

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEYVID WILLIAN MARTINS

**UMA PEQUENA ESCUTA DO *DECÁLOGO*: SONS
E MÚSICA NO CICLO FÍLMICO DE KIESLOWSKI**

BELO HORIZONTE
2018

DEYVID WILLIAN MARTINS

UMA PEQUENA ESCUTA DO *DECÁLOGO*: SONS E MÚSICA NO CICLO FÍLMICO DE KIESLOWSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia.

BELO HORIZONTE
2018

DEYVID WILLIAN MARTINS

**UMA PEQUENA ESCUTA DO *DECÁLOGO*: SONS E MÚSICA NO CICLO
FÍLMICO DE KIESLOWSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Belo Horizonte, outubro de 2018

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais – Orientador

Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dra. Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico
Universidade Federal de Minas Gerais – Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família: meu pai, Garibaldi, meu irmão, Guilherme, minha mãe, Márcia (*in memoriam*) e minha tia Mara (*in memoriam*). Escrevo estas palavras emocionado, lembrando-me da intensa caminhada até chegarmos neste momento. Gratidão também à Júlia e ao Romeu, pela companhia e o carinho de sempre.

Agradeço ao professor Sérgio Freire, pela aceitação da minha proposta de estudo, pela confiança depositada em mim desde a etapa da seleção, pela paciência e pelos muitos ensinamentos e reflexões durante esses dois anos e dois meses.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG que, mediante a estrutura organizacional exemplar em tempos de sucateamento do ensino público, me concedeu os auxílios para apresentar meus trabalhos na ANPPOM (2017) e JISMA (2018). Agradeço também à professora Edite Rocha, pelas aulas empolgantes depois de 9h de viagem na terrível Viação Gontijo. Aos secretários Alan Antunes Gomes e Geralda Martins Moreira, por me tratarem desde o primeiro dia com a maravilhosa cordialidade mineira. Também às colegas Mariana Assis e Débora Line, por me ajudarem nos momentos em que não pude estar presente na Escola de Música para resolver as burocracias da Universidade.

Ao *sound designer* Nikodem Wolk Laniewski, por se dedicar com tanta intensidade às perguntas que lhe fiz. Thank you, Niko!!

À Dorothe e ao Mathias, pelo encontro ao acaso e pelas hospedagens gratuitas.

Aos amigos Marcus e Gabriela, pela generosidade no empréstimo de livros e DVDs e pelas horas que passamos, em cafés e almoços, discutindo a fantástica obra de Kieslowski.

Ao amigo Herbert, pelas discussões sobre som, música e sobre a vida.

À amiga Hellem, pelas conversas enriquecedoras e pela ajuda na construção do projeto.

À professora Luíza Alvim, pela disponibilidade em me ajudar muitas vezes e por suas ótimas aulas na disciplina que ministrou na UFRJ.

Ao Humberto Hokama, que contribuiu muito para a realização deste trabalho, por meio de nossas conversas sobre Kieslowski e sobre cinema.

Ao professor Antonio Celso Ribeiro, pelos diálogos sobre a música judaica.

Também agradeço à Tatiane Moribe e ao Herbert Baioco, pela ajuda com as traduções, e à Marihá Castro, pela revisão do texto.

RESUMO

Este trabalho se propôs a investigar as contribuições da música e dos sons para o enriquecimento narrativo do ciclo fílmico *Decálogo*, de Krzysztof Kieslowski. O recorte de alguns sons da banda sonora, selecionados por suas reincidências, ou por suscitar questões a respeito de sua coerência no sincronismo com a imagem, permite-nos acreditar que esses elementos atuem a favor do fortalecimento de um estilo kieslowskiano, amplificando um cenário de ambiguidades e de diálogos com uma esfera metafísica. Também buscamos apontar o protagonismo da música, que atua em paralelo ao desenvolvimento da narrativa e amplia as possibilidades de leitura por parte dos espectadores. Para viabilizar as análises, lançamos mão de alguns renomados teóricos do som e música no cinema, que contribuíram com suas terminologias e procedimentos metodológicos na análise do audiovisual.

Palavras-chave: *Decálogo*; Krzysztof Kieslowski; sound design; análise audiovisual.

ABSTRACT

This work deals with the contributions of music and sounds to the narrative enrichment of the film cycle *Decalogue*, by Krzysztof Kieslowski. The choice of some sounds in the soundtrack, selected by their recurrence, or by issues regarding their synchronization with the image, allows us to believe that these elements act in favor of strengthening a Kieslowskian style, and of amplifying a scenario of ambiguities and of dialogues with a metaphysical sphere. We also sought to point out the protagonism of music, acting in parallel to the development of the narrative, and enlarging the interpretative possibilities of the audience. In order to make the analyzes viable, we used some renowned theorists of film sound and film music, who contributed with their terminologies and methodological procedures for the audiovisual analysis.

Keywords: *Decalogue*; Krzysztof Kieslowski; sound design; audiovisual analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SOBRE TEORIAS DA MÚSICA E SOM NO CINEMA	22
1.1 Ampliação do sentido no âmbito do audiovisual	24
1.2 Diegético/ Extradiegético.....	26
1.3 O Tri-Círculo de Chion	27
2 DECÁLOGO: CONTEXTUALIZAÇÃO DO CÍCLO FÍLMICO	30
2.1 Contextualização.....	30
3 DECÁLOGO: OS DEZ EPISÓDIOS	42
3.1 Decálogo I	42
3.2 Decálogo II	51
3.3 Decálogo III	60
3.4 Decálogo IV.....	69
3.5 Decálogo V.....	75
3.6 Decálogo VI.....	85
3.7 Decálogo VII.....	91
3.8 Decálogo VIII.....	96
3.9 Decálogo IX.....	103
3.10 Decálogo X.....	109
4 PANORAMA DA UTILIZAÇÃO DE SONS E MÚSICA NO CÍCLO FÍLMICO DECÁLOGO	115
4.1 A parceria Preisner/ Kieslowski.....	115
4.2 <i>Sound Design</i> : concepção e realização	118
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	130
ANEXO	134

Aos meus pais: Garibaldi e Márcia (*in memoriam*)

INTRODUÇÃO

Direcionamo-nos, nesta pesquisa, ao campo dos estudos do som e da música no cinema, em suas contribuições para o enriquecimento narrativo no entendimento da obra e como componentes importantes da formação do estilo de um diretor. A área dos estudos de som no audiovisual vem se desenvolvendo nas últimas décadas e ganhando espaço nas disciplinas das universidades brasileiras, de onde partiu o nosso interesse. O tema abordado nesta dissertação ganhou seus primeiros contornos em 2015, na disciplina Tópicos Especiais em Música, do professor Marcus Neves, do Curso de Bacharelado em Composição/Ênfase em Trilha Musical, da Universidade Federal do Espírito Santo, e se consolidou na disciplina Tópicos Especiais em Processos Criativos: Música no Audiovisual, ministrada, em 2016, pela professora Luíza Alvim, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. No centro da pesquisa, constitui-se como nosso objeto o som e a música do ciclo fílmico *Decálogo*, e buscamos estudar as possibilidades narrativas que os elementos sonoros podem exercer na obra selecionada.

O *Decálogo* foi escrito por Krzysztof Kieslowski e seu amigo advogado e roteirista Krzysztof Piesiewicz a partir de 1983. Trata-se de dez histórias filmadas no formato média-metragem (cada episódio tem aproximadamente 55 minutos) para a Televisão Estatal Polonesa, a grande difusora do audiovisual no país, no período comunista dos anos 80. Os episódios foram televisionados a partir de outubro de 1988, mas já no ano anterior Kieslowski lançou dois filmes, *Não matarás* e *Não amarás*, que depois seriam reeditados com a mesma média de tempo para serem exibidos como *Decálogo V* e *Decálogo VI*.

No *Decálogo*, os enredos encontram-se envoltos por questões éticas. Os mandamentos bíblicos e suas devidas aplicações na sociedade moderna compõem as tramas nas quais os personagens precisam tomar decisões que muitas vezes vão de encontro às normas cristãs. A relação dos episódios com os mandamentos bíblicos se dá de maneira mais complexa do que a simples associação de uma história a um mandamento, pois veremos que mais de um mandamento pode ser tratado em cada episódio. De acordo com Hokama (2015, p. 61):

Uma característica importante nesta adaptação bíblica é que, com exceção do *Decálogo 5* e sua versão longa *Não matarás*, as Leis correspondentes aos episódios gerados podem ser, mais ou menos, fiel (sic) à história em

questão, mais ou menos alegórico dependendo do jogo narrativo proposto pelo diretor às suas personagens que, por sua vez, propiciam inter-relações com outras Leis do Mandamento.

Kieslowski começou com a produção de pequenos documentários na região de Lodz, cidade em que frequentou a escola de cinema até meados dos anos 60. Desde suas primeiras obras, destaca-se uma visão humanista que viria a consolidar seu modo de fazer um cinema voltado a pessoas comuns (inclusive no uso de não atores em alguns de seus filmes). Esse traço se desenvolve em seu período de maior produção documental (Annette Insdorf [1999, p. 31] contabiliza trinta documentários, a maioria deles produzida até 1980) e permanece quando o diretor direciona seu foco criativo para a ficção em longa-metragem¹, gênero que lhe permitiria mais liberdade para contar as histórias.

A filmografia de Kieślowski, que teve início na Polônia em fins da década de 1960, contempla a produção de curtas e longas metragens. Marcada pela realização de documentários, a fase inicial aborda temas como o cotidiano das cidades polonesas, burocracia governamental, funerais, soldados que ficaram cegos na Segunda Guerra Mundial, condições de trabalho, greves, doenças, gravidez indesejada e corrupção. Ao tratar de eventos cotidianos, o diretor privilegia questões que ultrapassam fronteiras culturais, estando essa marca também presente em sua produção de longas de ficção (ALVES; NEVES, 2014, p. 139).

A migração do gênero documental para o ficcional acontece no momento em que o diretor relata um incômodo em expor histórias verdadeiras de pessoas comuns da sociedade. Em uma entrevista que encontramos transcrita em Insdorf (2002), Kieslowski tece um comentário sobre sua visão ética entrar em conflito com o modo de produzir documentários. A liberdade existente na ficção seria mais adequada para aquilo que era o seu interesse no cinema:

Eu comecei no documentário. Eu o abandonei porque todo cineasta não-ficcional acaba percebendo um dia os limites que não podem ser ultrapassados - aqueles além dos quais corremos o risco de causar danos às pessoas que filmamos. É quando sentimos a necessidade de fazer filmes de ficção (KIESLOWSKI in INSDORF. p. 32, tradução nossa)².

Um exemplo do engajamento do diretor pode ser encontrado na década de 70, quando chegou a participar do movimento *Cinema de Ansiedade Moral*, junto a

¹ Em sua dissertação, Hokama (2015) cita duas fases da carreira do diretor, a primeira, de 1966 a 1979, mais voltada ao gênero documental e a segunda, de 1979 em diante, com ficções em longa metragem. Tal divisão teria apenas um caráter organizacional, pois Kieslowski dirigiu ficções também no início de sua carreira e documentários na parte final, no entanto, ficções de curta duração.

² I began with the documentary. I abandoned it because every nonfiction filmmaker ends up realizing one day the boundaries that can't be crossed - those beyond which we risk causing harm to the people we film. That's when we feel the need to make fiction features.

cineastas de destaque na Polônia, como Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Andrzej Wajda, dentre outros. O grupo compartilhava experiências, ideias e discutia roteiros. Eles se sentiam determinados a fazer um cinema voltado às questões sociais em um momento de dificuldades políticas:

Nós estávamos todos, por assim dizer, em um grupo que compartilhava a sensação de que poderíamos fazer algo juntos, que nós positivamente tínhamos que fazer algo juntos, e que em tal grupo nós teríamos algum tipo de poder. Isso era verdade considerando as circunstâncias na Polônia na época. Um grupo como esse era necessário. Foram cerca de seis anos deste Cinema de Ansiedade Moral, de 1974 a 1980. (KIESLOWSKI in STOK, 1993, p. 41)³.

O cenário político desfavorável interferia diretamente na liberdade dos realizadores da época, com a censura cercando as produções cinematográficas. Segundo Triana (2013, p. 22): “Esse movimento [*Cinema da Ansiedade Moral*], perseguido pelas oficialidades governamentais, teve muitos de seus filmes submetidos à censura e forçados à reedição, sendo, inclusive, banidos – *Sorte Cega* só foi lançado na Polônia em 1987”.

Com o fim desse movimento⁴, à medida que as propostas do diretor se afastam dos temas de caráter político, desenvolve-se um aprofundamento em direção ao íntimo das pessoas de sua época, embora sejam evidentes os reflexos do contexto histórico e político em toda a sua obra. Os próprios temas do *Decálogo*, enquanto um questionamento ético-religioso, e da *Trilogia das Cores*, enquanto questionamento dos ideais de vida, indicam a influência dos temas sociais e políticos na obra do diretor, cristalizados no dia a dia de seus protagonistas. As histórias de Kieslowski abordam o cotidiano de pessoas comuns, suas dúvidas, escolhas, os erros e acertos, questões individuais – reflexos de um panorama ético advindo de uma tradição religiosa em um sistema político que interferia nas mínimas ações das pessoas:

³ We were all, as it were, in a group which shared the feeling that we could do something together, that we positively had to do something together, and that in such a group we'd have some sort of power. This was true considering the circumstances in Poland at the time. A group like that was necessary. There were about six years of this Cinema of Moral Anxiety, from 1974 to 1980.

⁴ Kieslowski não gostava de ser colocado como integrante do movimento e dizia odiar o termo *Cinema de Ansiedade Moral*, conforme seu relato a Stok (1993): "Esse nome foi inventado por Janusz Kijowski, que foi um dos nossos colegas. Acho que ele quis dizer que estávamos ansiosos com a situação moral das pessoas na Polônia. É difícil para mim dizer o que ele tinha em mente. Eu sempre odiei o nome, mas funciona." (KIESLOWSKI in STOK, 1993, p. 41 Tradução nossa). *That name was invented by Janusz Kijowski, who was one of our colleagues. I think he meant that we were anxious about the moral situation of people in Poland. It's difficult for me to say what he had in mind. I always hated the name, but it works.*

Kieslowski argumenta que todos os seus filmes, exceto um, talvez - *Workers '71* (*Robotnicy '71*) - são sobre indivíduos e não sobre política, mas seria difícil negar que a maioria deles, especialmente os trabalhos anteriores, refletem fortemente o clima político do seu tempo. (STOK, 1993, introdução, pg. xiii. Tradução nossa)⁵.

Os filmes *Sorte Cega* e *Sem Fim*, mesmo produzidos depois do *Cinema de ansiedade moral*, na década de 80, ainda carregam menções ao cenário político do país (tendo em vista o estabelecimento da lei marcial). Esses filmes são elipses temáticas entre temas políticos e questões transcendentais que viriam a se tornar frequentes nas produções seguintes, delineando um estilo kieslowskiano. O destino e a sorte advindos das escolhas dos protagonistas e a interferência do metafísico chamam a atenção nas histórias de *Sorte Cega* e *Sem fim*, e serão temas recorrentes em sua produção futura. Tentaremos descrever alguns elementos que contribuem para a construção do estilo de Kieslowski, baseando-nos no conceito de estilo de Bordwell e Thompson (2013, p. 17):

No sentido mais estrito, considero o *estilo* um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, neste sentido, afeta o filme individual. Naturalmente podemos discutir o estilo em outros sentidos. Podemos falar do estilo individual - o estilo de Jean Renoir, de Alfred Hitchcock ou de Hou Hsiao-Hsien. Podemos falar do estilo grupal - o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollywood. Em qualquer um dos casos, estaremos falando, minimamente, sobre escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um grupo de obras.

Em *Sorte Cega*, Witek (Boguslaw Lynda) muda-se de cidade para estudar medicina e um dia liga para o pai, que está a ponto de falecer. Ele corre até a estação e compra o bilhete, mas o trem já está saindo. Esta cena da estação acontece por três vezes no filme e, para cada vez, o diretor explora um desfecho diferente, gerando três possibilidades de destinos para o rapaz: 1) alcançar o trem e reencontrar uma antiga namorada que está ligada a um movimento comunista, levando-o assim a se filiar ao partido; 2) não ter alcançado o trem e ter se envolvido em uma briga com policiais, o que o aproximou da religião e à oposição ao Comunismo, se envolvendo com movimentos clandestinos contra o regime; 3) não

⁵ Kieslowski argues that all his films except one, perhaps - *Workers '71* (*Robotnicy '71*) - are about individuals and not politics, but it would be hard to deny that most of them, especially the earlier works, strongly reflect the political climate of their time.

ter alcançado o trem, ter voltado à faculdade e decidido se casar com sua namorada atual, também da área da medicina. No terceiro desdobramento, Witek abre mão de qualquer engajamento e busca apenas viver para si e sua família, sem se importar com a política. No entanto, ele faz uma viagem para ajudar um amigo e o avião cai.

As três possibilidades de destinos se desdobram exponencialmente a partir do êxito do rapaz em pegar ou não o trem. Independente das opções de futuro previstas, a partir da cena da estação o personagem parece não se realizar pessoalmente em nenhuma, estando envolvido em política ou não. Tal escolha do diretor de propor a cena de seu protagonista na estação como um prisma da narrativa sugere o quanto os pequenos detalhes em nosso caminho podem se abrir em múltiplas possibilidades de destinos. Aqui, surge um recurso cinematográfico que se tornará recorrente em suas obras futuras, como no *Decálogo*: os planos fechados e primeiros planos nas mãos dos protagonistas. Em *Sorte Cega*, as resoluções no destino de Witek partem do que ele consegue fazer com suas mãos. Triana (2013, p. 22) faz apontamentos estilísticos deste filme, da maneira de filmar e da importância do som e da música:

As características estilísticas da ficção kieślowskiana aparecem de forma mais clara a partir de *Sorte Cega*, que é, pelo menos esteticamente, mais rico que as ficções anteriores de Kieślowski – sequências lentas, imagens marcantes de violência, composições cuidadosas, movimentos de câmera que borram a linha entre os pontos objetivo e subjetivo, a forte presença musical e uma ênfase na observação (como a cena em que o protagonista do filme, Witek, passeia por um banheiro, olhando objetos aleatórios enquanto o som fora de campo impulsiona a narrativa).

Além disso, em todas as três possibilidades de destino o pessimismo é inerente ao personagem e ficamos a questionar se a ausência de plenitude retratada em Witek não seria um desabafo pessoal do diretor, mediante suas entrevistas e declarações, geralmente em tom pessimista, sobre a vida e sobre a realidade seu país⁶.

⁶ “Há um ditado: ‘O inferno é pavimentado com boas intenções’. De certo modo, é verdade, na esfera social, política ou geral. Mas isso não é verdade na esfera de cada vida individual. Meu assim chamado derrotismo, amargura ou pessimismo em relação à vida - bastante evidente no meu caso - vem precisamente disso; que minhas intenções, que sempre foram boas, funcionaram como se fossem ruins. Mas eu sempre fui de uma disposição pessimista” (KIESLOWSKI *in* STOK, 1993, p. 135, Tradução nossa). *There is a saying: 'Hell is paved with good intentions'. In a way, it's true, in the social, political or general sphere. But it's not true in the sphere of each individual life. My so-called defeatism, bitterness or pessimism with regards to life - quite evident in my case - comes precisely from this; that my intentions, which were always good, worked out as if they were bad. But I've always been of a pessimistic disposition.*

Sem fim (1984) impulsiona ainda mais as leituras de questões metafísicas do que *Sorte Cega*, sobretudo pela presença de um fantasma. Antek (Jerzy Radziwiłowicz), advogado bem sucedido e de notável engajamento político, morre de parada cardíaca e deixa a mulher, Urzula (Grazyna Szapolowska), e o filho, Jacek (Krzysztof Krzeminski). Ele estava advogando o caso de Derek (Artur Barcis), um preso político envolvido em movimentos grevistas. Seu novo advogado, Labrador (Alexander Bardini), de idade e um tanto pragmático, tenta convencer Derek a deixar suas convicções em troca de uma pena mais branda em um país dominado pela lei marcial. Durante o filme, Antek, apesar de morto, parece interferir em algumas decisões dos personagens vivos e fala diretamente ao público como um narrador. Os personagens não o veem fisicamente e apenas o cachorro consegue perceber sua presença.

Sem fim tem a importância de ser o primeiro filme do trio Kieslowski/Piesiewicz/Preisner, uma parceria duradoura que contabiliza dezessete filmes. Apesar de notarmos o recurso do *leitmotiv* sendo utilizado em filmes anteriores de Kieslowski, como em *Sorte Cega*, o tema musical conquista um espaço narrativo destacado; uma marca da parceria entre Preisner e Kieslowski.

Urzula, viúva convicta da presença espiritual de Antek, vai a um profissional de hipnose e tenta se comunicar com o marido. O som dos dedos do homem passando sobre a borda de um copo torna-se o símbolo dessa aproximação com o metafísico. Na parte final do filme, em uma nova tentativa de comunicação com Antek, o som dos dedos no copo não realiza a comunicação e, na cena seguinte, o “tema de Antek” sai do campo extradiegético para o diegético⁷. Depois da sessão de hipnose sem sucesso, Urzula escuta o filho compondo uma peça ao piano, cuja melodia é exatamente o “tema de Antek”. Perplexa ao escutar o menino compondo aquele tema, ela deixa o copo cair de suas mãos, vai até o quarto do filho e desaba a chorar. Em nossa interpretação, ocorre uma materialização de um tema que, comumente, não era para ser de conhecimento dos personagens, apenas do espectador, mas que de alguma maneira estava no imaginário de Urzula como representação do marido. Quando ela se assustou ao escutar o tema que o filho

⁷ Abordaremos no capítulo seguinte as terminologias, mas esclarecemos desde já que a música diegética é a música executada ou escutada pelos personagens, ou que esteja no tempo espaço dos personagens. A música extradiegética consiste na música que é escutada apenas pelo espectador e não pelos personagens.

“compôs”, a música se mostrou como uma representação da permanência de Antek no espaço, mesmo que em outra instância.

Com o filme *A liberdade é azul* (1993), após treze produções da dupla Preisner e Kieslowski, o “tema de Antek” ressurge em uma história que, por algumas razões, se relaciona com a história de *Sem fim*. Julie (Juliette Binoche) perde o marido, Patrice (Hugues Quester), e a filha em um acidente. Tentando esquecer o ocorrido e o seu passado como um todo, ela se desfaz de suas coisas para começar uma nova vida. Seu marido era um compositor famoso que estava compondo uma peça em homenagem à unificação da Europa. A música não permite a Julie esquecer seu passado até ela resolver encarar a questão.

A peça que Patrice estava compondo e que foi interrompida por causa de sua morte continha uma citação melódica de um concerto de *Van den Budenmayer*, o compositor que Patrice admirava, e essa citação é justamente a mesma melodia do “tema de Antek”. Em *Sem fim*, Preisner e Kieslowski ainda não haviam inventado o fictício compositor holandês. *Budenmayer* surgiu somente no *Decálogo IX*, sendo lembrado também em *A dupla vida de Veronique* e nos filmes da *Trilogia das Cores*. Esse entrelaçar de temas e autorias entre compositor real, compositor fictício e representação de um personagem morto em três filmes diferentes torna essa parceria diretor/compositor muito particular na história do cinema: “Preisner compôs a marcha fúnebre especialmente para este filme [*Sem fim*] e em *A Liberdade é Azul* a autoria foi atribuída a Van den Budenmayer” (MIRANDA, 1998, p. 49)⁸.

aprox. 60 bpm



⁸ Miranda (1998, p. 50) ainda faz um comentário sobre esse entrelaçamento de temas e compositor que achamos válido citar aqui: “Sem a pretensão de querer demarcar uma “matriz autoral” para Kieslowski ou ainda discutir questões próprias da Teoria de Autor defendida por muitos estudiosos do cinema, é praticamente impossível não destacar as inúmeras recorrências encontradas nos seus filmes. Esta característica de repetir a música ou o compositor é apenas urn dos muitos exemplos que os filmes exploram neste aspecto”.

Figura 1 – Melodia do “tema de Antek”. Transcrição nossa, a partir das notas que Jacek executa ao piano, no filme *Sem fim* - 87'26'';

O *Decálogo* se localiza em um momento em que Kieslowski já havia realizado diversas experiências em curtas, médias e longas-metragens, documentários e ficções, com uma bagagem estilística construída⁹. Dentre a referida produção filmográfica, até o início do seu projeto de 10 filmes sobre os mandamentos, destaca-se uma exploração de ocorrências metafísicas e uma preocupação do diretor em expor seus personagens a escolhas que muitas vezes vão de encontro a questões éticas. Essa situação gera um cenário de ambiguidades nos desfechos, nas escolhas dos personagens, nos movimentos de câmera, nas imagens feitas em espelhos, junto a outros elementos da *mise-en-scène* e nos sons e música, como vimos acima no caso do “tema de Antek”. As consequências e coincidências dessas escolhas se desenham a partir do acaso nas vidas dos protagonistas.

Por esse modo, e por meio de outros recursos fílmicos, Kieslowski, ciente da cumplicidade promovida pelo cinema, dispõe seus dez filmes de forma que seus espectadores vivenciem a busca por uma resolução dos problemas os quais, em seu foro íntimo, as personagens são lançadas. (HOKAMA, 2015, p.70).

O diretor se exime da responsabilidade de traçar destinos e encontrar as respostas que seus personagens procuram. Para isso, os recursos que reforçam a ambiguidade são incorporados de maneira a criar o estilo do diretor. Esse contexto de ambiguidades se torna interessante para dar rumos inesperados às histórias, a partir de um cuidado meticuloso de não julgar as opções feitas pelos personagens, mas de considerar suas individualidades e impulsos. No *Decálogo*, de Kieslowski, os mandamentos bíblicos são discutidos não na perspectiva da proibição e das consequências do pecado de infringi-los, mas considerando as características e motivações dos personagens para quebrar tais regras milenares. O território ambíguo também se estabelece pela recorrência das histórias de um filme com outro, possibilitando ao espectador a comparação das condições de um personagem de um filme para outro, inclusive de atores que se repetem nas produções. Segundo Miranda (1998, p. 32):

⁹ De acordo com a lista filmográfica disponível em Insdorf (2002, p.221), o *Decálogo* é a trigésima terceira obra do diretor.

