos antepassados, a obsessão com a história tão presente na vida da Polônia. Somente na terceira versão, Witek não escuta os antepassados, não fala da mensagem do pai e “recebe como prê-

mio por esta atitude o silêncio eterno”¹⁹ como menciona outro estudioso da obra de Kieślowski, Joseph Kickasola. Este estudioso observa que *Acaso* é o filme que marca a virada de Kieślowski dos filmes que documentavam o mundo externo, para os que falavam do mundo interno. O primeiro sinal desta virada foi o final de *Amador*, quando o protagonista na cena final vira a câmera para si mesmo, entendendo que não tem como falar do mundo externo sem passar pelo interno. A primeira sequência do *Acaso* com a câmara entrando no interior físico do personagem confirma essa afirmação, da mesma forma que o próprio diretor em sua autobiografia²⁰.

Kieślowski e Witek

Bradatan, na parte final do seu ensaio, partindo da supracitada cena da oração de Witek e observando sinais de ironia, acasos, detalhes e piadas presentes nas três linhas narrativas (o caso das moedas da sequência da estação, a troca de observações sobre o bigode de leite), somando estes indícios com a morte do protagonista, absurda e imerecida, vê o filme como o relato do ponto de vista de uma consciência que ultrapassa as capacidades perceptivas do ser humano. Seu tom objetivo, impiedoso indica que o relato é narrado de além deste mundo. Indica a necessidade da existência de um narrador metafísico que de seu ponto de vista conta as histórias das vidas paralelas de Witek. Esta abertura para a transcendência seria a mensagem principal do filme. Seria uma fuga do terror da história e da temporalidade. Seria a oração de Kieślowski, paralela à de Witek, a Deus, para que ele exista. Uma oração para que a Divindade dê sentido ao acaso, que o transforme em destino.

Para apoiar esta afirmação, Bradatan ainda traz uma observação feita por Tadeusz Lubelski²¹, um outro grande estudioso do diretor polonês, que enumera os “acasos” e as “coincidências” entre a vida de Kieślowski e a de Witek. Lubelski apresenta semelhanças biográficas: Witek nasceu no dia do aniversário do diretor, mas 15 anos mais tarde, assim como o seu protagonista, Kieślowski teve o seu envolvimento com o governo (sendo documentarista) e com a oposição (vários filmes dele, incluindo *Acaso* passaram anos proibidos pela censura), finalmente decidiu não se envolver com a política vivendo a sua vida de observador ético do “mistério sublime do espetáculo da vida”. Vendo estas semelhanças é preciso concordar com Bradatan que este é o manifesto autoral do cinema de Kieślowski: um postulado da existência da dimensão metafísica, pois ela é necessária, embora seja incerta.

Piotr Kilanowski

Professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Recebido em novembro de 2013.

Aceito em fevereiro de 2014.

Notas

1. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.
2. Jarry, Alfred. *Ubu rei*. Tradução de Sérgio Flaksman, prefácio de Sílvia Fernandes. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007.
3. Esslin, Martin. Mrozek, Beckett, and the Theatre of Absurd. *New Theatre Quarterly*, br.10, 1994, str. 377–381. “Enquanto no Ocidente os autores do teatro do absurdo aproveitavam em seus dramas a poética onírica, o teatro de Mrožek e dos seus semelhantes na Europa Central (como Różewicz na Polônia, Havel e Klima na Tchecoslováquia, ou Orkeny na Hungria) rejeitou abertamente não apenas as bases de realismo socialista ou o realismo “épico” de Brecht, mas também as convenções realistas do teatro de rua daqueles tempos. Serve-se em vez disso de alegoria satírica e desse modo tornou-se, no fundo, o ponto máximo do realismo” (tradução minha).
4. Camus, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2010.
5. Insdorf, Anette. *Double lives, second chances. The cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Hyperion, 1999. p. 54
6. O Cinema da Inquietação Moral é o nome de um dos movimentos do Cinema Polônês, que se deu entre 1976 e 1981. Os filmes típicos desse movimento caracterizam-se por ter como cenário uma cidade pequena, interiorana. O conflito se dá num ambiente de um organismo social (teatro, escola, fábrica, meio estudantil), o qual é marcado pela frieza para com os outros, oportunismo e nepotismo. O protagonista, geralmente um representante da intelectualidade, por razões éticas, tenta opor-se a essas regras. Isto bloqueia os caminhos para o seu avanço social e as oportunidades de agir para o bem da sociedade. Numa outra variante de roteiro, o protagonista acaba por se deixar corromper e adere à organização por ele condenada, num ato de conformismo. Os principais representantes deste movimento são: Krzysztof Kieslowski, Feliks Falk, Agnieszka Holland, Janusz Kijowski, Filip Bajon e Krzysztof Zanussi por muitos considerado o mais importante diretor do movimento
7. Os nomes originais dos filmes de Falk são respectivamente: *Wódzirej* (1978) e *Bohater roku* (1986).
8. Talvez o mais conhecido destes filmes seja *O mimetismo (Barwy ochronne)* (1976).
9. Uma discussão maior sobre o parentesco artístico entre Kieslowski e Has pode ser encontrada em Insdorf, A., op. cit., 49-52.
10. O tema da janela como algo que separa o personagem do mundo, permitindo que esteja em seu interior, observando o mundo, interagindo com ele do ponto de vista de sua subjetividade, muito presente em alguns dos filmes de Has, é o marco registrado do cinema de Kieslowski. Para isto basta observar, por exemplo, o final de cada um dos filmes da *Trilogia das cores* com o protagonista diante da janela, e outras cenas cruciais de cada um destes filmes, que se dão em frente a um vidro que separa o protagonista da realidade exterior.
11. O filme foi remasterizado nos anos 1990 por Jerry Garcia, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