Num patamar muito mais misterioso e sutil, existem recorrências nas atividades profissionais (médicos, advogados, músicos...), nos problemas (impotência sexual, problemas cardíacos, desencontros, impossibilidades...) que se resolvem de formas variadas (a cura, a morte, o pessimismo, a esperança...), em filmes que pertencem ou não à mesma série. Até mesmo a repetição de atores se adapta a esta característica. Jerzy Stuhr e Zbigniew Zamachowski protagonizam tanto os irmãos do décimo episódio do *Decálogo* quanto os irmãos de *A Igualdade é Branca*. Repetições de temas, de papéis, de atores, confirmam a impressão de que a mesma história é contada, com finais parecidos, com finais opostos. O conjunto maior da obra acaba mostrando que ideais buscados por Kieslowski em seus filmes, como a multiplicidade do olhar e a relatividade dos conceitos morais e da lei, muitas vezes são construídos em torno dos elementos recorrentes.

Essas recorrências na *mise-en-scène*¹⁰ e também em outros elementos cinematográficos, como o som e a música, estes últimos estando no foco deste trabalho, evidenciam um estilo kieselowskiano também na banda sonora, repleto de sons e músicas reincidentes que geram reflexões e comparações por parte da audiência. O “tema de Antek”, conforme mostramos acima, é um caso que exemplifica as ambiguidades. A figura de *Van den Budenmayer* também, por ser um pseudônimo para Preisner.

Em relação aos sons (efeitos sonoros), escutamos com frequência sons de animais, sobretudo de cachorros, de relógios, de elementos tecnológicos como telefones, interfones, motores e também de líquidos, principalmente o som da água. Tais elementos fazem parte de uma abordagem sonora que dialoga, mesmo que sutilmente, com os argumentos das histórias, com os estados emocionais e reflexões dos personagens. Muitos sons apenas cumprem com dignidade a função de dar coerência ao que estamos vendo, mas alguns se destacam por suas “coincidências” com o que se passa nas histórias.

Esse processo atencioso de Kieslowski, Preisner e das equipes de som chamaram a nossa atenção para uma análise mais profunda das possibilidades interpretativas entre som e imagem, e assim se estabeleceu nosso interesse em responder as questões: Como ocorreram as contribuições narrativas dos sons e da música no ciclo fílmico? Que relações podem ser estabelecidas entre os sons/música e os outros elementos? A entrevista concedida por um dos *sound*

¹⁰ “Os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos, o que farei a seguir. Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota *cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores* dentro do quadro. Alguns críticos incluiriam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado” (HOKAMA, 2015 APUD BORDWELL, 2008, p. 36).

designers dessa produção se tornou uma ferramenta importante para nossa pesquisa, por trazer um relato de fonte primária e por dialogar, concordando ou discordando, com nossas observações.

Percebemos em grande parte da obra de Kieslowski, principalmente de seus últimos dez anos de trabalho, a atuação do som e da música de maneira a não apenas acompanharem as imagens para gerarem um senso de coerência visual e auditiva, mas de terem o papel de trazer informações únicas e importantes para o enriquecimento da narrativa:

Um mesmo tema é capaz de cumprir muitas funções, de se multiplicar, assim como as imagens são multiplicadas e capazes de fornecer diferentes pontos de vista. Também a maneira como o diretor desenvolve seus personagens e os temas dos filmes entram em ressonância com a música. Existe uma gama de recorrências nas histórias, nos sentimentos pessoais e nas melodias. (MIRANDA, 1998, p. 39).

Dotados de uma base bibliográfica que oferece opções de olhares, escutas e análises diversas, estabelecemos como objetivo para este trabalho assistir aos filmes, ler os autores referenciais da obra de Kieslowski e da bibliografia específica sobre som e música no cinema, para, então, comparar análises junto às teorias do som e da música, no intuito de entender as intenções narrativas dos sons e da trilha musical.

A base documental do trabalho conta com os filmes no formato em DVD. Utilizamos a versão da “Versátil Home Vídeo”, com legendas em português, e a versão da distribuidora *Janus Films*, restaurada e convertida para *Blu Ray*, de 2016; parte da coleção *The Criterion Collection*, contendo uma seção de extras com *making offs* e entrevistas com alguns atores, com a responsável pela montagem Ewa Small e o roteirista Piesiewicz.

Após procuras por atores e membros da equipe de produção pelas redes sociais, conseguimos contato com três pessoas: o ator Artur Barcis, o *soundman* Nikodem Wolk Laniewski e o compositor Zbigniew Preisner. Barcis respondeu algumas questões via *facebook*, sanando dúvidas sobre sua atuação e sobre seu icônico personagem – anjo – do ciclo (que veremos no capítulo a seguir).

A entrevista de Nikodem Wolk Laniewski foi um divisor de águas deste trabalho, embora tenha sido concluída próximo da finalização de nosso texto. “Niko” respondeu-nos várias questões de maneira absolutamente detalhada, contando inclusive as numerações das claquetes, para se referir aos planos. Sua entrevista

nos convence da eficácia do termo *sound designer* para se referir ao profissional que tem a tarefa de elaborar uma concepção de som da obra como um todo: ir à campo, captar, gravar, escolher posicionamentos de microfones e atuar na pós-produção, com foleys e mixagens finais, incluindo a da música.

Os relatos de escolhas técnicas para os problemas surgidos nos sets de gravação, demonstram Laniewski como um profissional de experiência técnica e artística. Ele nos conta o quanto a sua formação musical direcionou sua carreira a não apenas fazer som tecnicamente, como os técnicos de som formados em engenharia, mas a buscar musicalidade e profundidade nos sons como marca de seu trabalho.

Contactar e propor questões para Zbigniew Preisner foi um tanto mais trabalhoso, primeiro pela dificuldade em contactar o compositor, depois porque existem diversas entrevistas concedidas pelo compositor referente à sua vida, carreira e parceria com Kieslowski. Também encontramos material farto de autores levantando discussões em torno da música deste compositor.

Lançando mão deste material bibliográfico, filmográfico e das entrevistas, nos propusemos a entender e analisar as contribuições narrativas dos sons e da música para o ciclo fílmico *Decálogo* e norteamos esta pesquisa a partir desta questão. Entendendo o *sound design* como o resultado de um todo na trilha sonora, incluindo os diálogos, efeitos sonoros e música, selecionamos os sons que geraram questionamentos em nossas observações, destacando-se por recorrências, qualidades acústicas, sincronização com a *mise-en-scène* ou com diálogos importantes. Em relação à música, escutamos suas contribuições sob duas perspectivas: 1) enquanto linguagem composicional de Preisner, atuante narrativamente com escolhas melódicas, rítmicas e harmônicas; 2) enquanto elemento da trilha sonora, mixada, com reverbs e outros efeitos, volumes coerentes com os efeitos sonoros e diálogos; sobre este segundo ponto, Laniewski relata na entrevista o caso da música feita para o *Não matarás*, que Kieslowski achou muito exagerada em instrumentação e o quanto o trabalho de edição e mixagem na pós-produção foi crucial para o resultado que escutamos no filme e no episódio V.

Organizamos este trabalho de maneira a primeiramente discutir no próximo capítulo algumas teorias do som e da música no cinema, que refletem ocorrências observadas no objeto desta dissertação. Belton (1989), Chion (2011 [1994]) e Bravo (2006) promovem uma discussão sobre a relação paralela entre som e imagem e

não de submissão, respeitando a coerência perceptiva que medimos a todo o momento através da audição e visão.

Direcionamos-nos também aos autores Gorbman (1987), Alvim (2013) e Chion (2011 [1994])¹¹, (2009), para esclarecer as terminologias diegética e extradiegética e suas devidas funções. O *tri-círculo* de Chion contribuirá nesse sentido do entendimento e das sugestões deste autor de termos a serem usados nas diferentes instâncias.

Revisando os procedimentos metodológicos de análise de som e música no cinema que pudessem nos guiar, nos valem do processo de observação¹² das “máscaras do som” que Chion descreve e fizemos o recorte de sons que nos chamavam a atenção por suas qualidades acústicas, recorrências de outros filmes ou por não se justificar a maneira como eram postos. Após essa seleção, nos dirigimos à bibliografia de apoio sobre o *Decálogo* e à bibliografia relacionada ao som no cinema, para tentarmos entender e sugerir o que fora posto nos episódios.

Em relação à música, levantamos todos os trechos para analisar as tonalidades, escolhas tímbricas e progressões melódicas e harmônicas. Em alguns casos, como o *Decálogo III*, entender a progressão harmônica se faz essencial para o entendimento da proposta de Preisner para aquele episódio. Também transcrevemos a melodia, quando observamos que esta trazia informações importantes para a narrativa.

Não estiveram no escopo do trabalho os estudos das vozes e diálogos, mas em alguns casos, assim como nos sons, o tratamento sonoro dado ao que os personagens disseram ou cantaram nos chamou a atenção e entendemos que seriam pontuações úteis a respeito do som nos episódios. Por exemplo: no *Decálogo VI*, chamou-nos a atenção o tom de voz de uma personagem, que nos remeteu a outra personagem de um filme anterior de Kieslowski. Logo, achamos que seria importante o destaque.

Todos os filmes foram assistidos pelo *software EAnalysis*, de Pierre Couprie. Tal programa nos permitiu uma análise mais acurada da banda sonora, por dispor o espectro dos sons e por permitir que fizéssemos aproximações com as imagens,

¹¹ Primeira versão lançada em 1990 em francês. Utilizaremos aqui a edição em português de Portugal, de 2011.

¹² Alvim e Carreiro (2016) discutem a questão do “método das máscaras do som” de Chion (2011) estar mais para um processo de observação, do que uma metodologia em si.

quando necessário. Em alguns casos colocaremos o *print* das telas para demonstrar a relação audiovisual.

O terceiro capítulo será dedicado às análises das funções narrativas que os sons e a música exercem no *Decálogo*. Iniciaremos por uma contextualização da construção do projeto, também da parceria entre Preisner e Kieslowski e também da equipe de som, com base nas informações dadas a nós por Laniewski. Após, faremos as análises de episódio por episódio, junto a uma discussão geral para os sons, música e para o global do som.

Por fim, após a conclusão, anexamos a entrevista com Laniewski para que o leitor tenha acesso a informações mais detalhadas do dia a dia de gravações dos episódios. Acreditamos que muitas das informações passadas por Laniewski não estão contempladas em outros trabalhos, haja vista que o *sound designer* contou muitas histórias de sua memória, demonstrando certa nostalgia da época das gravações.

1 SOBRE TEORIAS DA MÚSICA E SOM NO CINEMA

O som no cinema tem sido objeto de diversos trabalhos acadêmicos devido à sua importância enquanto canal rico em possibilidades narrativas, se desenvolvendo em paralelo ao conteúdo imagético. Encontramos importantes trabalhos de análise do som e da música nos filmes de diretores europeus como Bresson, Tarkowski, Bergman, Fassbinder, Godard, dentre outros, e trazemos uma proposta no intuito de preencher mais uma lacuna dos estudos do audiovisual, agora discutindo o som e a música no *Decálogo*, de Kieslowski.

Em busca de produção bibliográfica que abordasse o funcionamento dos sons e da música nos filmes de Kieslowski, encontramos trabalhos mais voltados às suas obras finais, posteriores ao *Decálogo*. Em língua portuguesa, o trabalho de Suzana Reck Miranda (1998) é um dos primeiros neste idioma e inspirador para nossa pesquisa. Na sua dissertação de mestrado, Miranda se concentra nas funcionalidades entre música e imagem na parceria Kieslowski/Preisner para os filmes *A dupla vida de Veronique* (1991) e *A liberdade é azul* (1993), inclusive com uma entrevista exclusiva com o compositor.

Sobre o som e a música no *Decálogo*, notamos que essa área de sua produção ainda carece de trabalhos e análises de outros pesquisadores musicais e sonoros, portanto nos guiamos por autores que promoveram um recorte analítico interpretativo dos signos, da forma e dos elementos estilísticos do diretor. Dos trabalhos mais significativos sobre o *Decálogo*, recorreremos a Kickasola (2004), Insdorf (2002), Haltof (2004) e Parmeggiani e Badowska (2016). Destacamos que as análises de Kickasola foram um tanto extensas e apegadas a detalhes, o que permitiu ao autor sair de um campo mais descritivo e explorar interpretações que muitas vezes consideravam o campo metafísico.

Em língua portuguesa, consideramos importante dialogar com os trabalhos de Triana (2013) e Hokama (2015). Triana analisa a *Trilogia das Cores* sob um viés antropológico, discutindo questões políticas, éticas e sociais no cinema de Kieslowski. Já Hokama trouxe importantes informações para nossa pesquisa, haja vista que sua dissertação tem o *Decálogo* como objeto. Esse autor realiza um trabalho de análise comparativa entre o *Decálogo V* e sua versão para longa-metragem, *Não matarás*, abordando aspectos sógnicos-éticos e estéticos das duas

versões para a mesma história. Sendo assim, nossa pesquisa dialoga com todas as pesquisas acima referidas, buscando não apenas a ampliação do olhar reflexivo, mas principalmente da escuta atenta e sua relação com o visual.

Também faz parte da contribuição deste trabalho para a bibliografia da área o estudo dos sons que compõem os ambientes dos episódios e suas pontuações, dissonâncias e contrapontos (lançando mão das terminologias de Michel Chion). Partindo do artigo de Alves e Neves (2014), observamos na trilogia o rico trabalho do *sound design* coordenado por Jean Claude Laureaux. Pretendemos mostrar que já no *Decálogo* há uma perspectiva criativa nos sons e que e seria evidenciada com digna expressividade.

Para fundamentarmos a análise audiovisual dos episódios do *Decálogo*, recorreremos a alguns autores que discutem termos referentes às funções da música e dos sons no âmbito do audiovisual.

Partindo da discussão a respeito da função do som em relação à imagem através dos olhares e escutas de Chion (1994) e Angel Rodrigues Bravo (2006), seguimos para os termos que serão frequentes nas análises, a partir de Gorbman (1987) e Chion (1994), sendo estes os autores que propõem ou apropriam-se de termos que buscam organizar as diversas instâncias nas quais os sons atuam. Mais à frente, Bravo (2006) sugere uma reflexão em direção à profundidade de significação que o som proporciona ao audiovisual.

Michel Chion, em sua obra *A Audiovisão* (2011), discute a importância do som na relação com a imagem e as possibilidades de interpretação que essa união do estímulo visual com o sonoro é capaz de produzir. Ele propõe o termo “valor acrescentado” para definir sua concepção sobre a ligação específica da qual o som é tão responsável quanto a imagem no audiovisual:

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem (CHION, 2011, p.12).

Para esse autor, há uma ideia muitas vezes equivocada de secundaridade do som em relação à imagem; no entanto, ele acredita que a impressão do sentido audiovisual só se dá porque o som cumpre uma função de dar e criar tal sentido, muitas vezes de maneira discreta. Ao fator de convencimento gerado a partir da sincronia entre som e imagem, Chion propõe o termo *síncrese*:

A síncrese (palavra que aqui combina sincronismo e síntese) é a soldatura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isto independentemente de qualquer lógica (CHION, 2011, p. 54).

Citamos também Bravo (2006), que partilha dos autores anteriores no que compete ao significado de um som que, ao ser introduzido em um contexto de mensagem visual concreta, amplia os sentidos ao espectador. Isso porque, para esse autor, os nossos canais perceptivos atuam em complementaridade, equacionando e buscando a naturalidade da recepção de um determinado fenômeno.

No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva. (BRAVO, 2006, p. 277).

Entendemos, à maneira desses autores, que a percepção global do espectador se dá na atuação conjunta do som com a imagem; esse fato justifica a investida no objeto de estudo contemplado neste trabalho, dada toda a trajetória de atenção à pista de som e o resultado de sua união com a imagem nos filmes de Kieslowski.

Seguiremos adiante para tratar de alguns termos pertinentes ao que será tratado no terceiro capítulo, “Decálogo: os dez episódios”, referente às análises dos episódios, muitos deles já comuns nos trabalhos sobre som e música no cinema. Tomamos o cuidado de focar nos elementos sonoros e na música composta para o filme em questão, não tratando necessariamente das qualidades interpretativas ou acústicas dos diálogos e, portanto, não utilizaremos a expressão trilha sonora¹³.

1.1 Ampliação do sentido no âmbito audiovisual

Bravo (2006) observa que a linguagem cinematográfica permite ao espectador aplicar seus conhecimentos e vivências culturais prévias para interpretar situações no audiovisual, permitindo-lhe ir além do sentido explícito de uma cena de um filme. Por exemplo, um ambiente chuvoso e com muitos trovões, além de mostrar uma chuva em determinado local, pode produzir o efeito de algo dramático, tempestuoso

¹³ Recorremos à definição de trilha sonora proposta por Opolski (2013): Trilha sonora: todo o som do filme (a música + os outros elementos). Usamos essa nomenclatura para nos referirmos ao som em geral, ao resultado sonoro que o espectador ouve (OPOLSKI, 2013, p.188).

na vida do personagem, ou no contexto em que ele está inserido. A união entre som e imagem ultrapassa o sentido indicativo proposto pelos fenômenos visuais e sonoros e gera significados mais profundos, que exigem a participação ativa do espectador na interpretação dos contextos:

No contexto audiovisual, a forma sonora do */trim/* de um telefone costuma ser simplesmente a evocação de uma fonte sonora, mas pode ser, também, um modo de explicar, por exemplo, o estado de ânimo de um personagem. (BRAVO, 2006, p. 245).

De acordo com esse autor, muitas vezes o som vai atuar como o elemento narrativo responsável por trazer uma informação que os demais elementos da *mise en scène* não foram capazes de produzir. Por exemplo: no filme *Blue/A liberdade é azul* (1994), Julie está descendo as escadas em sua casa e vê o piano (que tem importância narrativa). Uma música de piano vem à banda sonora, como se alguém estivesse ali tocando o instrumento, mas os sons estão em sua cabeça.

Bravo (2006) também discute a necessidade de coerência entre os sentidos da percepção, por estes trabalharem em conjunto. Estamos o tempo todo comparando o que percebemos por um canal perceptivo com o que percebemos por outro. Ao cozinhar, por exemplo, o olfato, o ouvido, a visão, o tato e demais canais perceptivos do corpo trabalham em conjunto na observação do alimento a ser preparado. Ao assistirmos a um filme, a visão e a audição trabalham juntas, observando e medindo a naturalidade entre o que é visto e o que é ouvido.

Bordwell e Thompson utilizam o termo “fidelidade” para tratar da coerência entre uma fonte e seu som no cinema: “Fidelidade envolve expectativas [sonoras] convencionais a respeito das fontes, não o conhecimento de onde o diretor obteve o som” (1985, p. 191)¹⁴. A ausência da fidelidade entre o som e sua fonte teria, para esses autores, uma intenção do diretor em trabalhar com nossas expectativas, às vezes trazendo comicidade, às vezes explorando um estado psicológico do personagem, ou para criar transições entre cenas.

Quando um diretor força a naturalidade do que é visto com o que é ouvido, abre-se espaço para as inquietações do nosso sistema perceptivo, fazendo-nos buscar alguma explicação para aquele fenômeno, até nos convenceremos de sua coerência. Dessa forma, o som tem seu papel decisivo como instrumento narrativo.

¹⁴ “Fidelity involves conventional expectations about sources, not knowledge of where the filmmaker actually obtained the sound”. (BORDWELL; THOMPSON, 1985, p. 191).

Essa tendência do ser humano à coerência perceptiva habitualmente é explorada na linguagem audiovisual como instrumento narrativo; por exemplo, associando a música a determinadas sequências visuais para ressaltar o quanto uma situação é crítica, para revelar o sentimento de angústia de um personagem ou para explicar a grande energia que uma máquina produz. O narrador audiovisual tem consciência de que essa associação não-natural entre sons e imagens será integrada pelo receptor com um sentido único. Com objetivos semelhantes, frequentemente são utilizados também sons naturalistas como /passos ressonantes, /som de água/, canto de pássaros/,badaladas de um relógio de parede/, tiquetatque de um despertador de corda/, etc. (BRAVO, 2006, p. 266).

1.2 Diegético/ Extradiegético

Gorbman (1987, p. 21) define a diegese como “o mundo espaço-temporal implícito da ação e dos personagens”. Ela se baseia nas reflexões sobre o termo diegese, desenvolvido no âmbito do cinema por Etienne Souriau nos anos cinquenta e retomado por Gerard Genette, que aplicou aos estudos de Narratologia. Alvim (2013) também cita Genette para tratar da diegese em níveis:

Em seu estudo, Genette (1972) se atém à diegese e considera que, na verdade, só existem níveis de diegese. Assim, um primeiro nível seria o extradiegético, correspondente ao ato literário de um narrador que conta uma história. Os eventos dessa história, o universo espaço-temporal referente a essa narração primária, seria a diegese (ALVIM, 2013. p. 21).

Assim, o nível extradiegético seria aquele em outro lugar e tempo, o mesmo da música de fosso¹⁵, das narrações ou da voz *over*. Já o nível diegético seria aquele em que a fonte sonora se localiza na imagem. Alguns autores utilizam o termo “não diegético” para tratar da música que não está no espaço-tempo do personagem, mas optamos pelo termo proposto por Genette e adotado por Alvim (2013), já que é muito comum no cinema de Kieslowski a passagem extradiegética-diegética e vice-versa. Passaremos a usar esses termos, sobretudo, ao tratar da música original do Decálogo, composta por Zbigniew Preisner.

Esse trânsito entre os campos diegético e extradiegético é comum nos filmes de narrativa clássica, mas também em filmes que se enquadram em outras categorias, pois é um recurso que pode desempenhar muitas funções, como, por exemplo, gerar o efeito de coerência e de suavização na conexão entre duas cenas. Ainda há, como observaremos no Decálogo, o caso da música extradiegética que é

¹⁵ Termo usado por Chion em referência à configuração do teatro para a realização da ópera, onde a orquestra fica no fosso tocando as músicas que contribuem para estabelecer os climas narrativos.

interrompida por um som da diegese, demonstrando a integração dos elementos sonoros de diferentes instâncias.¹⁶

Gorbman também coloca em questão a importância dos sons estarem devidamente contemplados na diegese, pois quando estão fora do contexto de suas fontes, geram ambiguidades. Tendo a ambiguidade como elemento recorrente no cinema de Kieslowski, apontaremos diversos sons que surgem na pista sonora sem sua fonte no quadro, ou na diegese, gerando dúvidas por parte do espectador que nem sempre são resolvidas, ficando a cargo de cada um interpretar os contextos.

1.3 O Tri-círculo de Chion

Compreendendo as definições do espaço fílmico refletidas por Gorbman, trazemos também as reflexões de Michel Chion (1994), que distribui os espaços sonoros do filme entre os sons cujas fontes são vistas na tela e os sons que vêm de fora do quadro diegéticos e extradiegéticos, os quais ele define como acusmáticos¹⁷. Ele organiza essa divisão em um círculo com três divisões e algumas adjacências, que pode ser conferido na figura a seguir:

¹⁶ Gorbman (1987) afirma em *Unheard Melodies* que críticos muitas vezes tratam a música diegética como não capaz de traduzir uma carga emocional por ter simplesmente características mais realistas, “separada das tarefas de articular climas e tensões dramáticas” (1987, p.23). No entanto, a autora destaca a importância que a música dentro da cena pode ter dialogando com a tensão dramática do momento. Em muitas situações, é possível atribuir comentários irônicos à música presente na diegese que dialoga com o clima da cena, como é o caso de *Noites de Cabíria*, de Fellini, quando o ator põe o segundo movimento da quinta sinfonia de Beethoven para tocar no toca-disco e todas as ações dos personagens envolvidos naquela cena são ritmicamente sincronizadas de acordo com o andamento da peça. Seria esse um caso em que a música diegética atuaria em um alto nível de interação com a cena.

¹⁷ Termo que Chion empresta de Pierre Schaffer, se referenciando aos discípulos de Pitágoras que escutavam o mestre atrás de uma cortina. Chion passa a usar o termo acusmático para os sons cujas fontes não estejam na tela.



Figura 2 – Tri-círculo de CHION, contendo as informações de zonas acusmáticas e zona visualizada.

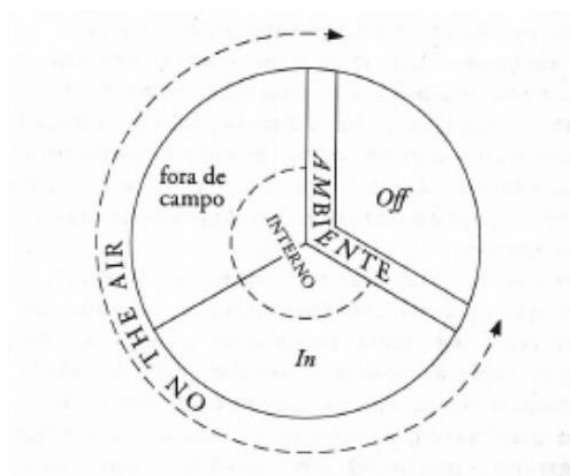


Figura 3 – Tri-círculo com o detalhamento das dimensões

A zona acusmática possui dois posicionamentos diferentes: 1) sons fora do quadro que pertencem ao espaço temporal da cena, portanto, sons diegéticos; 2) sons que não pertencem ao espaço temporal da cena, que não podem ser ouvidos pelos personagens (*nondiegetic*) e que já definimos a partir de Gorbman (1987) e Alvim (2013) como extradiegéticos.

Chion (2011) aponta que o interessante dessa classificação é que as instâncias se relacionam, sendo que o som diegético nem sempre é visível e o que é invisível nem sempre está fora da diegese. Também considera a especificidade da música como atravessadora de barreiras dos campos, já que pode sair de uma zona e ir para outra com a naturalidade que nenhum outro elemento fílmico teria.