12. Sobolewski, Tadeusz. Świat według Kieślowskiego. Pożegnanie z Polską. *Gazeta Wyborcza*, Varsóvia, 13 de março de 2011.
13. Dentre os *flashbacks*, devo relacionar pelo menos dois deles ligados diretamente com a história polonesa: o primeiro da sequência que se dá durante a revolta operária de Poznań em 1956, que terminou com o governo comunista massacrando os trabalhadores e é uma lembrança do nascimento de Witek, e o terceiro da sequência que traz a expulsão dos judeus da Polônia promovida pelo governo comunista de Gomułka em 1968.
14. As obras de Hanna Krall que trazem o personagem de Dobrowolski são, entre outras: *Sublokatorka (A sublocatária)*, *Taniec na cudzym weselu (A dança no casamento alheio)*. Anna Walentynowicz é protagonista da reportagem *Ludzie może i nie są źli...* (*As pessoas talvez nem sejam más...*) do livro *Spokojne niedzielne popołudnie (A calma tarde de domingo)*.
15. Bradatan, Costica. Transcendence and History in Krzysztof Kieslowski's Blind Chance. *East European Politics & Societies*. Primavera 2008, vol. 22 n. 2, p. 425-446.
16. Sobolewski, T. Op.cit., tradução minha.
17. Idem.
18. Coates, Paul. Usuwanie się w cień: wcielenia Kieślowskiego. In: LUBELSKI, Tadeusz. *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas, 1997. p. 129-138. A discussão a que nos referimos acima está na p. 132.
19. Kickasola, Joseph. *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image*. New York, 2004. p.146.
20. Kieślowski, Krzysztof. *O sobie*. Kraków: Znak, 1997. p. 87.
21. Lubelski, Tadeusz. Od *Personelu* do *Bez końca*, czyli siedem faz odwracania kamery. In: Lubelski, Tadeusz (Org.). *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas, 1997, p.31-50. O trecho que faz referência às semelhanças encontra-se na p. 42.

Referências bibliográficas

- BRADATAN, Costica. Transcendence and History in Krzysztof Kieslowski's Blind Chance. *East European Politics & Societies*. Primavera 2008, vol. 22 n. 2, p. 425-446.
- COATES, Paul (Org.). *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*. Trowbridge: Flicks Books, 1999.
- GWÓZDŹ, Andrzej (Org.). *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*. Warszawa: Skorpion, 2006.
- INSDORF, Anette. *Double lives, second chances. The cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Hyperion, 1999.
- KICKASOLA, Joseph. *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image*. New York: Continuum, 2004.
- LUBELSKI, Tadeusz (Org.). *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas, 1997.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *O sobie*, oprac. D. Stok, Kraków: Znak, 1997.
- SOBOLEWSKI, Tadeusz. Świat według Kieślowskiego. Pożegnanie z Polską. *Gazeta Wyborcza*, Varsóvia, 13 mar., 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001.

Resumo

Krzysztof Kieślowski (1941-1996), diretor polonês, foi um dos nomes mais importantes do cinema mundial. O presente artigo, por meio de uma análise crítica do seu filme *Acaso* (*Przypadek*, 1981), propõe uma interpretação que tenciona ajudar na sua recepção, procurando esclarecer algumas particularidades e detalhes do cenário, da experiência polonesa no período comunista e tenta relacionar esta obra com a vida e o caminho artístico do diretor, que segue do engajamento político na direção da exploração do íntimo do ser humano.

Palavras-chave

Cinema. Totalitarismo comunista. Krzysztof Kieślowski. Política e Humanismo.

Abstract

Krzysztof Kieślowski (1941-1996), polish film director, was one of the most important personalities in the history of the cinema. This paper through an analysis of his film *Blind Chance* (*Przypadek*, 1981) proposes the interpretation which, in order to help the reception of the movie, tries to show the scenery of polish experience during the communism, exploring its details and particularities. The paper also shows the connections between the movie, personal life and artistic way of its author, which starts with the political engagement and goes in the direction of the study of the inner side of human being.

Keywords

Cinema. Communist totalitarian regime. Krzysztof Kieślowski. Politics and Humanism.