Analisando o tri-círculo, observamos a preocupação de Chion em contemplar ao máximo as variáveis dentro das principais instâncias, diegética (*in e fora do quadro*) e extradiegética:

a) som ambiente: é o som que envolve a ambiência do local, sem gerar questionamentos sobre o lugar da fonte, nem sua presença no quadro. Tomaremos esse termo para tratar dos locais frequentados pelos personagens. De acordo com Chion, esses sons poderiam ser também chamados de *sons territoriais* “porque eles servem para identificar um local específico através de sua presença difusa e contínua” (CHION, 1994, p. 75. Tradução nossa)^{18,19}

b) som on the air: são os sons presentes na cena a partir de fontes transmitidas eletricamente. Esses sons ultrapassam a barreira do espaço, do quadro, pois vêm de outros lugares, podendo ser inclusive de espaços extradiegéticos. A música gravada e retransmitida possui uma característica curiosa: por ter sido gravada em condições ideais e por ter sido tocada a partir de alto-falantes na cena e, obviamente, por estar na cena, esse som atravessará os três campos do tri-círculo. Temos esse tipo de situação com certa frequência nos filmes de Kieslowski. Músicas ou sons transmitidos por meio de rádios, toca-discos, telefones, revelam um interesse do diretor por esse tipo de conexão entre personagens por dispositivos que são de extremo interesse nos filmes do diretor polonês.

c) som interno: sobre essa categoria, Chion (1994, p. 76) afirma:

É o som que, embora situado no presente da ação, corresponde ao interior físico e mental do personagem. Estão inclusos sons fisiológicos de respiração, gemidos ou batidas do coração, todos os quais poderiam ser chamados *sons internos objetivos*. Também nesta categoria de sons internos estão as vozes mentais, as memórias e assim por diante, que eu chamo de *sons internos subjetivos* (Tradução nossa)²⁰.

¹⁸ “because they serve to identify a particular locale through their pervasive and continuous presence” (CHION, 1994, p. 75)

¹⁹ Utilizamos a edição de 1994 em inglês, por entender que traduzir essa versão seria mais compreensível do que utilizar a edição em português de Portugal.

²⁰ “*Internal sound* is sound which, although situated in the present action, corresponds to the physical and mental interior of a character. These include physiological sounds of breathing, moans or heartbeats, all of which could be named *objective-internal* sounds. Also in this category of internal sounds are mental voices, memories, and so on, which I call *subjective-internal* sounds” (CHION, 1994, p.76).

Ressaltamos que muitos sons a serem discutidos nas análises do *Decálogo* se enquadram na categoria de som interno ou poderiam ser interpretados como internos, graças às manipulações técnicas do áudio. Assim, lembramos a cena de assassinato no *Decálogo V*: quando Jacek decide seguir com seu plano de matar o taxista, um som de pulsos rápidos acompanha as cenas dentro do carro. Tal som acompanha a sequência do espancamento até o momento em que Jacek se assusta com o rosto ensanguentado de Waldemar. Fica claro o volume desse som para o espectador que, a nosso entender, estaria traduzindo sonoramente a adrenalina sentida pelo rapaz minutos antes de cometer o crime.

Há também o caso dos sons que são disparados por fontes acusmáticas (sem pós-processamento) e que geram sensações de ambiguidade, conforme já discutido por Gorbman. Sobre isso, Chion (2009) diz:

Quando os cineastas querem criar este tipo de efeito [da subjetividade], a menos que eles estejam buscando gerar ambiguidades, inserem o som subjetivo via artifícios tais como filtragem, aumento de volume, microfone fechado ou reverberação, ou algo que claramente anuncie que o som não pertença ao universo realista da ação (CHION, 2009, p.251)²¹.

No caso dos sons de ordem acusmática que geram ambiguidades, muitas vezes escutamos sons de animais, pessoas, goteiras, relógios, sem que suas fontes apareçam, ou ainda, sem que seus níveis de volume sejam coerentes com os ambientes nos quais se encontram. Como já mencionamos, o estilo cinematográfico de Kieslowski abre espaço para que o espectador desenvolva sua conclusão ao escutar um som e não ver sua fonte, gerando múltiplas interpretações. O som do pássaro, no *Decálogo II*, atua de maneira coerente com o ambiente, mas o animal não canta enquanto Dorota está na casa do médico, somente quando ela sai. Assim entendemos que o canto do pássaro contribui para a criação da “aura” sonora do médico.

No entanto, outros sons trazem mais clareza na intenção do diretor. No *Decálogo IX*, por exemplo, o som do relógio somente é ouvido quando o personagem está na sala de sua casa, angustiado e nervoso. Quando está calmo, não ouvimos o som. No *Decálogo I*, quando Krzysztof está à beira do lago,

²¹ “When filmmakers wish to create this kind of effect today, unless they are seeking deliberate ambiguity, they make the subjective sound by some deforming artifice such as filtering, increasing the volume, close miking, or reverb, which clearly announces that the sound does not belong to the realist universe of the action; it helps to demarcate what exists in nondiegetic space from what takes part in diegetic sound space” (CHION, 2009, p.251).

angustiado, o espectador escuta apenas o som do balanço das águas do lago, tendo todo o restante dos sons suprimidos. Torna-se evidente o uso de artifícios técnicos que anunciam que o som não pertence ao universo real da ação

2 DECÁLOGO: CONTEXTUALIZAÇÃO DO CICLO FÍLMICO

2.1 Contextualização

O *Decálogo* constitui-se de dez filmes média-metragem (cerca de 55 minutos cada), filmados e exibidos para a Televisão Polonesa no ano de 1988. Dos dez episódios, o V e o VI foram editados para o formato longa-metragem e exibidos com os respectivos nomes: *Não matarás / Krótki film o zabijaniu* (1987) e *Não amarás / Krótki film o miłości* (1988). Os longas foram exibidos no festival de Cannes, de 1988, e a consequente premiação acabou servindo como uma boa propaganda para a exibição televisiva, que viria meses depois (a partir de outubro de 1988).

A ideia partiu do advogado e roteirista de *Sem fim / Bez Konca* (1984), Krzysztof Piesiewicz. Piesiewicz propôs a Kieslowski um projeto ousado de filmar histórias sobre os dez mandamentos bíblicos, que a princípio o diretor achou complicado, por questões orçamentárias e sociais – dada a forte presença da Igreja na sociedade polonesa – mas aceitou²². Os dois começaram a escrever os roteiros, e algumas dessas histórias surgiram a partir de vivências de Piesiewicz. Kieslowski, que a princípio pensava em escolher jovens diretores para rodarem os filmes, acabou se apegando ao projeto e decidiu dirigir todos.

A proposta foi levada à Televisão Estatal da Polônia, grande financiadora do audiovisual no país²³ e, por causa do baixo recurso alcançado, Kieslowski também foi ao Ministério das Artes e Cultura, com a promessa de fazer dois filmes, desde que um deles fosse o *Decálogo V (Não matarás)*. O Ministério aceitou a proposta e escolheu o roteiro do *Decálogo seis* para virar um longa-metragem.

Os *Decálogos V e VI* foram os primeiros a serem filmados e a sequência de gravações foi bastante intensa, de acordo com as estações (por exemplo, o *Decálogo I* precisava acontecer no inverno, o *III* precisava acontecer no Natal). Kieslowski relata que aconteceu de, em um mesmo dia, filmarem trechos de até três episódios. Uma das decisões acertada para essa produção foi a escolha de nove

²² Eles também haviam considerado algum enfoque político, mas, de acordo com sua entrevista a Stok (1993), na época, a política não lhes interessava mais.

²³ Kieslowski diz em entrevista: Por um longo período na Polônia a televisão foi naturalmente a casa dos diretores estreantes – Filmes para TV são mais curtos e baratos, então menos risco estaria envolvido. (KIESLOWSKI; STOK, 1995. P. 144, tradução nossa) – Trecho original: “For a long time in Poland television has been the natural home for directorial debuts – TV films are shorter and cheaper, so less risk is involved”.

diretores de fotografia diferentes (repetindo Piotr Sobociński – no *III* e *IX*). Isso permitiu ao diretor receber ideias frescas de cada fotógrafo e assim manter a individualidade de cada história.

No âmbito do som, foram três *sound designers* elencados para a tarefa (com o nome *Dźwięk*), responsáveis pela qualidade técnica e caráter artístico, da pré à pós-produção dos filmes, nas pessoas de Nikodem Wolk Laniewski (episódios III, VI, VII, IX e X), Malgorzata Jaworska (I, II, IV, V) e Wiesława Dembinska (VIII). De acordo com Laniewski, em entrevista concedida para este trabalho, os *sound designers* (*dzwiek operatory*) escolheram em quais episódios iriam trabalhar de acordo com o tempo e a disponibilidade.

A relação profissional e de amizade de Kieslowski com Preisner começa no início dos anos 80. Preisner havia escrito algumas partituras para peças televisivas e somente um longa-metragem. Ele relata em uma entrevista publicada no livro *Film Music Screencraft* (2000) o enorme desafio que foi escrever para doze filmes seguidos (dez do *Decálogo*, mais os dois longas-metragens):

Quando eu estava escrevendo música para doze filmes no total (*Decálogo* e dois longas), era minha ambição escrever uma música completamente diferente para cada filme. Eu queria provar minha habilidade em escrever música em vários estilos. (RUSSEL e YOUNG. 2000, p.163)²⁴.

Possivelmente a gravação também foi desafiadora. O orçamento do projeto era baixo (Kieslowski diz no documentário *A short film about Decalogue*²⁵, de 1996, que o orçamento total estava na casa de cem mil dólares) e a música dos dez filmes foi gravada em três sessões apenas. Preisner trabalhou na maioria das gravações com a Orquestra Filarmônica de Lodz e as gravações foram feitas nos estúdios da Radio Polonesa daquela cidade.

Não podemos deixar de mencionar que foi no *Decálogo IX* que se deu o surgimento do famoso compositor fictício *Van den Budenmayer*. Para a história de Roman e Anka, Kieslowski queria uma peça de Mahler e as questões orçamentárias não permitiam tal realização. Preisner propôs que ele mesmo compusesse uma peça e atribuisse a composição a um nome fictício. Por conta de uma viagem que fizeram à Holanda e por simpatizar com aquele país, eles criaram um nome holandês: *Van den Budenmayer*. O diretor aprovou a música e gostou da ideia, tanto

²⁴ *When I was writing the music for 12 films in total (Decalogue and two feature films), it was my ambition to write completely for each film. I wanted to prove my ability to write music in various styles.*

²⁵ Documentário dirigido por Eileen Anipare e Jason Wood.

que Budenmayer seria o "responsável" pelas peças principais dos filmes posteriores ao *Decálogo: A dupla vida de Veronique / La double vie de Véronique* (1991) e *A liberdade é azul / Bleu* (1994).

Além de Preisner, havia a consultora musical, Malgorzata Jaworska, que desempenhou um importante papel de cortar as bobinas e editar a música original, além de cuidar da produção das gravações, organizando os horários e locais.

Kieslowski insistia em não chamar o *Decálogo* de série, mas de "ciclo fílmico". A particularidade do *Decálogo* é que cada episódio funciona de maneira independente e não há uma progressão narrativa sequencial dos episódios, tendo os dez mandamentos como o ponto em comum entre as histórias. O próprio fato dos episódios não terem sido gravados em sequência demonstra a ausência de sucessão narrativa. Apesar de histórias independentes, veremos elementos recorrentes entre os filmes e, como parte do escopo deste trabalho, sons e sonoridades recorrentes de um filme para o outro.

A ideia de "ciclo fílmico" soa curiosa para tratar de filmes independentes, porque presume-se que ao final de um ciclo algo tenha mudado, transformado. Não se conclui um ciclo da mesma forma que se iniciou. Se mesmo em relação aos personagens, que não viveram as dez histórias (cada personagem viveu uma história), sugere-se que suas vidas tenham mudado após cada episódio. De algum modo, tais experiência podem, também, ter mudado a vida do espectador, que acompanhou todo o ciclo de questões e dilemas.

Cíclicos também seriam alguns mandamentos, pois se repetem com frequência nas dez histórias. Dificilmente um pecado não está atrelado a outro, desencadeando uma quebra de várias leis divinas. Apesar de Kieslowski não ter nomeado os mandamentos em relação aos filmes, apenas numerando-os, se seguirmos a sequência de mandamentos da bíblia católica, há uma comparação coerente com os temas principais de cada episódio. Mesmo no V, *Não matarás*, episódio mais enfático a um mandamento, outros pecados podem ser presenciados pelo espectador, como "não roubar," "não levantar falso testemunho", "não cobiçar as coisas alheias". Foi após a exibição no 46º Festival de Veneza (no ano de 1989, levando o prêmio FIPRESCI), que a própria imprensa estabeleceu um paralelo em relação aos filmes.

2.1.1 Conjunto de prédios, os atores e o personagem misterioso

Considerando a independência de cada história e dos personagens, alguns elementos da *mise en scène* se tornam recorrentes de um episódio para outro, os quais além de fortalecerem a ideia do ciclo fílmico, segundo alguns dos teóricos por nós visitados (Kickasola, Haltof e Insdorf), também trazem questões de inquietação do diretor, sendo muitas no âmbito político. Nesse sentido, um dos elementos mais significativos é o conjunto de prédios onde a maioria dos protagonistas reside.

O complexo residencial, que fica no bairro Inflancka, em Varsóvia, retrata de maneira icônica uma época. Como já mencionado na Introdução, o cenário do comunismo regrou a população e sufocou a individualidade das pessoas. Tal controle do pensar e do agir era um dos pontos que Kieslowski exterioriza em seus filmes e, a alocação da maioria dos protagonistas dentro do mesmo conjunto habitacional, permite a leitura por parte do espectador de um ambiente em que todos precisam se adequar a um tipo de controle.

O diretor afirma ter fugido do tema da política, embora seja praticamente impossível, já que ela teria total influência na vida intolerável da Polônia dos anos 80:

Como a vida na Polônia é dura - na verdade - tive que mostrar um pouco disso nos filmes. No entanto, eu poupei os espectadores de muitas coisas muito desagradáveis que acontecem na vida cotidiana. Primeiro, eu os salvei de algo tão horrível quanto a política. Em segundo lugar, não mostrei filas em frente às lojas. Terceiro, eu não mostrei uma coisa como um cartão de racionamento - embora muitos bens estivessem sendo racionados então. E quarto, eu não mostrei tradições chatas e terríveis. (KIESLOWSKI; STOK, 1995. p. 145, tradução nossa)²⁶.

Muitos dos planos cinematográficos no conjunto de prédios sugerem a conotação da prisão, colocando personagens cercados pelos prédios de modo a parecerem presos àquela condição. Isso aproxima as pessoas e também as histórias, colocando os mais diversos tipos profissionais (médicos, professores, musicista, taxista, estudante) dentro de condições socioeconômicas próximas.

No final, decidimos localizar a ação em um grande conjunto habitacional, com milhares de janelas semelhantes emolduradas no plano de

²⁶ Since life in Poland is hard – intolerable, in fact – I had to show a bit of this in the films. However, I did spare the viewers many very unpleasant things which happen in daily life. First, I saved them from anything as horrible as politics. Second, I didn't show queues in front of shops. Third, I didn't show such a thing as a ration card – although many goods were being rationed then. And fourth, I didn't show boring and dreadful traditions.

implantação. É o bairro residencial mais bonito de Varsóvia, e é por isso que o escolhi. Parece horrível, então você pode imaginar como os outros são. O fato de todos os personagens viverem em uma propriedade os une. Às vezes eles se encontram e dizem: "Posso pedir uma xícara de açúcar?"(KIESLOWSKI; STOK, 1995. P. 146, tradução nossa)²⁷



Figura 4 – 4a - *Decálogo VIII*; 4b - *Decálogo X*; 4c - *Decálogo I*; 4d - *Decálogo VI*; 4e - *Decálogo V*; 4f - *Decálogo III*; Fonte: DVD *O Decálogo*, Versátil Home Vídeo.

Confirmando a citação anterior, os personagens eventualmente se encontram nos arredores do condomínio, o que possibilita ao espectador perguntar: “Como estará a vida daquele personagem?”. Muitas vezes podemos associar os problemas de um aos de outro, como o caso do *Decálogo VI*, em que o rapaz *voyeur* tímido se encontra com o Médico que foi diagnosticado impotente para o resto da vida. No

²⁷ In the end we decided to locate the action in a large housing estate, with thou – sands of similar windows framed in the establishing shot. It's the most beautiful housing estate in Warsaw, which is why I chose it. It looks pretty awful so you can imagine what the others are like. The fact that the characters all live on one estate brings them together. Sometimes they meet, and say, 'May I borrow a cup of sugar?'

Decálogo VIII, a respeitada professora de ética, que colocou a vida de uma criança em risco no passado, se encontra com o senhor colecionador de selos do episódio X, que deixou a família em condição de miséria por seu fanatismo pela filatelia. No *Decálogo III*, Janusz chega ao prédio vestido de papai Noel, para fazer surpresa às crianças, e se encontra com Krzysztof, o pai do menino Pawel, que está sozinho na noite de natal.

Essa amarra entre os personagens do ciclo foi utilizada posteriormente por Kieslowski na *Trilogia das Cores*. Quando Julie, de *Bleu (A liberdade é azul)*, vai ao tribunal, entra enganada em uma porta, na qual está acontecendo a audiência de divórcio de Karol Karol e Dominique, do *Blanc (A igualdade é branca)*. No final do *Rouge (A fraternidade é vermelha)*, os protagonistas dos três filmes estavam no acidente com o *ferry* e escapam com vida.

Um dos personagens mais emblemáticos de todo o ciclo não tem um nome, não fala e apenas esboça algumas expressões, surgindo em momentos pontuais de oito dos dez episódios. Em conversa conosco, por meio do *Facebook*, o ator Artur Barcis diz que todos deveriam tentar descobrir por conta própria, pois o diretor tinha a intenção de não definir as características e motivações do personagem:

Krzysztof Kieslowski não deu um nome àquele personagem de propósito. Não havia um único uso da palavra "anjo", "deus", ou "testemunha" no roteiro. A ideia era que todos tentassem descobrir por si mesmos. Krzysztof disse: "Se eu dissesse para você que ele é um deus, você iria atuar como um deus, e eu não quero que ele seja um deus. Se eu dissesse para você que ele é um anjo, você iria atuar como um anjo, o que não é minha intenção. Eu não sei quem ele poderia ser e eu não quero saber". Para meus próprios propósitos, eu chamei aquele personagem de "Mistério" e foi assim que eu atuei.²⁸ (Conversa em 01 abril de 2018 pelo Facebook. Tradução nossa).

Em 1989, Kieslowski deu uma entrevista a Patrick Z. McGravin no Canadá dizendo que esse personagem viria para trazer a sensação de estarmos vendo as mesmas pessoas da vizinhança. De acordo com o diretor, esse personagem surge nos momentos de maior tensão dramática para representar as pessoas que passam pelas vidas dos protagonistas, alheias a seus estados emocionais.

²⁸ Krzysztof Kieslowski didn't name that character on purpose. There wasn't a single use of a word like "angel", "god", or "witness" in the script. The idea was that everyone should try to figure it out himself. Krzysztof said: "If I'd tell you that it is a god, you will play god, and I don't want it to be god. If I'd tell you that it is an angel, you will play an angel which isn't my intention. I don't know who that should be and I don't want to know that." For my own purpose I called that character "Mystery" and that's how I played it.

Todos os protagonistas vivem na mesma área; eles continuam se encontrando. Esta figura vem, olha por um tempo, sempre durante os momentos mais dramáticos. Ele olha e vai embora, nunca dizendo nada.

Eu sei que há algumas pessoas como ele, que nos olham e nunca dizem nada. Eu penso que ele é uma dessas pessoas (KIESLOWKI, 2016. Tradução nossa)²⁹.

Enquanto Kieslowski coloca o personagem como apenas representativo do que seriam as pessoas que sempre passam por nós e não estabelecem comunicação, Kickasola (2004) se apega ao fato de ser a mesma pessoa a estar em momentos decisivos dos protagonistas. Este autor, em sua reflexão, chama o personagem de Teófanos (*Theophanes*), recorrendo ao personagem de Tarkovsky em *Andrei Rublev* (1966) e pela etimologia da palavra: “Etimologicamente, Teófanos significa “aparições de Deus”, e esse termo tem sido usado por vários personagens enigmáticos na Bíblia, que parecem marcar a presença divina de alguma maneira”³⁰ (2004, p. 163. Tradução nossa). Concordando com o caráter metafísico dessa figura, lembramos no roteiro do *Decálogo IV* uma citação curiosa envolvendo o personagem e deixando possível a interpretação sobre sua característica metafísica:

MICHAL [personagem do Decálogo IV] tira a mochila dos ombros. Com o canto do olho, ele pode ver o jovem com seu bote. Se volta um pouco para olhar para ele. É o mesmo homem que se sentou ao redor do fogo na primeira história, que ficou no corredor do hospital na segunda história e que continuará a aparecer para sempre.³¹ (1990, p. 111. Tradução nossa e grifo nosso).

Annete Insdorf (1999) prefere chamar esse personagem de anjo, se referindo aos anjos de *Wings of Desire* (1987) de Wim Wenders. Embora Kieslowski e Piesiewicz não dessem muitas informações sobre as características desse personagem, nota-se em alguns episódios o quanto suas expressões condizem com o estado emocional do protagonista e estabelecem uma comunicação não verbal

²⁹ “All of the protagonists live in the same area; they keep meeting each other. This figure comes and looks for a while, always during the most dramatic moments. He looks and goes away, never saying anything.”. “I know there are some people like him, who look at us and never say anything. I think he is one of those people.”

³⁰ Etymologically, Theofanes means “appearances of God”, and this term has been used for various enigmatic characters in the Bible who seem to mark divine presence of some kind”.

³¹ MICHAL slips the rucksack off his shoulders. Out of the corner of his eye he can see the young man with his dinghy. It is a rather turns to look at him. It is the same man who sat around the fire in the first story, who stood in the hospital corridor in the second story, and who will continue to appear, for ever.

com este, parecendo que o personagem de Artur Barcis sabe pelo que o protagonista está passando.

No *Decálogo I*, o personagem icônico demonstra preocupação ao confrontar seu olhar com o de Krzysztof. Ainda assim, Krzysztof permite Pawel patinar no lago. No *Decálogo IV*, ele passa com o bote sobre a cabeça (interpretado por Kickasola como um objeto fálico) e sua expressão de preocupação parece ser crucial para Anna decidir não abrir o envelope. Mais tarde, ele passa novamente com o bote sobre a cabeça enquanto uma série de decisões são tomadas, por Anna e por Michal, para que fiquem juntos.

Conforme os dois exemplos acima, o personagem de Artur Barcis surge pontualmente antes das decisões que se tornam vitais por parte dos protagonistas. No *Decálogo V*, ele acena negativamente com a cabeça antes de Jacek tomar a decisão do assassinato. No *IX*, ele passa de bicicleta quando Roman provoca um acidente e não se fere e também é a última pessoa que Roman avista antes de se jogar da ponte. Sua expressão traz a conotação de alguém que, de maneira impotente, observa um caminho errado que outra pessoa toma.

No *Decálogo VI*, seu sorriso (o único em todos os episódios) marca a leveza do momento vivido por Tomek, ao conseguir marcar um encontro com seu amor, Magda. Mais tarde o personagem misterioso passaria por Tomek novamente, quando o rapaz decide se matar frente à humilhação da ejaculação precoce.





Figura 5 – 5a - *Decálogo I*; 5b - *Decálogo IV*; 5c - *Decálogo V*; 5d - *Decálogo VI*.

Por fim, nos *Decálogos VII* e *X*, não vemos tal figura. No entanto, no *VII*, Kickasola sugere que quando Majka entra no trem para fugir da família, de alguns vagões mais ao fundo o personagem sairia apoiado em uma muleta. Não podemos afirmar por não conseguir reconhecê-lo, mas destacamos a colocação do teórico acima referido: “Enquanto ela embarca rapidamente, um Teófanês aleijado desembarcou ao fundo - um trem de pessoas quebradas, estragadas, danificadas, se afastou” (KICKASOLA, 2004, p. 224. Tradução nossa)³². No roteiro, tal situação evoca a lembrança do personagem que já havia aparecido em todos os filmes anteriores do *Decálogo*: “Apenas um passageiro sai do trem depois que ele parou na plataforma da estação: o homem de muletas. Ele desce cuidadosamente do vagão e olha para a sala de espera” (1990, p. 212. Tradução nossa)³³.



Figura 6 – Majka entra no trem, enquanto um homem sai de muletas. Kickasola (2004) sugere ser Teófanês, o personagem de Artur Barcis.

³² As she quickly boards, a crippled Theophanes disembarks in the background - a train of broken, marred, damaged people, shuttled away

³³ Only one passenger gets off the train after it has stopped at the station platform: the man on crutches. He carefully lets himself down from the carriage and looks over towards the waiting room.

2.1.2 Vinheta de abertura

Na abertura dos episódios, há uma breve vinheta musical, de quinze segundos, que acompanha os créditos iniciais da Televisão Polonesa e da produtora de Krzysztof Zanussi, *Tor filmes*, da qual Kieslowski era diretor artístico. A vinheta está no tom de lá menor:

The image shows a musical score for the opening title sequence of *Decalogue IX*. The title is "Decálogo IX" with the subtitle "Vinheta de abertura" and the composer's name "Zbigniew Preisner". The tempo is marked as "♩ = 60" and the time signature is "8va". The score is written for Piano and Violin. The Piano part starts with a *mf* dynamic and includes a *rit.* (ritardando) section. The Violin part starts with a *p* (piano) dynamic. The score consists of two staves: Piano and Violin, both in 8/8 time.



Figura 7 – 7a - Partitura da vinheta. Transcrição nossa; 7b - Tela inicial de abertura de todos os episódios.

No *Decálogo IX*, descobrimos que a vinheta possui uma continuidade para compor a trilha musical do referido episódio. Preisner usa a marca sonora introdutória do ciclo fílmico e dá seguimento a uma composição para piano, voz e cordas, cuja autoria foi atribuída a *Van den Budenmayer*.

3 DECÁLOGO: OS DEZ EPISÓDIOS

3.1 *Decálogo I*

Pawel (Wojciech Klata) é um menino brilhante e estudioso de aproximadamente dez anos que mora com seu pai, Krzysztof (Henryk Baranowski). Seu pai não acredita em Deus, mas na Ciência, e crê que todos os fenômenos podem ser medidos e calculados. Pawel também tem uma tia, Irena (Maja Komorowska), que, ao contrário do irmão, acredita em Deus e traz uma perspectiva teológica às reflexões existenciais do menino em relação ao sentido da vida e da morte, sobre Deus e para onde vai a alma após a morte.

Os anseios existenciais de Pawel são respondidos de maneira oposta por seu pai e sua tia. Krzysztof diz a Pawel que não existe alma e que as pessoas acreditam nessas coisas apenas para que a vida seja mais fácil. Por outro lado, Irena diz a Pawel que seu pai achava que tudo poderia ser medido e calculado, mas que isso não exclui a existência de Deus. Para explicar o que é Deus, Irena demonstra sensorialmente, abraçando o menino para mostrar o amor divino.

A tecnologia é um tema constante nos filmes de Kieslowski, e nesse episódio aparece atrelada a questões metafísicas que envolvem as vidas dos personagens. O fanatismo do pai e do filho pelo computador (ou pela tecnologia como um todo) torna a máquina um deus pagão na perspectiva do mandamento bíblico “*Não terás outros deuses diante de mim*”, já que para todas as dúvidas eles recorrem a cálculos no computador. Ocorre então uma situação no meio do filme (aos 24m23s): após Krzysztof tratar em sua aula das capacidades ilimitadas do computador bem programado, eles chegam em casa e o computador parece ter ligado sozinho, além de misteriosamente não obedecer ao comando de voz para desligar. Estranhando a situação, Krzysztof o desliga manualmente, mas no final do filme a mesma situação volta a acontecer.

Pawel ganhou patins de gelo para o natal e gostaria de esqui no lago próximo ao condomínio. Krzysztof havia feito os cálculos da temperatura com base nas informações do instituto de meteorologia, adquiridas via telefone pelo menino. O pai fez e refez as contas e garantiu que uma pessoa com o triplo do peso do menino poderia patinar. No roteiro do *Decálogo I*, Kieslowski previa uma usina elétrica água

quente no lago, por isso somente os cálculos não seriam suficientes para garantir a segurança do menino. Kickasola (2004) aponta a limitação de se confiar apenas na máquina por suas respostas vazias e exatas, assim como a imagem do menino congelada na televisão:

Todos os gadgets, com os quais Kieslowski era tão fascinado e que geram tal felicidade entre Krzysztof e Pawel, soam muito vazios no final do filme, falhando no espaço liminar.(...) O brilho verde do computador se torna agourento após a morte de Pawel, aumentando como um espectro O rosto de Krzysztof - um anjo da morte declarando: "Estou pronto". (p. 169). Tradução nossa)³⁴.

Por fim, o menino vai ao lago patinar com um amigo e o gelo se rompe. Uma série de eventos acontece a partir dos planos centrados em Krzysztof: passa um avião sobre o prédio deles, o tinteiro misteriosamente derrama tinta na escrivania, sons de ambulância pelos arredores. Krzysztof começa a se preocupar até constatar que de fato falhou ao permitir que o filho patinasse. Pawel e um amigo caíram na água do lago e morreram. Após essa cena, o pai está em casa, reflexivo, e o computador liga sozinho, mostrando o texto: "I'm ready_". Transtornado, ele vai até a igreja próxima de sua casa, olha para a imagem da *Madonna di Czestochowa*³⁵, e empurra o altar, fazendo com que a estrutura caia. Com o desabamento do altar, gotas de cera passam a cair sobre o rosto da santa, em sugestão de que ela estivesse chorando. Krzysztof põe a mão em um vaso e pega um bloco de gelo, que seria a água benta, e encosta na testa, em um gesto de petição de bênção.

3.1.1 Escuta interna dos personagens e a relação do som com o metafísico

As potencialidades do *sound design* e da música se dão, por exemplo, para amplificarem a escuta interna dos personagens ou dialogarem com a esfera metafísica, tão presente na fotografia e no enredo, trazendo contribuições narrativas e informações ao espectador que ajudam a enriquecer a obra. Assim funcionam os sons de animais que circundam as cenas onde o menino está presente, e também o

³⁴All the gadgets, with which Kieslowski was so fascinated and which generate such happiness between Krzysztof and Pawel, ring very hollow at the film's end, failing the liminal space... The green glow of the computer becomes ominous after Pawel's death, rising like a specter on Krzysztof's face – an angel of death declaring, "I am ready."

³⁵ Padroeira da Polônia.

som do teclado do computador, do relógio, da água, e da sequência em que Krzysztof descobre a morte de Pawel.

Logo no início, aos três minutos de filme, em continuação ao término da música de abertura, um pombo pousa na janela do apartamento de Pawel. O menino interage com a ave, observando-a a comer as migalhas que ele preparou. Ao fundo, sons de pombo e o som de um corvo acompanham a cena. O pombo tem pequenas manchas de sangue em sua asa, sugerindo alguma morte ou um embate com outra ave, possivelmente o corvo, que soa ao fundo. É curioso que o som do corvo esteja tão presente no episódio, apesar de não vermos essa ave em nenhum momento.

Aos quatro minutos, Pawel sai para fazer compras e em frente à igreja Católica e se depara com um cachorro morto. Ele põe a mão no cachorro e se emociona, com pena do animal que morreu de frio. Posteriormente, ao chegar em casa, discute com seu pai sobre o sentido da vida, querendo saber o que fica de um ser depois de sua morte, e para onde vai a alma de quem morre. Como apontamos acima, seu pai dá apenas uma explicação biológica e não demonstra a mesma pena que Pawel teve do cachorro.



Figura 8 – 8a - Pomba com respingos de sangue na asa (02m51); 8b - Cachorro morto próximo à igreja (05m46s).

Ao fundo da discussão entre Pawel e seu pai, escutamos sons de cachorro latindo e de corvo crocitando. Tais sons acompanham tanto o diálogo do menino com seu pai, quanto os outros momentos em que os dois estão em casa, tornando-se recorrentes no decorrer do episódio e nos permitindo associar com o fim que o menino terá. No caso do cachorro, a escuta dos sons desse animal (que acontecem em grande parte do filme), pode remeter à morte representada por aquele cachorro coberto de neve no início do filme. O corvo nos traz sensação semelhante, por ser uma ave necrófaga, pelo perfil sombrio criado pelo senso comum para essa ave e

pelas marcas de sangue na asa do pombo, que pode nos remeter à sua busca pela sobrevivência.

Aos 06m45s, os sons de um corvo e de um cachorro surgem quando estamos diante do conteúdo da tela do computador de Krzysztof, e o som dos dois animais acompanha o close no rosto de Pawel. Aos 06m51s, no close da câmera em Pawel, o cachorro late e ele pergunta o porquê das pessoas morrerem. Assim, sutilmente, os sons do corvo e do cachorro acompanham o diálogo de Pawel com o pai na mesa, enquanto tomam café da manhã. São dois os locais de recorrências do som do corvo crocitando: a casa de Pawel e o lago onde ocorrerá a tragédia.

Em sentido oposto ao teor ateuista do discurso de seu pai, Pawel vai à casa da tia e tem um diálogo com ela, de cerca de quatro minutos (o diálogo com o pai também durou cerca de quatro minutos). Pawel vê as fotos do Papa João Paulo II e os dois iniciam uma conversa sobre a existência de Deus e o sentido da vida. Irena fala de amor, da alegria de fazer o bem ao próximo e que viver é um presente de Deus. Diferentemente do diálogo do pai com o filho, que foi acompanhado pelos sons de corvo e cachorro, o diálogo da tia com o menino foi acompanhado pelo som de cachorro latindo, junto ao som de pulso de relógio (som bastante claro). Vale ressaltar que o diálogo do menino com a tia começa ao soar o sino da igreja com três badaladas.

Os sons dos dois animais permanecem fazendo fundo às cenas do pai e do filho em casa e em cenas no lago, até escutarmos pela última vez o som do cachorro no resgate de Pawel, dessa vez não latindo, como sempre ocorreu, mas chorando. Quando Krzysztof chega à beira do lago para acompanhar o resgate de Pawel, vê a fogueira onde ficava o anjo. Para nós espectadores, enquanto o plano está mostrando a fogueira, escutamos o som de um cachorro chorando, agonizando, permitindo a associação do som do cachorro a Pawel, que antes chorou ao se deparar com o animal morto. Depois dessa cena, não escutamos mais o som dos dois animais – corvo e cachorro.

Por ter explicitado o fanatismo dos personagens com a ciência e tecnologia, representada pelo computador, havendo várias cenas onde esse objeto está presente, nos chama a atenção o volume expressivo do som da digitação das teclas do computador. Observada a importância desse elemento para a narrativa, servindo como um guia das ações de Krzysztof e Pawel, será a partir dos cálculos feitos nele que o pai permitirá o filho patinar. No roteiro do *Decálogo I*, Kieslowski prevê a

importância do clique (embora tenha escrito "um clique leve" o som possui bastante expressividade): "Um clique leve e rítmico nas teclas sendo pressionadas no teclado: o pequeno PAWEL está armazenando algo na memória do computador" (Kieslowski; Piesiewicz, 1991, p. 3, tradução nossa).³⁶

Observando a fotografia, a iluminação e o som, percebemos a onisciência e onipotência atribuídas ao computador. Nas várias cenas onde esse elemento está presente, tanto o reflexo verde da tela sobre os personagens (podemos ir mais fundo e pensar no reflexo do computador sobre a vida desses personagens) quanto os fortes sons de digitação transmitem a grandeza que esse equipamento possui.



Figuras 9 – Reflexo da luz do monitor nos rostos dos personagens. Na imagem 9d, a tela do computador com o texto "I'm ready_".

Pensando na paixão dos dois personagens pela racionalidade, representada no fascínio pelo objeto computador, a cena do pai e do filho no clube de xadrez também nos chama a atenção pela expressividade do volume do manuseio das peças. A característica sonora dos sons das peças nos remete aos sons de digitação no computador – uma maneira de evidenciar a associação desse elemento ao xadrez, reforçando a paixão pela racionalidade.

A importância da água se dá principalmente como o local da morte de Pawel (embora seja mostrada em outros filmes de Kieslowski como um elemento essencial para a vida humana). A abertura do filme mostra o final da história, apresentando

³⁶ A light, rhythmic clicking of keys being punched out on the keyboard: little PAWEL is storing something in the computer's memory.

um *close-up* do local onde o gelo do lago se rompeu, com a câmera filmando a metade da água congelada e a outra metade da água em seu estado líquido.

Destacamos a sequência em que Krzysztof se incomoda com os sons ao seu redor. Um avião passa por cima do prédio; há dois toques de campainha, ele olha para o lado e vê que o tinteiro misteriosamente quebrou. A tinta azul vaza e ele se limpa com estranheza, até escutar a sirene da ambulância na rua e se assustar. Se limpar daquele “sinal” (tinta azul) na pia parece o mesmo que negar os sinais divinos. Krzysztof nega o espiritual. Em outro momento Irena já havia dito que, mesmo que ele duvidasse, não admitiria suas dúvidas.

O som da água se torna marcante na cena do resgate de Pawel. Krzysztof chega à beira do lago e à medida em que ele - e o restante de curiosos - espera a retirada dos corpos, os sons são aos poucos suprimidos, restando apenas o som do movimento das águas e a música extradiegética. Foram suprimidos os sons vindos das pessoas, do megafone, dos carros e das ambulâncias. O som do movimento da água isolado dos sons dos arredores torna-se agonizante e doloroso para Krzysztof, que vê seu filho e um colega sendo retirados do lago.

3.1.2 Trilha musical

Preisner define a instrumentação da música com orquestra de cordas e flauta³⁷. A música se inicia a partir da aparição do nome de Wojciech Klata, ator que interpretará Pawel, sobre a água do lago. A orquestra de cordas forma um acorde de Si menor em um registro agudo. A flauta faz um motivo melódico de três notas (fá#5 - sol5 - fá#5³⁸) e repete esse motivo enquanto os planos vão se aproximando do anjo. Não foi possível estipular um andamento para a música, mas nos pareceu, por meio da análise audiovisual, que o motivo da flauta acompanha principalmente os planos dedicados ao anjo e a Pawel, uma maneira de conectar os dois personagens.

³⁷ A flauta utilizada não apresenta um caráter de instrumento orquestral, não só por sua captação próxima e tratamento sonoro com bastante reverberação, quanto pelo timbre e registro (que a aproxima de uma flauta de madeira), além de vibratos e glissandos não convencionais.

³⁸ Neste texto, consideramos o lá central (440 Hz) como lá3.

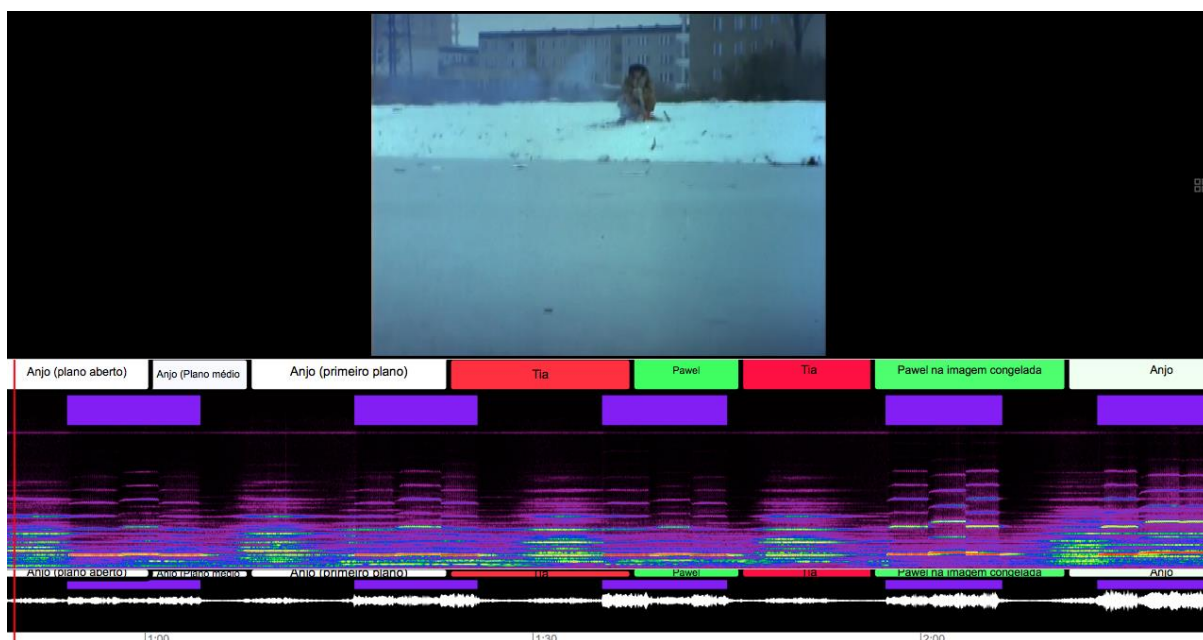


Figura 10 – análise audiovisual feita no *software EAnalysis*. A linha com os blocos brancos, vermelhos e verdes indica as trocas de plano. Os blocos brancos são os planos no anjo, os blocos vermelhos os planos na tia e os blocos verdes na imagem de Pawel na TV. Os retângulos na cor roxa indicam o momento em que o tema da flauta é tocado, majoritariamente nas imagens do anjo e de Pawel.

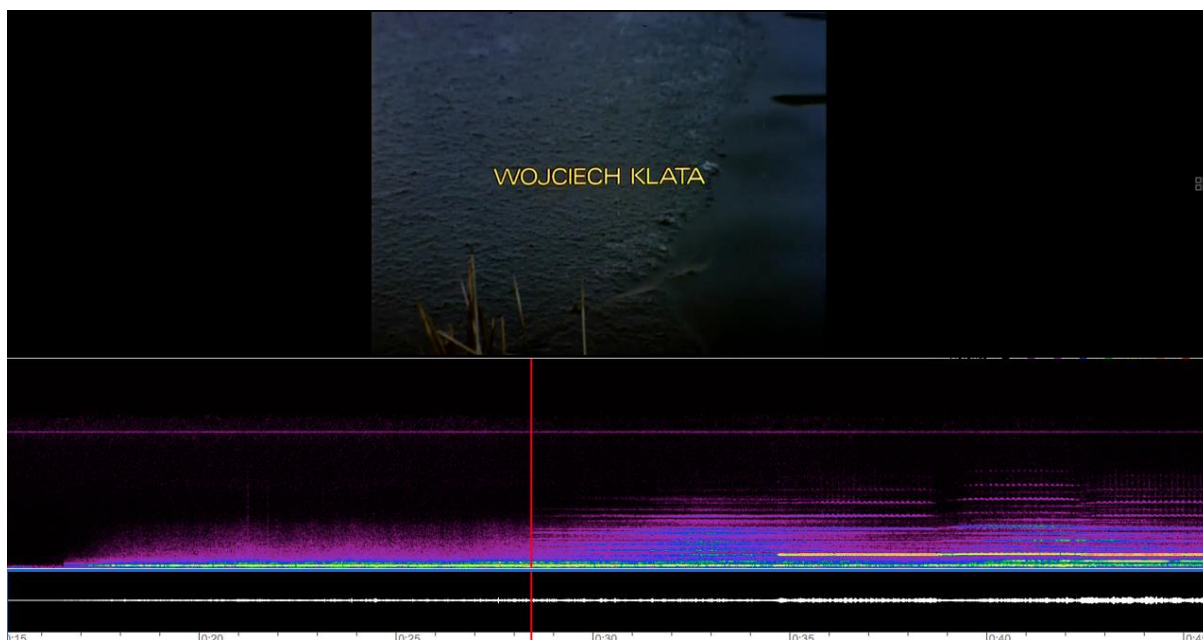


Figura 11 – Na linha vertical vermelha sobre o espectro sonoro, percebemos que a música entra no momento dos créditos iniciais, sincronizado à aparição do nome de Wojciech Klata, figura central do episódio.

Kickasola aponta que os cortes de planos nessa cena inicial ligam o anjo à tia e a Pawel, gerando uma relação entre esses personagens: o anjo está com rosto de choro e corta para a tia, que também chora. Da tia, vai para a TV, que mostra Pawel, virtualmente feliz. De Pawel, volta para a tia, que chora e novamente volta

para a imagem dele correndo e sorrindo na TV. Nesse momento (01m57s), as cordas tocam um acorde de mi menor e o motivo é tocado uma segunda acima – sol5-la-sol, até o congelamento da imagem na TV. Do primeiro plano em Pawel sorrindo, vai para o anjo chorando e a flauta toca sol-lá e sustenta o lá por mais tempo. Na saída da flauta, as cordas fazem um crescendo, que se encerra nos voos dos pombos.



Figura 12 – Pawel sorrindo na tela congelada na TV. O tema da flauta está indicado no bloco roxo abaixo do bloco verde. Nestas duas inserções, o motivo da flauta está transposto uma segunda acima (sol5-lá5).

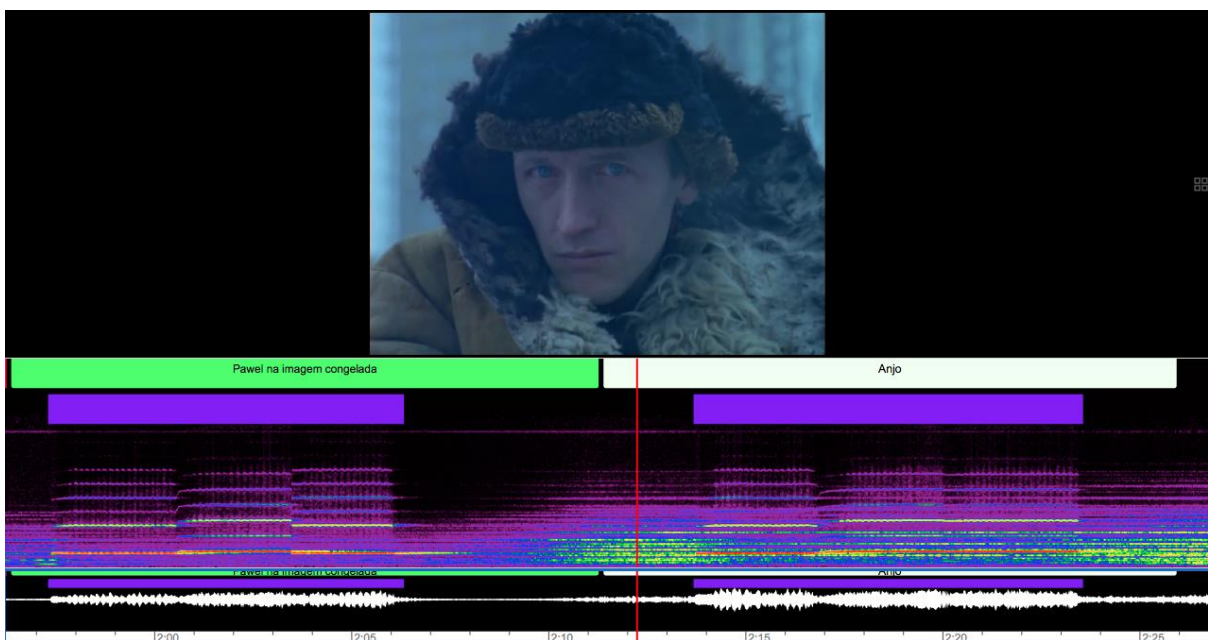


Figura 13 – No contraste entre a imagem de Pawel sorrindo e do anjo chorando, o tema da flauta (bloco roxo abaixo do bloco branco) novamente é tocado. Há uma intenção do diretor de associar os dois personagens, reforçada pela transposição do motivo.

Alguns planos nessa cena inicial dão um caráter abstrato a elementos que serão constantes no filme, como o lago e o edifício onde mora Pawel. A música, sem caráter resolutivo, contribui para o aumento do suspense sobre os planos fechados e o que há de importante no lago e no prédio que mereça atenção do público. Vale lembrar que esse é o primeiro de uma série de dez episódios, o que também justifica certo suspense nas imagens e na música.



Figuras 14 – Plano fechado no detalhe do lago nos primeiros segundos de filme e plano fechado na textura da parede do prédio. A orquestra de cordas, explorada principalmente no registro agudo, mantém a suspensão de um acorde sobre essas imagens gerando expectativa.

Entre 04m59s e 06m15s, Pawel sai de casa e caminha pela neve. Durante o caminho passa por uma garota, vizinha sua, a cumprimenta, mas ela o ignora e nesse momento entra a música. Logo em seguida, próximo à igreja, ele encontra um cachorro morto e aí surge sua questão no filme: a razão da existência. Mais à frente, no filme, veremos que Pawel fica amigo dessa menina na escola e que, na parte final, quando Krzysztof procura pelo filho, ela traz as informações necessárias para o desfecho da história. O peso narrativo da cena é acentuado graças à música extradiegética. A cena termina quando a flauta (extradiegética) toca uma nota e, na diegese, Pawel toca a campainha, cujas frequências são a mesma – da nota da flauta e da campainha.

A música retorna somente entre 27m44s e 28m25s, a partir de um plano médio no anjo. As cordas tocam o mesmo acorde do início, e a flauta executa motivos cromáticos (fá#-fá, lá-sol#). A fogueira está menor do que na aparição anterior. Corta para o litro de leite que Pawel encheu de água para ver se congelava. Eles estão observando o processo de congelamento da água e Pawel fica surpreso por

congelar tão rápido. Por meio dos cálculos no computador, o menino está autorizado a patinar no lago e seu destino está traçado.

Logo em seguida, de 30m58s a 32m43s, Krzysztof vai ao lago conferir se está seguro e se depara com o anjo. Os dois se olham e extradiegeticamente surge a flauta sem cordas, tocando no mesmo tom de si menor, porém com várias intervenções cromáticas. Como o anjo aparece antes da decisão que define o desfecho da história, Krzysztof tem ali um momento para pensar em não deixar que Pawel patine no gelo. O quadro corta para o patim de Pawel pendurado no quarto e em seguida corta para a igreja. Krzysztof passa na frente da igreja e vê várias pessoas fazendo vigília do lado de fora. Corta para Pawel acariciando os patins. A câmera sai do patim e vai para Pawel, que aparenta estar ansioso para nascer o dia.

Já ocorrida a tragédia, aos 44m36s – até 47m44s – Krzysztof se certifica de que foi Pawel que afundou, completando a história do episódio um. A música extradiegética é a mesma da abertura do episódio, apenas sem os dois primeiros motivos de flauta. A entrada da flauta marca a retirada do corpo de Pawel da água. No final desse trecho, as cordas crescem consideravelmente para alcançar um clímax (por volta de 46m50s) junto da tensão da cena do resgate dos meninos.

A última cena – entre 49m43s e 51m06s – marca o conflito interno de Krzysztof sobre a existência de Deus. Ao ver a imagem da *Madonna di Czestochowa*, ele é tomado pela raiva e empurra o altar. O som da flauta entra com o mesmo motivo melódico da abertura, porém uma oitava abaixo, com mais sutileza, e acompanha o plano fechado na cena das gotas de cera de vela caindo sobre o rosto da *Madonna* e, em seguida, a auto-bendição de Krzysztof com a água benta congelada. Aqui, novamente a exploração do cromatismo se destaca. O filme termina em silêncio com o close na imagem do rosto de Pawel na TV e quando fecha o quadro, a flauta retorna com a melodia lenta e sem uma marcação de tempo precisa.

3.2 Decálogo II

O *Decálogo II* é um dos episódios que mais coloca a ética e a fé cristã no centro da discussão, pois lida com questões que são tabus no meio católico, como o aborto, a traição e os relacionamentos extraconjugais. Nesse episódio, o estilo do diretor é decisivo em relação a possibilitar que o olhar e a escuta do espectador

busquem respostas nas manifestações transcendentais. Kickasola (2004) usa o termo *meta nível* para se referir às questões metafísicas:

Kieslowski está sempre gerando um meta nível de significado através da experiência com a imagem, e eu não acredito que a natureza do meta nível seja simplesmente reflexiva, mas sim sinaliza um alcance em direção à possibilidade Transcendente. (p. 175, tradução nossa)³⁹.

O episódio conta a história de Dorota (Krystina Janda), casada com Andrzej (Olgiard Lukaszewicz), que está internado no hospital por causa de um câncer. Ela procura o médico responsável pelo caso (Aleksander Bardini) que, por coincidência, vive no mesmo prédio que ela, dois andares abaixo. Seu intuito é saber qual o verdadeiro estado do marido, se ele morrerá ou se terá alguma chance de recuperação. O médico não se vê na condição de responder, pois, de acordo com suas vivências na profissão, muita gente com aparente estado positivo morreu e, do mesmo modo, muitos que aparentavam estar nas últimas se recuperaram.

A insistência de Dorota em receber uma sentença do médico começa a se tornar incômoda e o médico suspeita que algo a mais a esteja motivando em sua perseguição ao médico. Dorota enfim conta que teve um relacionamento extraconjugal e engravidou de seu amante. Seu dilema está em assumir ou não o bebê, mas, para ela, isso dependerá do destino de seu marido: se Andrzej morrer, ela ficará com o bebê. Caso ele se recupere, ela pretende abortar.

O médico, que não tem seu nome revelado e isso pode ser uma maneira do diretor materializar a figura divina (no *Decálogo I*, Irena mostrou a Pawel o que era Deus através um abraço), católico, se vê carregando o fardo do dilema de Dorota, pois sua resposta, que não garante nada, determinará o destino do bebê.

Por acreditar na recuperação do marido, ou por se arrepender de ter tido um caso extraconjugal, Dorota resolve abortar e avisa o médico sobre sua decisão. O médico se vale de uma mentira e diz que Andrzej está piorando, sentenciando a morte dele, mesmo que os exames tenham mostrado significativa melhora. Sua intenção é influenciar Dorota para que ela não aborte.

O filme termina com a cena de Andrzej finalmente recuperado e agradecendo ao médico por seus cuidados. No agradecimento, Andrzej também diz que o casal terá um filho e pergunta se o médico sabe o que significa ter um filho. O

³⁹ Kieslowski is always generating a meta level of meaning through experience with the image, and I do not believe the nature of the meta level is simply reflexive, but rather signals a reach toward the Transcendent possibility.

médico diz que sim e abaixa a cabeça, emocionado, possivelmente se lembrando de seu filho e sua família.

3.2.1 Os sons ambientes na composição da identidade dos personagens

Nos dez primeiros minutos de filme, já é possível traçar o perfil dos dois personagens principais através de seus espaços residenciais. Dorota, mulher de vestuário elegante, possui um apartamento com mobília moderna; já o médico, um senhor de idade, vive em seu apartamento com móveis modestos, com muitas plantas e pássaros. O *sound design* tem um papel fundamental no que diz respeito à ambientação desses espaços e caracterização sonora dos personagens. No decorrer do filme, percebemos que esses sons presentes nas residências trazem a ideia de uma aura dos personagens perante um plano espiritual.

A personagem Dorota é descrita por Kickasola (2004) como uma pessoa cujas mãos “geralmente destroem as coisas” (p.177). Há uma intenção do diretor em associá-la a uma pessoa impaciente, que controla sua ansiedade por meio do cigarro (ideia reforçada por *closes* nos cigarros que ela fuma) e que teria consigo uma carga espiritual negativa. Uma das atitudes marcantes da personagem no filme é arrancar todas as folhas de uma planta em sua casa.

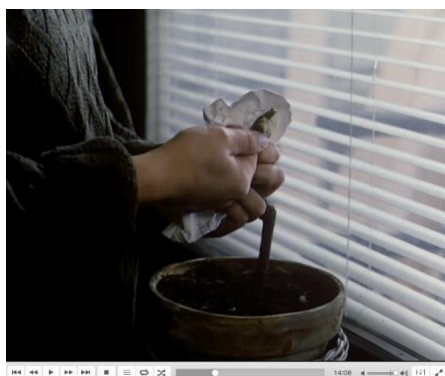


Figura 15 – Dorota arrancando as folhas da planta; Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

O personagem do médico é, pelo contrário, marcado como um guardião da vida, que teóricos, a exemplo de Kickasola, associam a uma imagem de Deus. Tanto suas primeiras aparições cuidando das plantas, tentando recuperar um cacto que está morrendo e alimentando o pássaro, quanto sua trajetória enquanto

profissional que busca a preservação da vida humana, denotam uma pessoa espiritualmente oposta a Dorota.

O ambiente da casa do médico é repleto de sons de animais (pássaros e cachorros) e essa ambientação sonora ajuda na construção do perfil do personagem e de sua aura espiritual. Inclusive, quando ele sai de sua casa e caminha pelo corredor, escutamos crianças e cachorros o acompanhando em situação acusmática

No espaço de vivência da personagem Dorota não são ouvidos sons de animais em seu entorno, obviamente porque ela não os tem em casa, mas também não escutamos cachorros, outros animais ou crianças dos apartamentos vizinhos. Naturalmente a esfera sonora da personagem e conseqüentemente de sua casa se tornam mais vazias. Os sons que compõem o ambiente sonoro da casa de Dorota são as ligações telefônicas que ficam na secretária eletrônica e as músicas que tocam no toca-disco, todos da categoria *on the air* (CHION, 2011. p. 64).

Para constatarmos a análise dos sons acompanhando “a aura” dos personagens, verificamos que a cena na casa do médico, em que Dorota conta todo o seu problema (24m24s – 29m47s), é acompanhada ao fundo por latidos de cachorro. Mas os latidos apenas acompanham Dorota ao fundo porque o médico está presente. Não há uma cena dela sozinha com sons de cachorros em sua forma acusmática. Assim que se encerra a conversa na sala de estar do apartamento do médico e Dorota vai embora, o pássaro começa a cantar (ou volta a cantar, demonstrando que a aura de Dorota saiu do ambiente). Vale mencionar que anos antes ela atropelou o cachorro do médico no pátio e, depois disso, eles não tiveram mais contato.

Outra observação em relação à trilha de efeitos está em uma sequência composta apenas pelos sons de goteiras no quarto do hospital e pelos sons de agonia emitidos por Andrzej (aos 20m13). Gotas sobre as ferragens da cama (Figura 3), gotas mais amareladas, talvez de sangue, gotas descendo pela parede do quarto. Esses sons expostos em um primeiro plano sonoro se mesclam com os sons de agonia do moribundo e refletem sua luta pela vida, mas contra as forças da natureza, que parecem se esvaír de seu corpo lentamente pelo líquido que escorre.

Esta sequência termina com as gotas que descem da parede molhando as folhas da planta que Dorota destruiu em casa (ver Figura 17).

A atitude de Dorota de levar as folhas arrancadas da planta para o hospital confere um significado importante atribuído àquela planta. Se as folhas arrancadas estão mortas ou próximas da morte, a água descendo e caindo nas folhas pode representar o destino de Andrzej no sentido da morte.



Figura 16 – gotas sobre as ferragens da cama. 20'18". Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).



Figura 17 – gotas caem sobre as folhas arrancadas por Dorota. Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

A próxima aparição visual e sonora das goteiras acontece aos 45m26s, já próximo aos desfechos da história. Dorota, em uma atitude de arrependimento, diz a Andrzej que o ama, faz carinho em seu rosto; o plano mostra o “anjo” e depois começam os sons das goteiras. O volume do som coloca as goteiras em um primeiro plano sonoro assim como na sequência anterior. Novamente os sons da agonia do doente se mesclam com os sons contínuos das goteiras, que além do volume sonoro, são filmadas em planos fechados. As goteiras param repentinamente em 46m16s, quando Dorota chama vigorosamente por Andrzej novamente. Após chamá-lo pela última vez, ela decide ir ao médico e dizer que decidiu abortar.

As goteiras param repentinamente e o desfecho da história mostra que ele se recuperou do câncer e assim percebemos a importância desses sons ao representarem a morte de Andrzej.

3.2.2 Trilha musical

Entre 13m02s e 14m55s acontece a primeira aparição musical (além da vinheta de abertura que é a mesma em todos os episódios) e surge do momento em que Dorota liga o toca-disco e lê uma carta enquanto a música – vamos chamá-la de “tema para piano e orquestra” – toca. Dorota caminha até a janela, vê o médico indo para o trabalho e então arranca as folhas da planta. A música acompanha sua aflição e acompanha também o tronco da planta levantando após ser retorcido. A música termina quando Dorota atende o carteiro. É interessante observar que ela liga o rádio, mas a música não termina como se estivesse em um rádio e sim de acordo com a conveniência da narrativa. Dorota atende o carteiro e a música, por sua vez, que parecia diegética, faz a passagem para o campo extradiegético. A música dura aproximadamente dois minutos.

Aos 32m34s, com término em 33m55s, após a cena em que Dorota joga o copo no chão, ela está no sofá escutando música – vamos chama-la de “peça para piano” com uma expressão facial de aflição. Enquanto a peça toca, o amante liga e deixa um recado na secretária eletrônica. Ela abaixa o volume para escutar o recado. Enquanto a música é tocada, ela mantém uma expressão de quase choro.

Observamos que nos momentos das duas músicas, a narrativa permite uma contemplação das músicas por parte do espectador e de personagem. Nas duas peças, embora sejam disparadas diegeticamente (*on the air*), as músicas têm qualidades técnicas e acústicas suficientes para serem tratadas como músicas extradiegéticas, sem os aspectos de som que seriam naturais da execução eletroacústica na vitrola (como o ruído da agulha no disco, o chiado característico e a reflexão acústica do ambiente). Sendo assim, é possível observar que esses materiais musicais assumem tanto a função diegética como a extradiegética. A personagem poderia ter escolhido essas músicas por serem de sua preferência. Ao mesmo tempo, o caráter das peças, construídas no estilo romântico, também funciona como código cultural para expressar ao espectador a agonia e o sofrimento interno vivido por Dorota (por associação). Além disso, para caracterizar o som de

ligação telefônica, há um ruído durante as chamadas e o som das vozes das pessoas vem filtrado, como de fato é um som *on the air* de um telefone.

Mais à frente, descobrimos que o amante de Dorota é um pianista concertista, o que sugere mais um elemento de associação. Se de fato o amante é pianista, a presença de duas peças pianísticas na trilha musical do filme favorecem o entendimento de que Dorota reflete sobre seu dilema, suas escolhas e os caminhos que o acaso colocou-lhe ao escutá-las. A instrumentação das músicas de Preisner permitiria que o personagem do amante fosse representado por música para piano e não por um ator.

Do minuto 40m28s ao 41m19s, ela atende à ligação do amante e diz que vai abortar, demonstrando um sinal de confiança na recuperação de Andrzej, ou de respeito à memória do marido. Ela se arrepende de seu envolvimento com o músico e decide terminar o relacionamento. A conversa é acompanhada pelo tema para piano e orquestra, o mesmo que toca quando ela lê a carta e arranca as folhas da planta no começo do filme. Novamente, o assunto tratado com essa música ao fundo está ligado à morte; nesse caso, na opção dela pelo aborto do bebê.

Dorota, ao optar pelo aborto, conversa com o médico, que lhe diz que Andrzej não sobreviverá. Ela se sentia confiante na recuperação do marido (talvez por motivos de ironia a fotografia enquadra caixas ao lado dela com o texto "*Confiance*") e demonstra enorme tristeza ao receber a revelação do médico. Como refletimos acima, possivelmente o médico fez isso pensando em salvar a criança, acreditando que este personagem luta contra qualquer tipo de morte (desde o cacto em sua casa até o bebê de Dorota).



Figura 18 – caixa com o título “*confiance*” ao lado de Dorota desesperançada; Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

Entre 49m20 e 51m01s, a sequência da recuperação de Andrzej demonstra um trabalho acurado de Kieslowski com relação ao potencial da música na passagem entre os planos extradiegético e diegético, ou o caminho contrário. Na finalização do diálogo de Dorota com o médico, por exemplo, toca música extradiegética feita por um violoncelo e que se desenvolve para um dueto de cordas e depois para uma orquestra. Essa música acompanha a imagem de Dorota atrás do vidro da janela de sua sala (o mesmo local em que arrancou as folhas da planta). A personagem se mantém paralisada em estado de reflexão e a música contribui para a ideia da passagem do tempo.

Há, em seguida, um plano sequência saindo da janela de Dorota e descendo dois andares para chegar à janela do médico, onde ele apresenta também uma expressão de reflexão por tudo o que aconteceu. A música extradiegética dessa cena acompanha os dois personagens em seus estados reflexivos e sugere ao espectador que os dois estão pensando em assuntos relacionados.



Figuras 19 – Os dois personagens, cada um em sua janela enquanto a mesma música toca; Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

O plano sequência que veio de Dorota e passou pelo médico dá uma ideia de aceleração até chegar ao quarto de Andrzej, onde termina a música de cordas e inicia o tema para piano e orquestra. Esse tema, como já apontamos acima, acompanhava os gestos ou falas ligados à morte (seja na tentativa de Dorota de matar a planta, seja na sua decisão pelo aborto). Sendo tocado na cena de Andrzej no leito de hospital, poderia estar associado ao falecimento do doente, mas, na verdade, aparece no ponto de virada.

Andrzej se recupera e a imagem da abelha saindo de um copo com líquido vermelho simboliza o improvável doente que, mesmo depois de tamanha proximidade à morte, deixa a doença para trás e volta à vida. O tema para piano e orquestra que fazia fundo para situações mórbidas (basicamente a postura de Dorota em relação à vida) passa a acompanhar a virada na saúde de Andrzej, no semblante de Dorota enquanto toca na orquestra e na vida do casal. Esse tema para piano e orquestra, que acompanhou a cena da recuperação de Andrzej, se fez inicialmente extradiegético e depois passa a ser visto como tocado pela orquestra, embora não pareça estar sincronizado.

No fim do episódio o médico pergunta a Dorota se ela toca na orquestra. Ela diz que sim e ele diz que gostaria de ouvi-la tocar. Nos créditos da última edição do *Decálogo* (Versão em *bluray*, *Janus Films* e *Criterion*), há um *making off* dessa cena e Kieslowski pede à Krystina Janda que, ao tocar o violino, olhe para frente como se estivesse vendo o médico.

É curioso observar o recurso do cenário quando ela vai à casa do médico e senta justamente embaixo de um quadro de um músico com um violino na mão.



Figuras 20 – Dorota se acomoda no sofá abaixo do quadro do violinista; Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

Para finalizar as observações sobre a trilha musical, a cena final mostra Andrzej já recuperado, agradecendo ao médico pelos cuidados. Andrzej diz estar feliz, pois ele e Dorota terão um filho e pergunta se o doutor sabe o que é ter filhos. O médico diz que sim, faz uma expressão sutil de tristeza e entra a música de piano nos créditos finais. Como dissemos acima, o personagem do amante não é visto, apenas mencionado por meio das peças tocadas ao piano presentes na trilha musical.

Destacamos, aqui, a música extradiegética exprimindo seu potencial em ser irônica com muita sutileza. Sabemos que o pai do bebê é o pianista e, ao dizer que

terá um filho, Andrzej demonstra não saber que o filho não é seu. Quem sabe disso nessa cena? O médico, o público e o diretor. O diretor, por sua vez, opta pela peça de piano na trilha musical, aquela que fazia Dorota se lembrar do pianista e que agora ironiza Andrzej. Instantes antes da música, Andrzej senta para conversar com o médico e diz “Posso tocar a mesa”, fazendo um gesto como se estivesse tocando piano, ou seja, Andrzej termina o filme assumindo por completo o papel do pianista na história, no relacionamento com Dorota e no filho que tomará como seu.



Figura 21 – Andrzej dizendo que pode tocar a mesa, com gesto de pianista; Fonte: DVD O Decálogo (Versátil Home Vídeo).

3.3 Decálogo III

Janusz é um taxista que pretende passar a noite de Natal em harmonia com sua família. O *Decálogo III* começa com ele vestido de papai Noel para fazer uma surpresa à família. Ele demonstra certo tédio com aquelas atividades tradicionais familiares, mas ao mesmo tempo parece se esforçar para valorizar o momento. Enquanto isso, Ewa, a outra protagonista, está sozinha na noite de Natal. Demonstrando solidão, ela visita uma tia e depois decide ir atrás de Janusz, seu antigo amor. Primeiro, ela vai à missa da meia noite para que ele possa vê-la. Depois, vai ao prédio dele e observa do lado de fora o que acontece dentro da casa. Na cena seguinte, enquanto vemos Janusz desligando o telefone e brindando a noite com a mulher e a sogra, Ewa interfonea e o tira de dentro de casa. Ela pede ajuda, alegando que seu marido, Edward, sumiu na véspera de Natal. Janusz, com certa desconfiança, decide sair com ela à procura de Edward.

Para justificar à esposa uma saída justamente na noite de Natal - daí a relação que se estabeleceu principalmente com o terceiro mandamento: “guarda o dia de sábado para santificá-lo” – Janusz diz à sua esposa que o carro foi roubado, mas ela desconfia. Finalmente, os dois partem em busca de Edward Garus. Visitam hospitais, um necrotério, a própria casa de Ewa, um centro de recuperação de alcoólatras e a estação central de Varsóvia à procura de sinais de vida do homem. Chegam à estação central ao amanhecer, por volta de 7h da manhã. Ewa mostra uma foto de Edward Garus, um homem que vive em Cracóvia com sua família há anos. Janusz se espanta e ela se justifica, dizendo que seria muito cruel passar a noite de Natal sozinha, por isso inventou tudo, para passar a noite com ele. Caso ficasse sozinha na noite de Natal, Ewa cogitava se matar e Janusz compreende a situação com paciência.

Durante o episódio, os dois relembram algumas situações conflituosas que viveram no passado e se irritam com as lembranças. Kickasola (2004, p. 191) pontua a ironia com o terceiro mandamento (lembra-te do dia de sábado): “Ironicamente, lembrar é a desgraça deles”, pois eles testam os limites um do outro em uma mistura de amor e rancor. O tema mortalidade surge em diversas situações e observamos com frequência os personagens transitando entre o limiar da vida e da morte.

Aos poucos, tomamos conhecimento de que as histórias contadas por Ewa são mentiras. O cuidado do diretor em colocar a personagem atrás de vidros ou filmar o seu reflexo nos espelhos, demonstra a duplicidade de perfil. A cena de 29m50s mostra essa intenção na fotografia: Ewa vai entrar em casa para verificar se o marido está lá e a câmera a acompanha através do vidro do carro. No corte para Janusz, a câmera o foca em primeiro plano. Ele diz: “caso ele esteja em casa, adeus”. No corte para Ewa, volta a câmera que a enquadra através do vidro da janela do carro. Novamente corta para o primeiro plano em Janusz, que diz: “tchau”. Esse procedimento busca contrastar a sinceridade das ações dele com a dissimulação dela.



Figuras 22 – Ewa é filmada através do vidro do carro, enquanto Janusz é filmado sem filtro. Fonte: O Decálogo. DVD. Versátil Home Vídeo.

Ao final do episódio, percebemos o universo de solidão vivido por Ewa e o quanto aquela condição lhe parece ruim passar uma noite de Natal sem ninguém para compartilhar o momento. Não é uma noite feliz para todos, vide o caso do bêbado, de Krzysztof (do Decálogo 1, que esbarra em Janusz), do menino que foge do hospital, das pessoas que trabalham naquela noite e, principalmente, Ewa.

3.3.1 Ambientes sonoros dos dois personagens e dispositivos de comunicação

Observamos que os dois personagens possuem propósitos diferentes para aquela noite. Ewa, contando todas as mentiras possíveis e, Janusz, buscando se dedicar à família, mas também sendo agradável a Ewa. Tal diferença entre os dois protagonistas é marcada já no início do episódio pela ambientação sonora construída em suas primeiras aparições.

Na apresentação de Janusz, não há grande volume sonoro do ambiente que o rodeia, apenas os sons de uma rua praticamente deserta. Janusz vai até a porta vestido de papai Noel e toca a campainha. Depois, já em casa, os sons que ouvimos são dos diálogos de sua família. Como já observamos acima, ele se esforça para ter uma noite de Natal em paz, e os sons que o circundam são calmos e condizentes com a data sagrada. Mesmo quando ele sai do carro, a cena começa com o motor já desligado. Janusz parece não ter e não querer qualquer contato com os elementos tecnológicos que costumamos ver nos filmes de Kieslowski, como o carro ou o telefone.

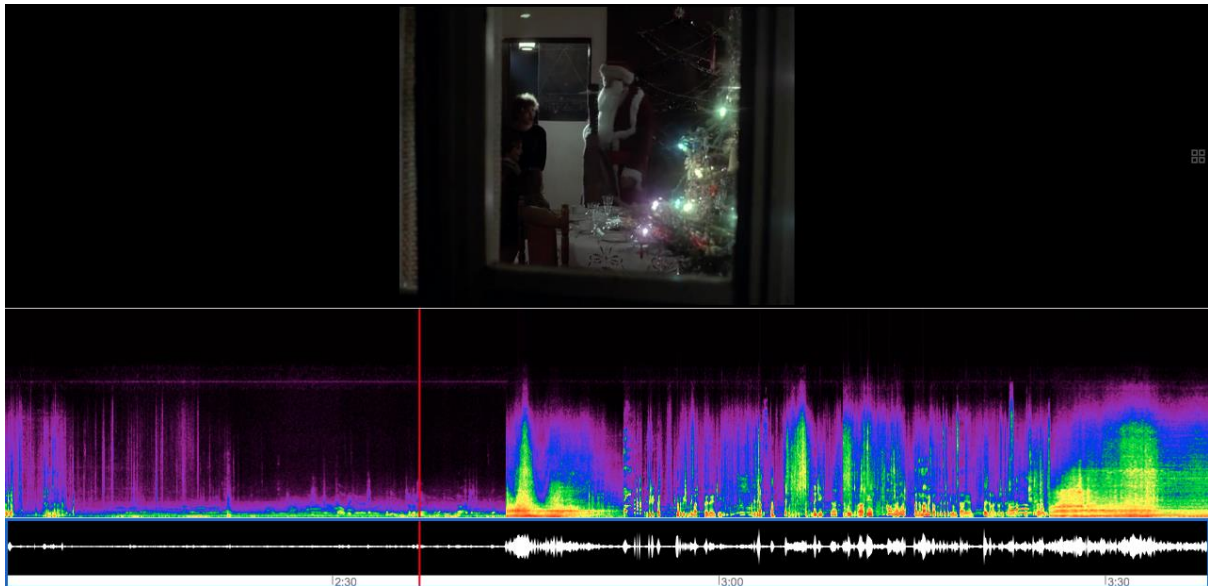


Figura 23 – Espectro sonoro da cena de Janusz vestido de papai Noel, visto por meio do *software EAnalysis*. Enquanto a linha vertical vermelha indica baixo estímulo sonoro e as cenas onde ele está atuando. Até o momento, não há um som forte acompanhando este personagem.

Enquanto a cena de apresentação de Janusz soa calma e tranquila, a primeira aparição de Ewa possui um volume bastante expressivo no espectro sonoro, devido ao som do motor do carro que ela dirige pela cidade vazia. Kieslowski não nos permite descobrir muito desta personagem em suas primeiras cenas, apenas a vemos dirigindo sozinha e quando ela para no semáforo, se assusta ao ver uma criança fugindo de um hospital.

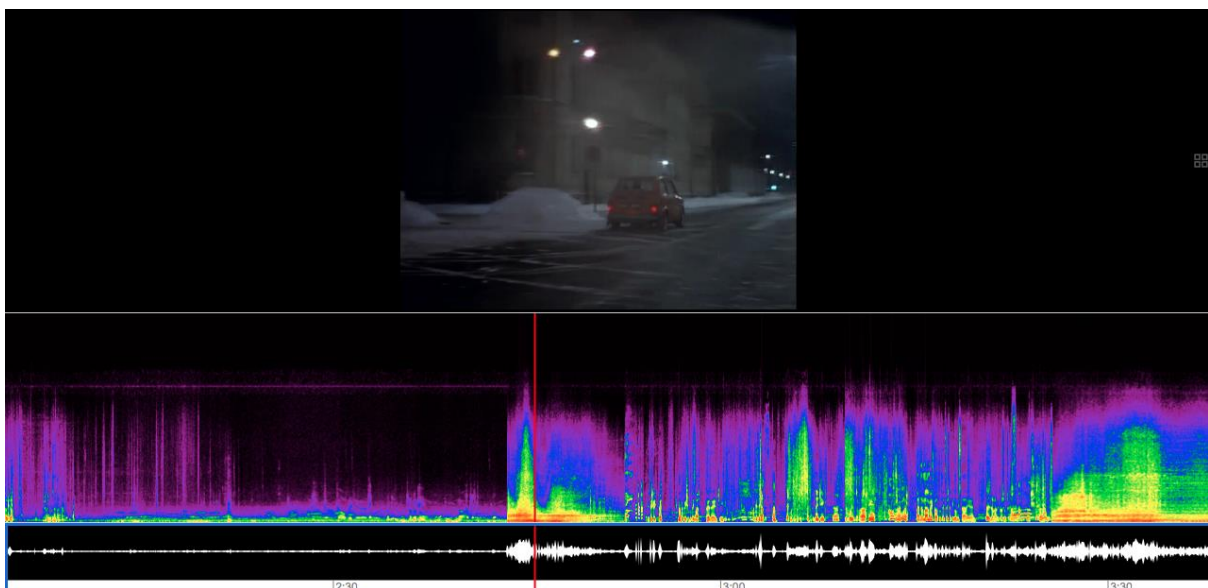


Figura 24 – Mesmo recorte do espectro sonoro da imagem anterior. Aqui, a linha vertical vermelha está localizada na parte com maior densidade sonora, justamente na primeira aparição de Ewa, que dirige o carro.

Ewa vai visitar uma tia idosa (em uma casa que pode ser um asilo). Entra na casa, onde está acontecendo uma ceia de Natal, com todos cantando à mesa, mas não participa da ceia. Conversa um pouco com a tia e sai de carro. Vemo-la chegar à igreja, que está lotada para a missa de meia noite. Ela fica na igreja até ser vista por Janusz e vai embora. Em seguida a vemos estacionando o carro em um local na cidade e seguindo a pé até a casa de Janusz.

Do lado de fora, Ewa observa Janusz desligar o telefone da tomada. Isso não garante a paz dele e o incômodo viria por outro meio tecnológico, o interfone. Kieslowski parece muitas vezes questionar a tecnologia com dispositivos que atravessam o limite da privacidade humana, enfaticamente caracterizados por seus sons. Após Janusz desligar o telefone, sua sogra diz que estava feliz, pois teriam um Natal como os de antigamente, mas o interfone toca e Janusz percebe quem está ligando. Ewa está relacionada a dispositivos, carro, telefone, interfone. Janusz quer se desligar de todos e guardar a data especial.

Após Ewa convencer Janusz a sair com ela à procura de Edward, aquele volume expressivo do motor do carro passa a sonorizar não só as cenas de Ewa, mas de Janusz também, ou seja, a ambientação sonora que circunda Janusz se modifica quando ele decide se aventurar com seu ex-amor. Notamos a intensidade sonora do som do carro em várias cenas, mas destacamos duas em que o som do(s) carro(s) mais nos chama a atenção: 1) a cena da perseguição policial, quando Janusz dirige em alta velocidade para chamar a atenção da polícia e o som dos carros ecoa pela cidade vazia; 2) quando ele dirige novamente em alta velocidade em direção ao trem e desvia no último segundo. O nível do ruído do motor do carro, sonorizando a extremidade das situações (entre a vida e a morte), demonstram um passado de emoções intensas que o casal viveu.

Findada a história, Janusz, em paz com Ewa, volta à sua casa e o *Decálogo III* termina para ele no ambiente sonoro em que começou – calmo, tranquilo e envolto de sua família. Janusz retorna à ambientação sonora inicial, diferente de seus momentos com Ewa, quando, em sua maioria, o som do motor do carro se destacou para o espectador.

Uma observação em relação à cena do diálogo mais icônico de Ewa e Janusz, na casa dela (33m25s): nessa cena, o espectador toma conhecimento da história mal resolvida entre eles e das mágoas mantidas desde então (que permaneceram por anos). Assim como em outros filmes, Kieslowski, ao invés de inserir música para

realçar a problemática, opta por um som ambiente. Nesse caso, Ewa liga o fogão para fazer chá e o som das chamas acompanha o diálogo do casal por três minutos.

3.3.2 O canto amador dos personagens

Claudia Gorbman defende o canto amador como um número musical dentro do filme: “uma cena roteirizada, ensaiada, polida, filmada, gravada e editada” (2013, p. 25). Temos, no episódio três, algumas situações de canto amador, individual e coletivo, dos quais vemos usos estruturais dessas situações para a narrativa. Por se tratar da noite de Natal, em um país de maioria cristã, como a Polônia, o diretor retrata diversos contextos de canto coletivo e a união ou não entre os personagens.

Percebemos que o canto dos personagens revela questões que o diretor põe em pauta nesse episódio, como a ironia de se estar sozinho em uma data marcada pela união entre as pessoas. Por exemplo, a cena de abertura, com o bêbado cantando uma música de Natal e carregando uma árvore, mostra o quanto essa noite pode não ser alegre para algumas pessoas (depois vemos o bêbado sendo torturado com água gelada no frio por um sádico em uma clínica de alcoólatras e, mesmo assim, cantando).

Gorbman pontua:

Uma personagem cantando sem treino está normalmente entregando-se a uma intimidade, transmitindo uma verdade, exteriorizando uma subjetividade. É uma performance que partilha dos códigos de realismo e, ao mesmo tempo, raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece. (GORBMAN, 2013, p. 26).

O próprio Janusz canta na igreja e aqui notamos um caso a ser analisado: Janusz avista Ewa e fica desconcertado, visivelmente incomodado. O hino *Bog się rodzi*, canção tradicional do natal polonês, começa a ser entoado pelos presentes e ele, com o semblante de preocupação, não canta a primeira estrofe da música, somente entrando na segunda. A subjetividade do personagem é revelada no momento em que ele está em paz com a família, se depara com essa situação e não canta, o que informa ao espectador algo sobre a relação com Ewa. Depois, Janusz se força a retomar o foco e o controle psicológico da situação ao entoar o hino.

O canto de Janusz revela algo sobre seu passado e, junto às informações dos primeiros dez minutos de filme, conhecemos um pouco de sua intimidade: sua profissão, família e sua vontade de se dedicar à mulher e aos filhos naquela noite. Ewa, no entanto, não tem quase nenhum traço de sua vida revelado nos dez primeiros minutos de filme, apenas que ela tem uma tia idosa, que fica na casa de uma cuidadora – ou um asilo. O fato dela não cantar em nenhum momento do filme (mesmo estando em um local propício a isso, como a igreja), esconde sua intimidade do espectador, e a cena da igreja diferencia sonoramente os dois protagonistas pelo ato simbólico do canto: Janusz canta e Ewa não.

Em outra situação de canto amador, na cena de Janusz e Ewa em casa, um grupo de crianças fantasiadas toca a campainha e cantam – desafinadas e esquecendo a letra – enquanto o casal às assiste. Ewa aproveita a ingenuidade do momento e se aconchega no peito de Janusz, criando uma situação mentirosa de que o casal estaria confraternizando naquele momento. Fica ambíguo para o espectador se ela apenas queria mostrar para as crianças que eles eram um casal feliz, ou se ela fantasiou por alguns instantes o prazer de ter um companheiro. Em qualquer uma das ocasiões, seu gesto revela carência e dissimulação. Se Gorbman observa que: “Cantar em um filme transmite muito mais do que a canção, o filme explora as qualidades da voz, dos gestos e do olhar do ator” (2013, p. 24), a escolha de Ewa por não cantar esconde muitas informações de sua personalidade.

3.3.3 Trilha musical

A trilha musical de Preisner para esse episódio foi elaborada na tonalidade de lá menor e orquestrada para cordas. Essa tonalidade é a mesma da vinheta de abertura e o desenho melódico do tema do episódio se assemelha muito às notas da melodia da vinheta, pela relação de intervalos de segundas e também pelas progressões harmônicas.

Preisner mantém o baixo na nota lá por quase todo o tempo e realiza as progressões entre as regiões da tônica e da subdominante. Próximo de finalizar a progressão, entra o acorde de função dominante e a música é cortada. Tal progressão se repetirá em todos os trechos e só será resolvida, no primeiro grau, quando o problema dos dois protagonistas for solucionado.

DECÁLOGO

Vinheta de abertura

Zbigniew Preisner

♩ = 60 8^{va}

Piano *mf*

Violin *p*

Figura 25 – Partitura da vinheta de abertura. Transcrição nossa.

Decálogo III

comp. Zbigniew Preisner

♩ = 110

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Figura 26 – Partitura das cordas da primeira sequência harmônica, 08m41s. O desenho melódico entre dó e ré e dó e si se assemelha à vinheta de abertura. Transcrição nossa.

08m41s - 09m36s – Ewa chega à igreja lotada para a missa e se inicia a música de cordas. A princípio parece estar diegeticamente na missa, vinda do altar, enquanto visualizamos a troca de planos entre ela e Janusz. O desconforto demonstrado por ele quando a vê é acompanhado pelo desenvolvimento harmônico da peça. Apenas certificamos que a música não está sendo executada naquele espaço, quando toca o sino da igreja e repentinamente Janusz vira para frente, despertando seu devaneio. O toque do sino da igreja encerra abruptamente a

música no acorde de sétima diminuta. A música pontua o estado psicológico dos personagens e essa passagem musical expõe um problema entre eles.

10m45s - 12m07s – Ewa estaciona o carro em um local próximo à casa de Janusz e vai a pé para a casa dele. A música entra nesse momento. De fora, Ewa observa o ex-amor e a música a acompanha nessa trajetória – planejada para tirá-lo de casa. Quando a progressão harmônica, que está no campo harmônico de Lá menor, chega ao sexto grau no baixo, gerando a sonoridade subdominante, Janusz pega o telefone: o som de linha soa na frequência de sol sustenido e acompanha a transformação do acorde de ré menor com sexta para um sol sustenido diminuto. Novamente, um som da diegese encerra a trilha extradiegética.

Decálogo III

A partir de 11'28"

comp. Zbigniew Preisner

♩ = 110

Telefone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

5

Telef.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

©

Figura 27 – No trecho em que as cordas chegam ao acorde de dominante, o som do telefone soa na frequência de sol sustenido. Transcrição nossa.

29m53s - 32m10s – Ewa entra em casa para simular um ambiente que faça Janusz acreditar que Edward vive naquela casa. Enquanto planeja e executa as ações, a mesma progressão acontece extradiegeticamente, até que Ewa finaliza a preparação da casa para receber Janusz. Novamente a progressão harmônica não se resolve em lá menor, pois a situação entre os dois ainda não está resolvida.

51m00s - 51m55s – Os dois vão até o carro que Ewa abandonou na cidade e na ocasião eles esclarecem uma mágoa do passado. Novamente a progressão harmônica acompanha o trecho, mas pela primeira vez no episódio ela é resolvida em lá menor, diferente das vezes anteriores, quando parava na dominante. Havia um problema, um desentendimento entre eles por esses anos. A resolução da progressão harmônica que acompanhou as dissimulações de Ewa se dá justamente na resolução do conflito do casal. O tão aguardado acorde de lá menor é tocado no momento em que cada um vai para sua casa.

53m33s (créditos finais) – Após Janusz chegar em casa pela manhã, a esposa acorda e diz que sabia que ele estava com Ewa. Ela pergunta a Janusz: vai começar a sair de novo à noite, como antes? Ele diz, não, não, não vou. Entra a nota pedal em Dó, pela viola ou violino e o glockenspiel toca o tema de *Bog sie rodzi*. O glockenspiel repete a melodia e as cordas entram, cada naipe tocando a nota Dó e a sustentando.

3.4 Decálogo IV

Nesse episódio, temos a história de Anna (Adrianna Biedrzyńska) e Michal (Janusz Gajos), que vivem juntos em um apartamento. O filme começa com planos fechados em cada um dos personagens, que são filmados através de uma janela de casa, pensativos. O episódio anterior se passou no Natal e o presente episódio na Páscoa, mais precisamente começando na segunda-feira de Páscoa. Existe uma brincadeira tradicional nesse dia na Polônia, quando as pessoas acordam as outras com borrifadas de água⁴⁰, portanto, é tradicional os maridos acordarem as esposas com água e que, no outro dia, elas também os acordem da mesma maneira.

⁴⁰ “Os homens acordam suas esposas com um spray da água perfumada de Páscoa enquanto sussurram: 'Que você nunca murche'. Na terça-feira de páscoa, o favor seria devolvido, muitas vezes pelo balde”(KICKASOLA, 2004, p. 194 tradução nossa). *Men wake their wives with a spray of Easter fragrant water as they whisper, 'May you never wilt.' On Easter Tuesday, the favor would be returned, often by the bucket.*

Somente tomamos conhecimento de que eles não são um casal, mas sim pai e filha, quando Anna recebe um telefonema do namorado, e o pai a escuta na extensão tranquilizando o rapaz, dizendo que não engravidou. Michal desliga o telefone nervoso, nos fazendo pensar que ele não quer a gravidez, mas veremos à frente que ele deseja a gravidez de Anna. Essa indefinição sobre a relação entre ela e o pai é o tema central do episódio, por isso o diretor retém essa informação e deixa o espectador com dúvidas sobre o grau de parentesco entre eles. Como pano de fundo da história, Kieslowski contextualiza com maior relevância o mandamento “Honra teu pai e tua mãe, para que sejas feliz e tenhas longa vida sobre a terra”.

Após deixar o pai no aeroporto para uma viagem, Anna vai à oftalmologista e no exame a médica indica o conjunto das letras que ela deve ler, formando a palavra *Father* (pai). Como resultado da consulta, ela passa a usar óculos e o simbolismo se estabelece claramente, porque, a partir dos eventos que se seguem, ela não verá o pai da maneira como o via antes: “Anna não pode ver a identidade de seu pai claramente e seus óculos na próxima cena significam que ela o vê claramente pela primeira vez”. (KICKASOLA (2004), p. 195, tradução nossa)⁴¹.

Desde o começo do episódio quatro, vemo-la observando um envelope, escrito “Abrir depois de minha morte”. Já com óculos, ela vai à beira de um rio e depois de muito pensar, abre o envelope e há uma carta selada de sua mãe. Novamente ela parece tentada a abrir, mas opta por não fazer isto (quando o anjo passa por ela). Em casa, ela escreve uma carta de próprio punho, simulando a letra da mãe, com o texto declarando que Michal não é seu pai. Essa suspeita de que Michal não seja seu pai corrobora com o fato de que, em suas diversas atividades, Anna demonstra não tirar a figura paterna de sua mente, e isso a incomoda, inclusive no relacionamento com o namorado.

Embora não tenha certeza da paternidade de Michal, Anna vai ao aeroporto esperar pela volta dele e, ao se encontrarem, ela usa suas habilidades de atriz, recitando a carta que ela mesma escreveu com os dizeres que Michal não era seu pai. Como ele nunca leu tal documento, acredita que aquele seja o texto original, fica desconsertado, dá um tapa nela e segue para casa. A partir daí os dois desenvolvem uma longa discussão, na qual descobrimos que ambos nutriam sentimentos incestuosos um pelo outro, e Michal revela que não sabia se ela era

⁴¹ Anna can not see her father's identity clearly and her glasses in the next scene mean she sees him clearly for the first time.

filha ou não, mas que a tomou para si e gostaria de tê-la como sua menina, mesmo com essa dualidade de sentimentos. O conflito psicológico de Anna é tamanho que ela tira a camisa e se oferece a Michal, mas ele apenas a abraça carinhosamente, adotando uma postura paternal.

No outro dia, já na parte final do episódio, Anna acorda pela manhã com o som de garrafas de leite e alguém saindo de casa. Vê – pela janela – Michal, já longe, caminhando, e corre desesperada, pensando que ele está indo embora; o alcança e diz que mentiu, que inventou uma carta e que nunca abriu a original. Michal também desconhece o conteúdo do texto verdadeiro. Eles voltam para casa e ao invés de abrirem a carta, resolvem queimá-la, acreditando terem resolvido a questão que os incomodou por tantos anos, e assumindo a relação de pai e filha.

3.4.1 Sons de crianças, cachorros, água e turbina do avião

Os elementos cinematográficos trabalham junto ao texto para trazer à tona a complexa relação que se passa entre os personagens. Por exemplo, a fotografia tem uma preocupação de colocar os dois no mesmo quadro na maioria das vezes, conectando-os. A iluminação, em várias cenas opta por escurecer um dos lados de suas faces, considerando que haja um sentimento escondido, algo oculto em suas personalidades. O *sound design*, por sua vez, explora a dualidade de Anna, ora como menina, ora como mulher, demonstrada por meio de sons de crianças brincando.

Os diálogos cruciais para a resolução dos problemas dos personagens acontecem no apartamento e no porão do prédio. Para o espectador, há um vai-e-vem na concepção da relação entre os dois: primeiro notamos que Anna é filha, no meio do filme ela não é mais a filha, e pode ser uma parceira, e o filme termina como ela sendo tratada como filha, por opção dos dois. O amor platônico transita pelo amor carnal e retorna ao platônico. O *sound design* assinala essa transição por meio dos sons de crianças e sons de animais, especificamente, o latido de cachorro, embora não vejamos tal animal.

Quando o filme começa, na cena em que Anna vai jogar água no pai, sons de crianças brincando no jardim do condomínio acompanham o momento em que ela vê a carta embaixo da passagem de avião de Michal. Quando Anna está com o rosto bem próximo de Michal dormindo, olhando fixamente para ele, escutamos uma

das crianças do lado de fora dizer “Tatuś”, “papai”, em polonês. Na próxima cena, em que manuseia a carta, esses sons também se encontram presentes. Sons que também pontuarão o momento íntimo dela com o namorado e mesmo quando ela vai à casa do rapaz, para dizer à sogra que quer se casar logo.

Após o duro diálogo com seu pai, os sons de crianças entram pontualmente quando o namorado liga e quando Michal diz lamentar pelos tempos que não voltam. Ela, sentada no colo de Michal, relembra uma canção que ele cantava para ela, hábito que tinham. Imediatamente, os sons de crianças retornam e acompanham o momento de ternura explicitado pelo canto dos dois. Gorbman (2012), conforme já tratado na análise do terceiro episódio, ressalta que o canto amador tem o poder de revelar o íntimo dos personagens, forjar laços e identidades:

Em ocasiões em que não fazem nada, quando apenas cantam sem se mover, elas parecem despir ainda mais suas almas; em muitos filmes, cantar revela a verdade tão desnuda que o diálogo não pode contê-la de forma crível (p. 24).

A última presença dos sons de crianças brincando se inicia no exato momento em que ela alcança o pai e conta que mentiu sobre a carta. Ela pede desculpas e gostaria de saber do pai o que realmente está escrito no texto original, mas ele desconhece. Ambos vão para casa e queimam a carta.

O som do cachorro que escutamos surge quando o assunto é de cunho sexual entre eles, quando Anna diz que simplesmente sentia que Michal não era seu pai, um direcionamento intuitivo dela, talvez uma luz divina. A colocação do *soundman* Laniewski, que desmistifica a presença do som do cachorro e de outros animais sem dúvida é pertinente. Para ele, trata-se apenas da representação de uma área residencial e de espaço, distância. No entanto, o som icônico se torna tão recorrente nos diálogos fundamentais, muitos de menções metafísicas, que acabamos por buscar essas relações das figuras (ou dos sons) dos animais com maneiras de representar a possibilidade do transcendental naqueles personagens.

Lembramos-nos de outros episódios do *Decálogo* e filmes de Kieslowski, em diálogos icônicos entre os protagonistas: a conversa entre Pawel e Krzysztof no *Decálogo I*; No episódio *II*, o diálogo entre Dorota e o médico na casa dele; No *VI*, principalmente nas cenas entre os dois personagens. No *IX*, os diálogos entre Roman e Anka, permanecendo os sons de latido ao fundo. Lembramos também que

no filme *Sorte Cega (Przypadek, 1987)*, Antek é um fantasma e que só é percebido pelo cachorro.

Há que se pontuar também a importância do som da água, recorrente no cinema de Kieslowski. No diálogo entre Anna e Michal no porão do prédio, o som de água escorrendo se faz presente com nitidez, talvez proveniente de um encanamento, ou de um vazamento – o espectador não tem acesso visual a tal elemento. A água traz a conotação da limpeza, de ser necessária para se chegar à pureza, bastante significativa para o momento, quando Anna ressalta para Michal que ele mentiu para ela. O fato de estarem no porão também é significativo, pois chegaram ao pior estágio da relação.

Ainda ressaltamos a sutileza da contribuição narrativa do som da turbina do avião, ao fundo da recitação da carta, no aeroporto. Quando Anna começa a recitar, o som da turbina aumenta a frequência e coincide com a expressão de surpresa de Michal, nos permitindo associar o aumento da frequência da turbina à adrenalina dele. A turbina diminui a frequência justamente no momento em que Anna recita o trecho que Michal não é seu pai. O som da turbina do avião termina junto com a leitura da carta de Anna e fornece uma representação sonora do estado psicológico do personagem Michal.

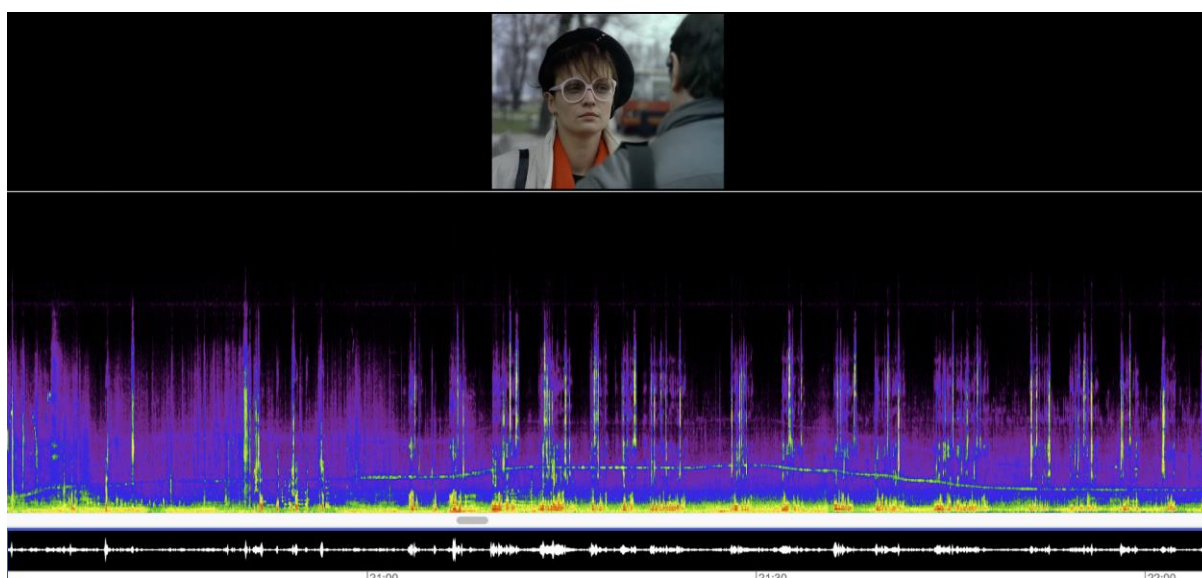


Figura 28 – A partir de 20'30" Anna recita a carta para o pai e o som da turbina do avião acompanha a leitura da carta. Vemos no espectro do software *EAnalysis* uma linha que representa o som da turbina. A curva do desenho coincide com a maior ou menor tensão dos trechos da carta, que associamos ao estado psicológico de Michal enquanto assiste a recitação.

3.4.2 Trilha musical

A presença da música extradiegética no episódio se dá majoritariamente nos casos onde a carta, cujo conteúdo é um enigma para Anna, está presente. A música ressalta a importância daquele documento como capaz de mudar a história de Anna e Michal. Portanto, sempre que a carta se torna elemento presente na cena, a música ressalta sua importância e caráter misterioso.

Partimos do desenvolvimento do tema. A música está elaborada no tom de mi menor e logo no prefácio do filme um arpejo descendente acompanha os dois personagens pensativos na janela. Em seguida, quando Anna vai acordar Michal com água, ela pega a carta e o piano toca mi³ e sol³, que estão no âmbito do arpejo. Aos 06m06s, Anna percebe que o pai viajou e deixou a carta em casa. A cena é acompanhada pelo arpejo de mi menor ascendente.

Na linguagem musical o arpejo indica um acorde, mas não uma tonalidade e dificilmente um tema, por sua simplicidade melódica. O arpejo não gera um direcionamento melódico no tema, tornando a ideia musical vaga. Assim, a música caminha em paralelo com as outras interfaces narrativas – que estão vagas no início do episódio – e à medida que as informações se desdobram frente ao espectador, outros graus da escala de mi menor vão aparecendo.

Aos 07m58s, Anna tenta observar o que há dentro do envelope e as cordas, em *pizzicato*, marcam a cena com as notas do arpejo, mais o 4º grau da escala menor (lá³) e uma nota aguda (dó⁵) tocada com arco.

Somente tomamos conhecimento do tema integral do episódio quando Anna caminha para perto do rio e pretende abrir a carta. Há uma modulação de mi menor para fá sustenido menor pontuando o gesto de Anna de tirar a carta do envelope. Ela fica com a carta na mão, pensando se abre ou não, mas o anjo aparece e olha para ela, fazendo-a refletir e não abrir a carta. O tema volta para mi menor no momento em que ela desiste de abrir.

Aos 15m40s, após o professor de teatro terminar a aula, a música começa com um violino fazendo o movimento descendente de grau conjunto, de si³ até mi³ (na escala de mi menor) enquanto há um plano fechado na carta. Anna vai para o porão do prédio e procura por registros da mãe – vemos o tema novamente ligado à carta. A música se encerra quando ela encontra uma bolsa com coisas de sua mãe que ficaram guardadas.

Entre 31m17s e 33m07, enquanto Michal diz que não tinha conhecimento do conteúdo da carta, Anna revela que já intuía seu conteúdo há anos e o quanto essa dúvida a prejudicou em sua vida amorosa. Ao ir para a cama com outros homens, ela sentia trair alguém. Pergunta a Michal: “Como devo te chamar?”. Ele diz não saber. Ela serve vodka para os dois, que brindam, cruzando-se os braços um no outro, e bebem. A música modula exclusivamente nesse gesto do cruzamento dos braços, quando ela parece forçar o pai a fazer isto – eles não estão exatamente de frente um para o outro.

Entre 35m10s e 37m30s, Anna, com expressão de choro, tenta tirar sua blusa sem mostrar o corpo, sentindo vergonha em seu próprio quarto, demonstrando que sua privacidade foi invadida sem que ela percebesse. Ela, chorando, quer ficar sozinha, e Michal sai do quarto. Antes, ele cobre as costas dela, que estavam descobertas, e assim manifesta seu sentimento de amor paterno em sobreposição ao carnal. No momento em que ele se aproxima dela para cobrir suas costas, ocorre uma modulação, que marca o momento. Após ele sair do quarto e mudar a cena, a música retoma à modulação anterior e conclui o trecho.

A última inserção da música acontece dos 52m24s aos créditos finais. Após queimarem a carta, Anna tenta ler o pouco que restou enquanto a câmera faz um movimento lento a partir do cartaz de propaganda de cigarro até a foto de sua mãe entre dois homens. Um deles seria seu pai verdadeiro, mas ela nunca vai saber, nem Michal, nem o espectador.

3.5 Decálogo V

Três personagens compõem o episódio V. O primeiro, Waldemar Rycowski (Jan Tesarz), é um taxista morador do conjunto de prédios onde se passa o *Decálogo*. Logo de início, ao caminhar pelo pátio do prédio, alguém tenta acertá-lo de cima de um dos apartamentos com um pano sujo, demonstrando que ele não era um vizinho querido. No decorrer do episódio, vemos que brincadeiras de mau gosto com tons de sadismo são comuns nas suas ações diárias.

Jacek Lazar (Miroslav Baka), o segundo personagem, é um jovem que perambula aparentemente sem rumo pela cidade de Varsóvia, com um semblante fechado e, à maneira de Waldemar, vive e compartilha da violência, cometendo maldades sem motivo. No banheiro público, ele empurra um rapaz contra o mictório.

Na praça do castelo, ele espanta os pombos que estão sendo alimentados por uma senhora. No viaduto, ele empurra uma pequena pedra que está sobre o parapeito da ponte fazendo-a cair na rua de baixo, cujo tráfego é intenso. Tal atitude causou um acidente e possivelmente uma fatalidade, o que podemos inferir pelo som do acidente.

O terceiro personagem, Piotr Balinski (Krzysztof Globinz), concluiu a faculdade de Direito e acabava de fazer o exame para tornar-se advogado. No início do episódio, escutamos sua *voz over* fazendo considerações a respeito da justiça e se posicionando contrariamente à pena de morte (método de punição permitido na Polônia do final dos anos 1980). Essa fala em *voz over* é uma voz interna, um treinamento mental (pois ele está a poucos minutos de enfrentar sua banca de magistrados) antes do exame. Na sua argumentação para a banca, afirma que a lei deve corrigir os erros da Justiça. Após uma árdua arguição e questionamento dos seus examinadores sobre sua interpretação das leis polonesas, ele é aprovado e se torna um advogado da defensoria do Estado, com um perfil idealista.

Os três personagens estão conectados pelo destino mediante suas escolhas, que geralmente contrastam com a moral e a ética – ao menos no caso de Jacek e Waldemar. O rapaz, que está convencido a roubar um carro e a matar o dono, solicita uma corrida para um bairro distante, já fora do distrito urbano de Varsóvia. Ao chegarem a uma estrada de terra, Jacek, com as mãos envoltas em uma corda, inicia o enforcamento de Waldemar.

O taxista, com o pescoço preso à corda, tenta se salvar, todavia Jacek desfere golpes na cabeça dele, levando-o a ficar desacordado. Em seguida, o jovem assassino puxa-o até a beira do rio, e Waldemar, apesar de toda a violência física recebida de seu algoz, ainda consegue balbuciar com dificuldade as palavras “portaluvas, dinheiro, minha esposa, por favor”. Com um golpe de uma pedra pesada na cabeça de Waldemar, Jacek conclui o assassinato.



Figura 29 – O rosto ensanguentado de Waldemar (24'46"); Jacek jogando uma pedra contra o rosto de Waldemar, completando a execução (27'01").

Um ano depois do assassinato de Waldemar, Jacek é levado para o tribunal, sendo Piotr seu advogado de defesa e, apesar de lutar pela vida de seu cliente, ele acaba por perder a causa, que confirma o veredito que sentencia à pena de morte para Jacek. A sequência dentro da prisão em que será executada a pena é marcada por cenas com poucos movimentos de câmera, poucos diálogos e a reverberação dos sons de portões, cadeados e caminhadas em extensos corredores, mostrando a frieza de um ambiente de presídio de alta segurança em um estilo de filmagem um tanto documental.

No interior de uma pequena cela prisional, Piotr se encontra com Jacek em seus trinta minutos finais de vida. No diálogo, entendemos que Jacek participou indiretamente da morte da irmã, cinco anos antes. Marysia era a pessoa que ele mais amava, tanto assim que Jacek expressou o desejo de ser enterrado junto dela. O jovem condenado reflete que sua vida teria um rumo diferente se sua irmã não tivesse morrido.

Por fim, Jacek é levado à sala de execução por um grupo de agentes prisionais e seu desespero é crescente. Ao chegar à sala, o padre o abençoa, sua pena é lida pelo promotor e um dos agentes lhe dá um cigarro. Após a conclusão da pena, entra uma imagem do sol raiando e um campo colorido e calmo. A câmera viaja horizontalmente até Piotr, com seu carro parado, chorando e gritando: "Eu detesto isso!".

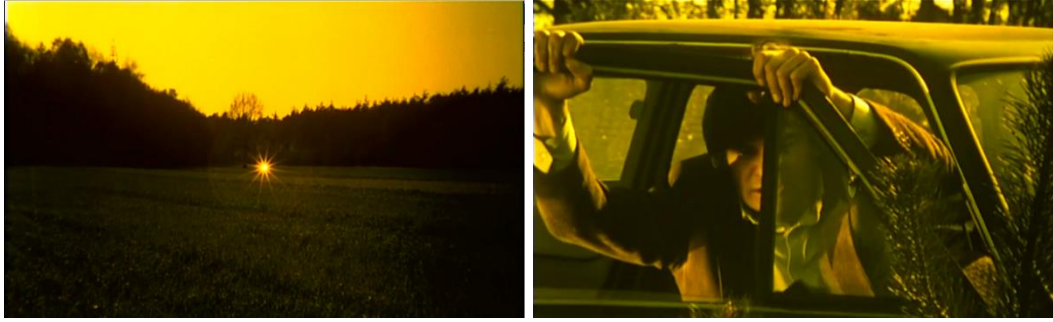


Figura 30: cena final do episódio V, com um plano geral em um campo com o sol ao fundo. A câmera viaja até chegar em Piotr, revoltado com a morte de Jacek.

Algumas diferenças entre o *Decálogo V* e sua versão em longa metragem, *Não matarás* (1987), do ponto de vista da edição, alteram alguns elementos estruturais da narrativa. Na versão para as salas de cinema, prevalece um didatismo maior direcionado ao espectador, sendo possível conhecer também atitudes não perversas de Jacek e Waldemar, bem como saber que Piotr estava no mesmo café que Jacek, minutos antes do rapaz partir para a execução do crime. Hokama (2013) aponta certo enfraquecimento da narrativa com a ausência de algumas informações no episódio, como a mulher de Piotr e as ciganas que leem mãos. Esses personagens constam na versão para longa e enriquecem e colaboram para o entendimento das escolhas e dos destinos dos protagonistas:

A ausência destes personagens [mulher de Piotr e ciganas] em *Decálogo 5* enfraquece um tempo poético presente na versão estendida, causando um início de filme menos “introspectivo” e mais “informativo”. O episódio cinco informa ao espectador sobre a ineficiência do exercício da pena capital, e mesmo que a narrativa cumpra sua função estética, não a exerce de maneira tão emblemática quando cotejada à montagem possuinte de mais cenas e personagens (HOKAMA, 2013, p. 4).

Segundo o diretor de fotografia, Slawomir Idziak, o *Decálogo V* foi o primeiro da série a ser realizado, filmado ainda em 1987 e com uma versão estendida, para que o filme rodasse no festival de Cannes de 1988. Essa estratégia serviu para promover o restante da série. Idziak, responsável pela imagem ora esverdeada, ora amarelada do episódio, alega em entrevista certo exagero nos filtros, mas foi uma escolha de paleta de cor para melhor retratar a Polônia dos anos 1980, que estava atrás da Cortina de Ferro, impondo sobre sua população um tipo de realidade bastante angustiante e desanimadora. Ele e Kieslowski buscavam meios de expressar essa condição em que estavam vivendo:

Nós, de alguma forma, vivíamos atrás de janelas de vidro e assistíamos a chamada realidade do povo, que passava sua vida em um sistema e

ambiente completamente diferentes. Eu acredito que certa dose de exagero é necessária para descrever isso. (2017, tradução nossa)⁴².

3.5.1 A voz de Piotr sobre a imagem de Jacek

A técnica de *voz over* é um dos recursos audiovisuais explorados quando se tem um narrador contando uma história extradiegeticamente. Sobre a *voz over*, Doane (1983) faz o seguinte apontamento:

O comentário em *voz over* e, diferentemente, o monólogo interior no flashback em *voz over* falam mais ou menos diretamente ao espectador, constituindo ele/ela como um espaço vazio a ser preenchido com informações sobre acontecimentos, psicologia de personagens, etc (P. 467)

Técnica semelhante é utilizada nesse episódio, com a finalidade de relacionar os personagens que estão em locais diferentes, mas que se encontrarão por conta de suas escolhas e destinos. A *voz* sobreposta está atrelada ao personagem Piotr sobre imagens de Jacek caminhando na rua, transmitindo ao espectador os pensamentos do advogado e o conectando ao rapaz, antes de os dois se conhecerem.

Na cena de abertura, tomamos conhecimento do caráter psicológico de Piotr, através de sua “*voz over*”, dando impressões de um homem engajado, idealista, profundo conhecedor das leis e disposto a questionar a validade da pena de morte. Também pela mesma técnica, a fala do advogado se sobrepõe à imagem do jovem Jacek, quando diz que seu maior interesse nessa profissão é se aproximar e entender pessoas que jamais encontraria em outra profissão. Dessa forma, a *voz* de Piotr o conecta à pessoa que ele descreve em sua fala – Jacek –, como alguém que ele não conheceria em outra ocasião senão na profissão de advogado.

Na segunda sobreposição da *voz* de Piotr sobre a imagem de Jacek, o advogado levanta questões a respeito da moralidade, refletindo sobre pontos que o espectador presenciaria nos próximos minutos:

Perguntamos se o que fazemos tem algum sentido; tenho medo de que esta busca seja a tarefa mais difícil; cada vez duvidamos sobre o sentido

⁴² We somehow lived behind a glass window and watched the so-called reality of people who spent their lives in a completely different system and environment. I believe that a certain amount of exaggeration is necessary to depict this.

das nossas ações e talvez até dos nossos planos; creio que seja falta de critérios, ou, pior ainda, de valores (fala de Piotr em voz over aos 08m50s)

3.5.2 Demais sons

Durante a viagem de táxi, surge um som de pulsos rápidos, que se assemelha ao som de antigos projetores de filmes de película e, embora pareça um som proveniente da câmera, é escutado somente dentro do carro, podendo sutilmente simbolizar o estado de adrenalina de Jacek instantes antes do crime. A entrada desse som se dá quando Jacek se esconde do anjo, e seu término acontece no momento em que entram pontuações musicais, quando Waldemar já está desacordado.

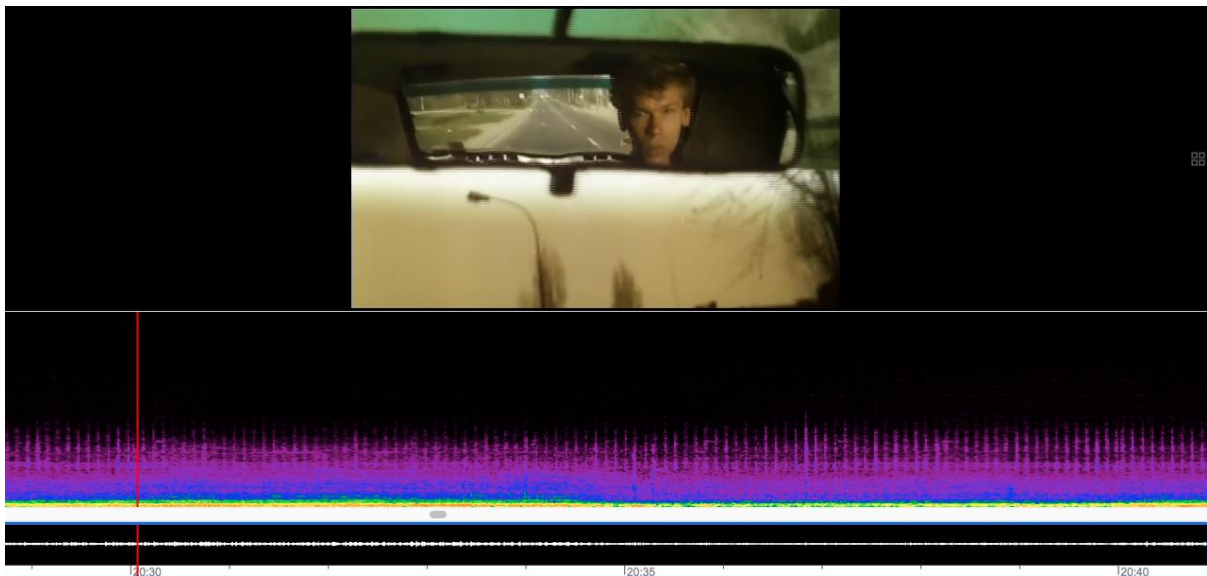


Figura 31 – Espectro da banda sonora revelando o som de pulsos rápidos em cenas feitas dentro do carro. A figura feita pelo software *EAnalysis* apresenta o espectro de 20m30 a 20m40s.

Pontuamos também o som do apito do trem e sua função de conectar três cenas com o personagem Waldemar. A primeira, quando Dorota e Andzrej, personagens do *Decálogo II*, precisam do serviço de táxi e ele debocha do casal (08'15"). A segunda, quando ele dá seu lanche para um cachorro na rua, e embora demonstre compaixão para com o animal, ao mesmo tempo desdenha de sua esposa, que não preparou o sanduíche para aquele fim (13'). As duas cenas demonstram o desprezo do taxista em relação aos seus próximos e justamente nelas escutamos o som do trem passando e apitando ao fundo. Vale lembrar que o personagem está em locais e tempos diferentes.

No terceiro momento do apito de trem, Waldemar está sendo enforcado e apanhado de Jacek (a partir de 23'10"). O taxista começa a buzinar seu carro como o único meio para conseguir ajuda. O trem passa do outro lado de um rio e apita. Os dois percebem o apito, Jacek se esconde enquanto sua vítima continua buzinando, tentando chamar a atenção de algum passageiro, mas o trem apenas segue o seu caminho, indiferente. Waldemar prova da indiferença que demonstrou aos seus próximos, sendo que o apito do trem apresenta-se como elemento sonoro de ligação nas três sequências descritas, assim como na cinematografia de Kieslowski.

Além disso, o som apito da locomotiva sucedido da buzina do carro, aos 23'10" – gerando um diálogo entre esses sons – acontece anteriormente de maneira semelhante, aos 08'09", quando Jacek empurra a pedra na pista, provocando um acidente. Após o som da buzina do carro, no acidente provocado pelo rapaz, entra a cena de Dorota e Andrzej (*Decálogo II*) pedindo uma corrida de táxi para Waldemar. A recusa do taxista faz parte da definição de seu destino de se encontrar com Jacek e as sequências dos sons das duas cenas são bastante parecidas.

3.5.3 Trilha musical

Preisner desenvolve a trilha musical com duas peças em estilos diferentes para esse episódio: uma de caráter tenso a revelar o terror das situações e outra funcionando como um tema para o jovem rapaz. A primeira consiste no emprego de texturas timbrísticas da orquestra sinfônica, utilizando uma escrita com poucos traços tonais e explorando efeitos como *clusters* orquestrais. A ausência de tonalidade clara e a exploração de efeitos instrumentais nas regiões extremas dos instrumentos sobre ostinatos acrescenta como valor a sensação da tensão, preocupação e medo, traço característico do cinema de narrativa clássica.

Embora a música extradiegética trabalhe com uma paleta de timbres extensa e tenha um papel fundamental na indução dos estados psicológicos dos personagens e na antecipação de eventos como o assassinato, as duas sequências de maior tensão do episódio são trabalhadas quase inteiras sem música, com a exceção de 30 segundos de música na cena do assassinato de Waldemar, que permeiam a primeira sessão de espancamento para a execução final.

Sobre esse “interlúdio” musical entre os dois momentos de violência, encontramos uma entrevista que Preisner concedeu a Suzana Reck Miranda, respondendo a uma questão sobre a relação entre os silêncios e as músicas no filme *A dupla vida de Veronique* e que entendemos ser pertinente nesse caso.

Às vezes, a música corta o silêncio, mas às vezes a música começa o silêncio, depende. O silêncio é a maior música. Mas o silêncio deve ser preparado antes e depois. Porque o silêncio é percebido com certeza entre duas músicas. Esta é a mais importante música no cinema. (entrevista a MIRANDA, 1998, p. 117).

A ausência de música e, conseqüentemente, de uma sugestão de estado emocional, torna as atitudes dos personagens nas duas cenas ainda mais frias. O estilo da música, que evoca um cenário de tensão e medo, também dialoga com o estilo da fotografia, que busca um olhar mais sombrio, sujo e pesado para os cenários na cidade de Varsóvia, onde se passa o episódio. Se não fosse essa música, o espectador não teria pistas de que algo sinistro estaria para ocorrer. Portanto, a música antecipa essa informação, como no caso da cena em que Jacek, ao terminar de lanchar, cospe na xícara e parte para a execução de seu intento.

O segundo estilo de música contrasta radicalmente com o primeiro, embora se mantenha em um padrão da narrativa clássica e vamos chamá-la *tema de Jacek*. Trata-se de um tema para piano e orquestra em mi menor, com acordes dentro dessa tonalidade, em compasso ternário simples e andamento a cerca de 90 bpm. Tal peça musical acontece majoritariamente nas cenas em que Jacek vê meninas ou fotos de meninas, que por consequência o reportam à memória da irmã. A música pontua a sensação de ternura, amor e saudade que o rapaz sente. Essa música também seria usada na última cena do filme, quando, em um campo florido e calmo, Piotr chora a morte de Jacek.

Entre 03m37 e 04m08s – Waldemar lava o carro e um close no boneco marca a entrada da música de tensão com uma nota longa e grave. Há um corte para Piotr falando e em seguida para Jacek, que vê um rapaz apanhando em um beco. Essa música é um prenúncio, um primeiro gesto musical que anuncia algo tenso a acontecer. A música entra quando a câmera, dentro do carro, dá um close no boneco diabólico e Waldemar, ao lado de fora, joga água no para-brisa dianteiro,

“dando-nos a sensação paradoxal de que estamos presos (em vez de purificados) pelo fluxo abstrato de água” (KICKASOLA, 2004, p. 203. Tradução nossa)⁴³.



Figura 32 – boneco diabólico pendurado no vidro do carro de Waldemar. A câmera fica dentro do carro enquanto ele lava o parabrisa e o close no boneco é pontuado por uma nota grave e longa da seção de cordas da orquestra.

Aos 05m14s entra o tema de Jacek ao piano, enquanto ele caminha aparentemente sem destino pela praça central de Varsóvia e vê uma garotinha sendo desenhada por um artista e que o remete à sua irmã. A mocinha olha para ele. Depois, corta para Piotr, que diz que pretende corrigir os erros da máquina chamada Administração da Justiça. Ao cortar para Jacek novamente na praça, escutamos Piotr em *voz over* dizer suas motivações para querer ser um advogado.

Referente a esse trecho, aos 06'20" percebemos três camadas de sons de lugares diferentes em paralelo à imagem de Jacek na praça: a música extradiegética em outro tempo e espaço, a *voz over* de Piotr em outro espaço e os sons do ambiente em que o rapaz está. O toque do sino (da igreja ou do castelo), diegético, encerra a música e a *voz over*, e volta a atenção do espectador para o que Jacek está observando.



Figuras 33 – Jacek observa a menina ser desenhada na praça do centro de Varsóvia. O tema de Jacek acompanha a sequência.

⁴³ As Waldemar washes his cab, Kieslowski's camera places us inside, giving us the paradoxical feeling we are trapped (rather than cleansed) by the abstract flow of water.

Aos 10m17s, até 11m15s, novamente ouvimos o tema de Jacek a partir de uma introdução ao violino e órgão, continuada pelo piano. A música é cortada bruscamente com o som do pequeno bastão que Jacek usaria para bater em Waldemar na cena do assassinato. A partir daí o relógio, com pulsos rápidos, acompanha o diálogo do rapaz com a atendente da loja de fotografias.

Em 18m53s, Jacek cospe na xícara e levanta decidido a executar seu plano e a música de tensão aponta algo aterrorizante que está prestes a acontecer. Se fôssemos apenas pelas imagens, não ficaria clara a gravidade da situação, mas a música se encarrega dessa informação. Há um ostinato mantido pelas clarinetas (19'10") enquanto acontecem efeitos de percussão, de trompetes, trombones, cordas e flauta. A música sai de cena aos 19m56s, quando Waldemar para o carro devido à interdição do tráfego pelo anjo, que nesse momento, exerce o papel de agente de trânsito. Nesse instante, se inicia o som de cliques rápidos, já mencionado acima.

Após a conclusão do assassinato, aos 28m05s Jacek, comendo o lanche de Waldemar (a outra parte foi comida pelo cachorro), liga o rádio que toca a música "*Vou contar sobre o leão*"⁴⁴, canção infantil polonesa, cujo tema trata da história de um corajoso leão dourado (uma possível relação com o reflexo dourado em seu rosto na cena), que a cada dia ficava mais forte, corajoso. Antes que a música acabasse, Jacek arranca o rádio e o joga em uma poça de água, próxima ao carro.

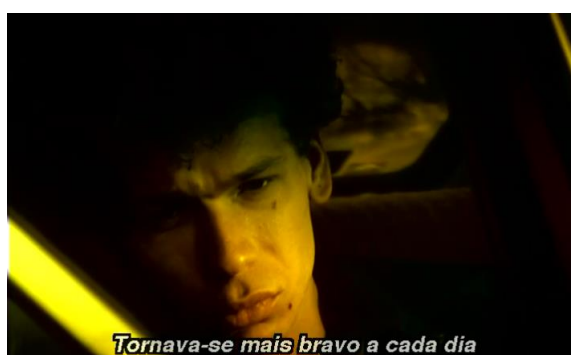


Figura 34 – Jacek ouvindo a música “Vou contar sobre o leão” que tocava no rádio no momento em que ele ligou o aparelho.

Sobre a música que toca no rádio, a gravação integral apresenta dois cantores, uma voz masculina adulta e uma voz de criança, porém, o corte que o

⁴⁴ Opowiem ci o lwie.

diretor fez da música, começa com a estrofe em que a criança canta quando Jacek liga o rádio. Essa é mais uma maneira de trazer o ambiente infantil para perto do rapaz, que justifica que tudo isso aconteceu por ter perdido sua irmã. Também notamos que o conteúdo da letra, de um jovem leão corajoso, se contrapõe ao gesto covarde de Jacek e ao seu futuro arrependimento.

A última ocorrência musical acontece aos 54m40s, com o tema de Jacek, para concluir a história e fazer fundo aos créditos finais. Tal música pontua a revolta e indignação que Piotr sente em relação à morte do rapaz.

3.6 Decálogo VI

Como no episódio anterior, a versão em longa-metragem do *Decálogo VI* detalha um pouco mais os personagens do que a versão para televisão, facilitando o entendimento do lado psicológico dos protagonistas e das relações entre eles. Diferente do *Não matarás*, o *Não amarás* altera significativamente o final da história por sugestão da própria atriz Grazyna Szapolowska. Ambas as versões exploram o que estaria por trás do mandamento contra o adultério – a santidade do amor – e trazem duas saídas para a trama, uma pessimista e uma esperançosa, simplesmente por meio do trabalho de edição.

Tomek (Olaf Lubaszenko) e Magda (Grazyna Szapolowska) são os protagonistas desse episódio. Ele é um jovem tímido, com 19 anos de idade, que trabalha nos Correios e mora de favor com a mãe de um amigo (Stefania Iwinska). Magda, entre 25 e 30 anos, é artista e vive sozinha em um apartamento. Embora este episódio seja sobre amor (tendo sua versão em longa chamada *Uma curta história sobre o amor* – 1987), a desilusão amorosa seria um tema mais próximo do que presenciamos na versão televisiva.

Através de uma luneta roubada, Tomek espiona a vida íntima de Magda, que mora no prédio de frente ao dele. O que, antes, era uma atividade *voyeurística*, tornou-se uma paixão obsessiva por parte do rapaz. Ele acompanha pela luneta tudo o que ela faz, menos os encontros sexuais com os amantes – ele inclusive encontra meios de atrapalhar tais momentos. Seu olhar através da luneta indica um amor platônico.

Tomek conhece Magda melhor do que qualquer um de seus amantes e assume o posto de entregador de leite da vizinhança, apenas para se aproximar

dela. As intenções dele buscam transcender a mera atração sexual e aprofundar o significado de amor, exemplificado por seus esforços de aproximação e a recusa de beijá-la ou de deitar-se com ela apenas pelo prazer carnal. Magda não carrega essa concepção de amor e se sente satisfeita com o sexo, que ela consegue com facilidade.

Depois de criar falsas ordens de pagamento para Magda ir aos correios, Tomek revela que a espiona todos os dias. Em um primeiro momento, ela se espanta ao saber, mas depois se vê curiosa com a timidez e o estilo desajeitado do jovem. Os dois saem para conversar e o passeio termina na casa de Magda. Ela o provoca com sensualidade, e ele, excitado e nervoso por nunca ter se relacionado com uma mulher, ejacula ao passar as mãos nas pernas dela. Constrangido, sai correndo e vai para sua casa, corta o pulso e desmaia no banheiro. Esse desespero dele também se dá por ela desconstruir de maneira fria o ideal de amor que ele tinha e por não saber como reconstruir o mesmo.

No momento em que Magda entendeu que Tomek queria algo mais significativo do que seus amantes, se arrependeu e passou a alimentar aos poucos uma paixão por ele. Em uma reviravolta narrativa, pegou um binóculo de ópera e passou a espionar a janela do quarto dele até descobrir seu retorno do hospital. De alvo de observação, Magda se tornou a apaixonada observadora. Já Tomek volta do hospital com outro sentimento. O ato humilhante da ejaculação anterior à iminência do ato sexual custou-lhe todo o ideal de amor. Na cena final, Magda vai ao Correio para vê-lo, na esperança de uma reciprocidade, mas para sua surpresa, Tomek diz: “Já não espio mais você”.

3.6.1 Sound Design

No âmbito do *sound design*, destacamos os sons que possuem maior destaque na narrativa, como são os casos dos sons do telefone, do relógio, dos cachorros e da voz da supervisora dos Correios. Juntamente a esses elementos, a música extradiegética desempenha seu papel de pontuação do psicológico dos personagens.

3.6.1.1 Telefone

Na primeira vez que acompanhamos a rotina de Tomek, o ambiente de seu quarto é totalmente silencioso e destaca-se o som do telefone. Após observar Magda comendo, bebendo leite e pintando, ele liga para ouvir a voz dela, parecendo estar interessado nas suas experiências sensoriais. Além de garantir seu anonimato, o telefone também permite a Tomek controlar parte da vida dela. A relação entre os dois por esse meio fica estabelecida de maneira que Kieslowski brinca com a expectativa dela e do espectador ao ouvir o telefone tocando de madrugada. Na parte final do episódio, quando ela espera notícias do estado de saúde dele, recebe uma ligação silenciosa no meio da noite e pensa que é o rapaz, tenta se explicar, mas não obtém resposta e desliga o telefone; logo ligam novamente, mas não era ele.

Se o aparelho serviu para a aproximação dos dois – por meio da voz –, não se deu o mesmo com a senhora do apartamento onde o rapaz mora. Quando Magda pediu a ela o número de telefone da casa, para ter notícias do rapaz, a senhora disse que não tinham telefone. Depois da conversa entre elas, fica claro que a senhora não quer o contato entre seu inquilino e Magda.

3.6.1.2 Relógio

O relógio somente aparece na segunda noite, sendo visível e audível para o espectador no quarto de Tomek e cumprindo a função de regular seu tempo de acordo com a agenda de Magda. Embora ele se esforce para controlar a vida dela, tendo êxito em várias situações, ela é quem controla a vida dele, e o exemplo claro está marcado pelo relógio do quarto do rapaz, que aciona o alarme todos os dias às 20h30, horário em que ela chega em casa.

Chama-nos a atenção que seu som apareça de maneira parcial no quarto dele – e mais tarde escutamos também na casa dela – ora se fazendo presente, ora sendo suprimido, geralmente em *fade out*⁴⁵, para a entrada da música ou de outro estímulo sonoro. Por exemplo: quando os dois protagonistas estão na casa de Magda, o som do relógio dela está presente, mas se esvai repentinamente quando

⁴⁵ Procedimento na edição de som, que reduz o volume de um som de maneira gradual até este se tornar inaudível.

ela pede silêncio. Em outro momento, quando Tomek observa pela luneta, o som do relógio dá lugar à música extradiegética.

Assim, esse som, tão presente neste e em outros filmes de Kieslowski, tem uma importância maior do que apenas compor o ambiente sonoro, já que ele demarca o espaço do quarto do rapaz – e da casa de Magda – e não o deixa esquecer-se de espionar a vida dela – nem ela, de espionar a vida dele. O relógio pode simbolizar sonoramente a espera do jovem para ver (ou ter) Magda, e a cena do despertador tocando às 20h30 reforça esse argumento. Na parte final do episódio, quando o relógio de Magda passa a ser ouvido pelo espectador, presenciamos as situações em que ela estaria à espera de sinais dele. Mais tarde, quando Magda vai entregar o casaco de Tomek, a senhora pega o relógio na mão e diz que tem medo de ficar sozinha, também representando uma expectativa de que o rapaz não a abandone.

Além disso, também ressaltamos o fato do relógio de Tomek não ter o mesmo som, nem a mesma velocidade do relógio de Magda. Enquanto o relógio de Tomek funciona em 60 bpm com um clique adicionado a cada meio segundo (dando a sensação de 120bpm), o de Magda funciona a 55 bpm (aos 34'42"). Fica evidente o simbolismo de duas pessoas que vivem em tempos de vidas diferentes. Na cena em que Tomek está na casa de Magda, a senhora do apartamento espia pela luneta o momento erótico dos dois e os relógios (com batimentos diferentes) se contrastam significativamente à medida que se trocam os planos.

3.6.2 Espaço sonoro entre os dois personagens

De acordo com o *sound designer* Laniewski, foram oito *sets* de filmagens diferentes para criar a ilusão de dois apartamentos e a visão de um personagem espionando o outro. Coube ao *sound design* trazer a unidade dos espaços e uma separação entre os dois, estando a técnica atuando a favor de uma ideia artística. Ele relata terem gravado ambientes em horários diferentes da noite para criarem o espaço sonoro do condomínio.

Aos 14'30", Magda chega em casa e começa a chorar, decepcionada com uma briga com seu namorado, enquanto Tomek a observa aos prantos. Aos 16'35", entra o som do apito do trem no corte da cena de Tomek olhando pela luneta para Magda, triste, passando os dedos sobre o leite derramado na mesa. O som do trem,

posto por Laniewski em uma cena importante, pode representar o transporte de Tomek para o clima de sofrimento dela.

Outros sons que marcam esse espaço entre eles são os latidos de cachorros sem a presença visual dos mesmos – recorrentes nos filmes de Kieslowski e, nesse episódio, colocados de maneira pontual. Observamos que a maior aparição desses sons acontece quando Tomek espia Magda se relacionando com alguém. Quando a senhora que mora com Tomek observa o momento erótico dele com Magda pela luneta, também escutamos latidos. Os latidos também acontecem quando Magda observa de seu binóculo a sombra da senhora e Tomek no quarto dele, que indicam que ele voltou para casa.



Figuras 35 – Magda observa que Tomek voltou para casa. Os latidos se intensificam nesse momento.

Durante as espionagens, o som do apartamento de um personagem sonoriza as imagens do apartamento do outro, e os latidos de cachorros indicam que o alvo da espionagem está acompanhado(a). Os espiadores da luneta e do binóculo não têm suporte auditivo do apartamento vigiado, apenas o visual e o som dos latidos de certa maneira “dublam” os ambientes vigiados – provocando uma comicidade.

3.6.3 Observação sobre a voz da supervisora do correio

Quando Magda vai à agência para receber suas ordens de pagamento, chega a ser acusada de estelionato pela supervisora da agência, sendo Tomek o culpado por tal situação. Interessante a análise audiovisual de Badowska (2016), associando a voz da supervisora dos correios do episódio VI à voz da atendente de um posto do governo, em um dos primeiros documentários de Kieslowski, *O Escritório* (*Urząd* – 1966). Nesse filme, quando as pessoas, muitas sem instrução, estavam tentando resolver suas questões com a lei, a voz da atendente era

estridente e incômoda, simbolizando a burocracia, a ineficiência e a irritação que o Estado Polonês trazia a seu povo.

3.6.4 Desenvolvimento do tema musical

Os créditos iniciais do episódio VI apresentam uma alternância entre a cena do roubo da luneta e uma visão de fora do apartamento de Magda. Não se trata ainda do tema, mas de um pequeno motivo melódico que não se desenvolve harmonicamente, dado o acorde pedal das cordas na região aguda para a alternância melódica entre o violão e o piano. Com a entrada do tema principal, os instrumentos aos poucos são adicionados até a paleta orquestral completa acompanhar a cena do café, em que Tomek acaricia a mão de Magda – é o ápice da emoção dele. Nos próximos trechos, após a cena do café, a instrumentação torna-se reduzida novamente até o silêncio total na cena final, de Magda olhando Tomek na agência dos Correios.

Preisner propõe um arco orquestral se desenvolvendo na medida em que os eventos vão acontecendo entre os personagens. Primeiro, o violão acompanha a rotina de Tomek, na maioria das vezes, quando ele coloca os olhos na luneta. Tal melodia marca o sentimento amoroso do rapaz (o que justifica a orquestração mais densa nas cenas do convite e da carícia no café). Após a constrangedora situação da ejaculação precoce, os papéis narrativos se invertem e Magda desenvolve aos poucos um interesse por Tomek, enquanto ele decide se afastar dela. O tema passa a acompanhar não mais ele, mas cenas que demonstram o interesse dela por ele. Por fim, no encontro dos dois na agência dos Correios, não há mais música, e o silêncio marca um amor que possivelmente não teria continuidade.

3.6.5 Integração entre a música e outros elementos sonoros

Na organização dos materiais sonoros, há uma integração clara entre os sons diegéticos (dentro e fora do quadro) e a música extradiegética. A música de Preisner se enquadra na concepção do todo sonoro (*sound design*), dando espaço para os sons presentes na diegese ou tomando o espaço desses sons, dependendo do tipo de afeto que o diretor queira propor. Os sons do telefone e o do relógio

articulam-se com a entrada da música extradiegética, que vai pontuar a paixão de Tomek e depois de Magda.

Destacamos uma cena em especial, da articulação entre o diegético e o extradiegético: quando Tomek deixa o seu quarto para não ver o ato sexual de Magda, o tema o acompanha tocado ao violão. Ao passar pela sala, há um corte da música de Preisner para a entrada da música diegética, vinda da televisão a que a senhora do apartamento assiste. Na TV está passando o concurso Miss Polônia e na tela as misses aparentemente cantam a música. A senhora quer apenas ver o concurso de Miss, mas Tomek não, pois tem mais expectativas sobre uma figura feminina e não assiste o concurso junto com a senhora. “Ele não tem desejo de ver mulheres desfilando – deliberadamente posando – em um quadro sancionado, quando ele pode espionar seu objeto inconsciente” ⁴⁶ (INSDORF, 1999, p. 97. Tradução nossa).

3.7 Decálogo VII

A voz é o canal para o estabelecimento do primeiro laço social da criança com o Outro (em geral a mãe) que, em sua condição de objeto capaz de atender e prestar socorro, se constituirá como objeto de satisfação e objeto de horror. Esse é o papel fundamental que Freud empresta ao grito, que é pura voz como no quadro de Munch, mas que se transformará em demanda e desejo da presença materna. (RUDGE, Ana Maria - Scielo - "Voz no amor").

O episódio começa com uma imagem noturna da fachada cinza do prédio. A câmera faz o movimento de *travelling* por várias janelas, de cima para baixo do edifício. Ao entrar o texto “Decálogo Sete”, escutamos gritos intermitentes de uma criança, que sofre no meio da noite, e a câmera encontra a janela do apartamento que a abriga. Os gritos ecoam por todo o condomínio, onde moradores dormem – ou tentam dormir. O episódio VII aborda o mandamento do roubo, mas explora enfaticamente o amor não correspondido e suas consequências, dando continuidade ao tema do episódio VI.

As três cenas de gritos da criança – das quais uma mostra um senhor trabalhando no apartamento, sem esboçar reação aos gritos – intercalam com duas cenas de outra personagem, a jovem Majka (Maja Barelkowska), que nessas duas cenas desiste de concluir sua faculdade, entregando o boletim na secretaria da

⁴⁶ He has no desire to see women parading - deliberately posing - in a sanctioned frame, when he can spy on his unwitting object.

escola, depois tira seu visto para o Canadá e tenta pegar uma autorização para levar uma criança com ela.

Por fim, o espectador tem acesso ao interior do apartamento de onde escutamos os gritos e Majka parece ser a mãe que tenta acalmar a pequena Ania (Katarzyna Piwowarczyk). No entanto, a mãe de Majka, Ewa (Anna Polony), chega no quarto, a afasta e pega a menina, sacudindo a criança até acordá-la do pesadelo. Majka, constrangida, vai até seu pai, que demonstra total indiferença – que na verdade se trata de impotência – ao ocorrido. O consolo vem de um som que Stefan (Wladyslaw Kowalski) emite de um tubo de ferro do órgão de tubos que ele está montando. Ele toca como se fosse uma flauta, possivelmente no intuito de acalmar a moça.

Majka não suporta mais as interferências de sua mãe sobre Ania e decide fugir com a menina. Mais tarde, descobrimos o quão grave é a situação: Ewa registrou Ania como sua filha, impossibilitando Majka de exercer seu direito como mãe. A justificativa da senhora para tal gesto é que a jovem engravidou muito cedo e, além de ser um escândalo, ela não estaria preparada; mas, na verdade, Ewa não podia mais ser mãe depois de ter dado a luz à Majka, satisfazendo assim o desejo da segunda maternidade através da filha de sua filha.

Em sua fuga, Majka tenta convencer Ania de que é sua verdadeira mãe, e não Ewa, e leva a menina até a casa do pai, Wojtek (Boguslaw Linda), que não demonstra empolgação ao ver sua filha pela primeira vez. Wojtek teve sua carreira de professor de polônês interrompida após engravidar uma aluna adolescente (Majka), cuja mãe (Ewa) era a diretora da escola. Na única vez em que Ewa e Wojtek se encontram após o ocorrido de seis anos antes, ela diz: “nossa família trouxe azar para você”; ele responde: “verdade”. Permanece dúvida ao espectador de quem é a culpa, pois Kieslowski parece dividir o resultado daquela situação com todos os envolvidos.

A pequena Ania, em meio aos traços de insensatez da mãe e da mãe-avó e de impotência do pai e do avô, tem sua infância conturbada a todo o momento pelas confusões e irresponsabilidades dos adultos. Embora ela esteja relacionada a ambientes infantis e seus respectivos sons (teatro infantil, carrossel e os ursos da casa de Wojtek), não pode desfrutar plenamente desses espaços:

Kieslowski sugere que, diegeticamente, Ania é um fantoche, o qual é ensinado a chamar alguém de "mãe" e amar e beijar de acordo com

um comando, ou um brinquedo, de fato uma bonita boneca, e uma pequena propriedade que pode ser compartilhada e eventualmente herdada, como Ewa propõe a Majka, ou ainda abandonada. (PARMEGGIANI, p. 170. Tradução nossa)⁴⁷.

Wojtek tenta convencer Majka a voltar para casa, por achar que ela não tem condições de oferecer tranquilidade e estabilidade financeira e emocional à menina. Majka novamente foge com Ania no colo, sem direção, quando Wojtek e a família dela começam as buscas. Para a jovem, está muito claro que as coisas precisam mudar e Ania deve ser sua filha, por isso ela não pretende desistir: “É possível roubar algo que lhe pertence?”, pergunta ela ao ser criticada por raptar a menina. Dessa maneira, Kieslowski confronta a realidade aos valores bíblicos que fazem fundo à trama.

Por fim, as duas chegam à estação, mas não havia nenhum trem no momento. A estação, enquanto local de chegadas e partidas, encontros e despedidas, pode fornecer a condição da transição para Majka, que quer mudar a sua vida e a de Ania. A jovem topa ir para qualquer lugar, desde que pudesse sair dali, mas o destino não lhe dá uma chance para seguir um novo caminho com sua filha. A ausência de opções de trens se configura como o fim da linha para ela.

Após as duas serem abrigadas pela vendedora de passagens da estação, Ewa e Stefan chegam ao local e avistam Ania, que sorri e diz: “mamãe!”. Ewa abraça a menina e chama de seu bebê, de sua filha. De repente, um trem chega à estação e Majka, em um ato de impulso, sai correndo, entra no trem e foge com um olhar vazio, observando do lado de dentro do vidro da janela o que seria a sua felicidade, Ania, nos braços de outra pessoa. Kickasola (ressalta a importância do trem: “Assim são os trens na própria experiência de Kieslowski: momentos decisivos de transporte. Majka olha atentamente pela janela do trem, uma prisão auto-imposta de visibilidade”⁴⁸ (KICKASOLA, 2004, p. 224. Tradução nossa).

Os gritos de desespero de Ania possivelmente continuariam, se o filme não terminasse na estação. A menina não sabe quem é sua mãe e termina o episódio sem saber, saindo dos braços de Ewa e correndo atrás do trem que leva Majka,

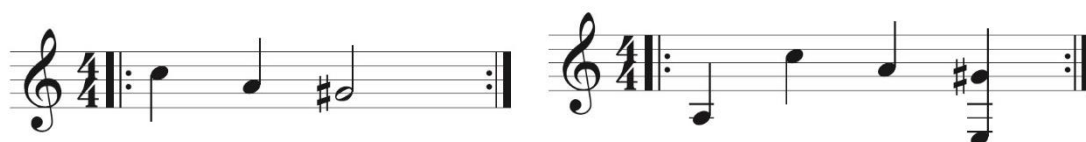
⁴⁷ Kieslowski implies that, diegetically, Ania is like a puppet, which is taught to call someone “mother” and to love and kiss upon command, or a toy, in fact a beautiful doll, and a piece of property that can be shared and eventually inherited, as Ewa proposes to Majka, or else abandoned.

⁴⁸ Such are the trains of Kieslowski's own experience: decisive moments of transport. Majka stares emptily out the train window, a self-imposed prison of visibility.

ficando entre as duas mãos e ainda assim desejando a presença materna. O olhar assustado da última cena é semelhante ao do início do filme, quando ela acorda de um pesadelo.

3.7.1 Trilha musical

Nesse episódio, a música possui um andamento mais preciso, diferente das trilhas com orquestra, cujas músicas possuem um caráter com mais oscilações do tempo do metrônomo. A guitarra (com *reverb*) é o instrumento de base, que mantém um ostinato de dois acordes por alguns compassos e faz modulações, dentro da mesma ideia melódica. A integração música-imagem se dá essencialmente na montagem e o espectador pode perceber a integração entre os cortes de cena e a troca da tonalidade do ostinato.



Figuras 36 – O primeiro ostinato que a guitarra faz (36a), no tom de lá menor, em aproximadamente 60 bpm. Todos os outros trechos acontecem a partir da sequência da figura 36b. À medida que se repete, o ostinato recebe uma segunda voz, no intervalo de terça acima ou sexta abaixo, diatonicamente. Há a modulação desse motivo para sol sustenido menor e fá sustenido menor.

Essa condução dada à montagem aproveita a troca de tonalidade e, conseqüentemente, de coloridos timbrísticos, e ressalta os estados de ânimos entre um personagem e outro na mesma sequência, mantendo um elemento em comum entre eles. Na história, o ponto em comum entre todos é a condição de viverem à margem de suas realizações pela combinação entre destino e as escolhas pessoais. Na música, o ostinato é o elemento em comum que acompanha os personagens. Por exemplo: na cena em que Majka pega Ania no teatro e as duas viajam de trem, o primeiro plano na menina está no tom de lá menor. Ao movimentar a câmera e focar em Majka, o tom se altera para sol sustenido menor. Quando troca de cena para Ewa chegando triste em casa, a tonalidade cai para fá sustenido menor. Ao voltar para Majka e Ania, a música volta para lá menor, com o ostinato permanecendo durante toda a sequência.

Outro elemento presente na música é a flauta: a primeira aparição de seu som se dá a partir do tubo ressonador do órgão que Stefan está montando. Ele assopra no tubo e produz um som similar ao da flauta convencional. Esse gesto indica uma tentativa de pedir paciência a Majka por meio dos sons, que trariam calma e reflexão à moça. Quando Stefan toca a nota, ao trocar de plano, um *reverb* acompanha a saída dessa nota e todas as notas longas com som de flauta que escutamos estão acompanhadas por esse efeito.

Convém lembrarmos que a história de Pawel, no episódio I, também foi acompanhada pelo som da flauta. No caso dos dois filmes, as crianças têm seus destinos traçados pela falta de sorte. O encerramento do episódio I mostra Pawel sorrindo, de maneira virtual e, o final do VII mostra Ania com expressão de desespero (outra relação entre os episódios é que ambos os pais, Krzysztof e Wojtek, são professores de língua polonesa).

O tema da trilha musical é tocado por um sax, tendo a guitarra, o piano e um vibrafone ao fundo, fazendo o ostinato. Além da flauta executando notas longas e do sax tocando o tema, ainda escutamos o oboé com uma melodia alternativa dentro do mesmo ostinato e base harmônica. À maneira dos outros episódios, Preisner mantém sua estratégia composicional de acrescentar os instrumentos aos poucos, conforme o espectador obtém informações da *mise en scène*.

3.7.2 Telefone e latidos de cachorros

Mais uma vez, o telefone se torna elemento decisivo na narrativa, já que ele é o canal por onde se estabelece o diálogo dos personagens que não dialogam presencialmente, vide os casos de Majka e Ewa, Stefan e Wojtek e Ewa e Wojtek. Na fotografia, esse objeto mantém um destaque, sendo enquadrado junto aos personagens em diversos momentos. Uma vez que os personagens estão cientes da gravidade da situação, o som do telefone levanta as expectativas para a preocupação dos personagens.

Ainda observamos a recorrência dos sons de latidos de cachorros, que acompanham ao fundo as cenas de Majka e Wojtek na casa dele e de Ewa e Stefan, após a fuga da jovem com a menina. Esses sons pontuarão os diálogos discordantes entre os dois casais, mas também cumprirão a função de definir os ambientes sonoros que circundam as residências, sobretudo o ambiente rural da

casa de Wojtek. Em outros filmes, observamos o quanto o som desse animal foi presente nas discussões, tanto de caráter metafísico, quanto de relacionamento ou existenciais durante a série. Assim foi com Krzysztof e Pawel (I), Dorota e o médico (II), Anna e Michal (IV), Tomek e Magda (VI) (também veremos com Roman e Anka, no episódio IX) e agora os dois casais do episódio VII.

3.8 Decálogo VIII

Na abertura do filme, um *flashback*⁴⁹ com o plano na criança de mãos dadas a um adulto enfatiza a importância das mãos para revelar o senso de humanidade dos personagens no cinema de Kieslowski. A música, um dueto de violinos em andamento lento, torna mais enigmática a cena de um homem e uma menina caminhando sozinhos por uma rua de Varsóvia. O olhar para trás da menina de cabelos escuros deixa a impressão de estarem cuidando para que ninguém os acompanhasse.

Conforme uma entrevista do roteirista Krzysztof Piesiewicz⁵⁰, o *Decálogo VIII* aborda a relação um tanto conflituosa entre judeus e poloneses, ambientada no contexto da Segunda Guerra. Um dos pontos de maior tensão na trama acontece em uma universidade de Varsóvia, no seminário intitulado “Inferno ético”, da professora de ética Zofia (Maria Koscialkowska), uma das protagonistas do episódio. Dentre os presentes no seminário, encontra-se Elzbieta Lorens (Teresa Marczevska), a outra protagonista, que faz o papel de uma pesquisadora dos sobreviventes do holocausto, residente em Nova Iorque e tradutora de grande parte da obra de Zofia para a língua inglesa.

Durante o seminário, uma aluna da turma conta a história de Dorota (*Decálogo II*) como o exemplo de um dilema ético e Zofia comenta que o mais importante é o fato da criança estar viva. Elzbieta se encoraja com esse comentário e pede para compartilhar uma história: trata-se de uma menina judia de seis anos que vivia com uma família polonesa na época da guerra, pois o pai estava preso no Gueto. Com a chegada dos soldados da Gestapo na vila onde ela morava, os amigos do pai levaram-na para Varsóvia, pois um jovem casal prometeu fornecer

⁴⁹ O tratamento da imagem, com ausência quase absoluta de cores, sugere imediatamente que se trata de um *flashback*.

⁵⁰ Entrevista concedida à edição do Decálogo da produtora Janus Films, em 2003. Consta nos créditos do *Bluray Dekalog* (2016).

abrigo. Conforme Elzbieta narra a história, se intensifica uma expressão de tensão no rosto de Zofia.

Na história, o casal, ao receber a menina, impõe como condição que ela tenha documentos que comprovem seu batismo no catolicismo. Vários padres poderiam arrumar uma certidão de batismo à menina e isso poderia ser resolvido. A mulher então diz que não será possível ajudar, pois isso constituiria falso testemunho, contrariando seus princípios religiosos. A menina e o guardião deixam a casa em pleno toque de recolher. O discurso de Elzbieta no seminário parece gerar muito incômodo à professora.

Mais à frente, descobrimos que Elzbieta era a menina da história que ela mesma contou e que o jovem casal que a recusou enquanto uma criança judia, há quarenta anos atrás, era justamente Zofia e seu marido. O casal teria ficado famoso por salvar muitos judeus, mas não foi o que se procedeu com Elzbieta, que ficou escondida com conhecidos do seu guardião em outra cidade e, anos depois, mudou-se para Nova Iorque. Assim, Kieslowski questiona nesse episódio o mandamento “não dirás falso testemunho contra o teu próximo” ao nos propor a história de uma professora de ética, católica, que diz em sala de aula que a vida de uma criança é a coisa mais importante, mas que na sua juventude se negou a acolher uma criança, alegando uma questão religiosa.

No desenvolvimento do filme, as duas se aproximam de maneira a resolverem a questão e Zofia explica que inventaram a desculpa de que a criança deveria estar batizada ao catolicismo, pois havia rumores de que aquela ação fosse armada pelos agentes da Gestapo a fim de chegarem ao casal (de acordo com o roteiro, o marido de Zofia era da resistência militar clandestina) e a possíveis participantes de algum esquema de salvamento de judeus.

Por fim, alcançado o entendimento do ocorrido e o mútuo perdão, Elzbieta insiste em ir à casa do senhor que a abrigou (Tadeusz Łomnicki) para também agradecer. O homem se recusa a conversar sobre o que aconteceu no passado e também sobre o que ainda acontecia (a sutil crítica de Kieslowski ao sistema comunista). De acordo com o roteiro, ele sofreu retaliação dos integrantes da Resistência por suspeita de colaboração com a Gestapo. O filme termina com Zofia e Elzbieta em estado de reconciliação, e o homem que a abrigou presencia as duas conversando na calçada.

3.8.1 Relação com os outros episódios

No seminário, antes de Elzbieta contar a sua história, uma aluna conta a história de Dorota, do *Decálogo II*, dentro do tema “inferno ético”. Insdorf (1999) reforça a relação entre os protagonistas idosos dos dois filmes, pelas responsabilidades impostas a ambos: “Poderia a mentira de uma pessoa – seu falso testemunho – salvar a vida de uma criança?”⁵¹ (INSDORF, 1999, p. 112. Tradução nossa). No *Decálogo II*, o médico mentiu para Dorota para salvar o bebê e, talvez, por meio de uma mentira, Andrzej assumiu o bebê que não era seu. No *Decálogo VIII*, Zofia mentiu para o guardião de Elzbieta no intuito de salvar sua vida e de seu marido, mas pôs em cheque a vida da criança.

O teórico Paul Coates traça um paralelo menos óbvio, mas pertinente, com o *Decálogo VII*. Para este autor, a cena de abertura do *Decálogo VIII*, de uma menina de cabelos escuros e de mãos dadas a um adulto, caminhando por um lugar lúgubre, faria um contraste direto com Ania, a menina loira do episódio anterior (VII), em uma referência ao poema *Fuga da morte* (1947), do poeta Paul Celan. Como prisioneiro de um Campo de Concentração, Celan escreve um poema carregado de simbolismo sobre o dia a dia de terror que os judeus passavam nos Campos e cita duas mulheres, Margarete, da obra *Fausto*, de Goethe, como uma mulher loira, e Sulamita, amante de Salomão, como a mulher de cabelos escuros.

3.8.2 Contribuições narrativas dos sons

Para tratar das contribuições narrativas do design de som, selecionamos uma sequência do filme na qual os sons simbolizam o ambiente de tensão que circunda as personagens e a evocação de uma memória, algo recorrente no episódio. Os sons selecionados atuam de maneira a pontuar o estado psicológico dos personagens, ou, como já observado nos outros filmes, presenciar manifestações metafísicas.

Zofia carregou um sentimento de culpa desde o ocorrido no período da segunda guerra, por nunca saber o que de fato aconteceu com a menina depois que foram embora de sua casa. Alguns elementos do filme reforçam essa questão em

⁵¹ Can a person lie - should one bear false witness - to save the life of a child?

aberto para ela: 1) seus olhares para o horizonte, enfatizados pelos planos fechados em seu rosto; 2) Seu comentário com Elzbieta, que ao ver qualquer pessoa brincando com uma corrente no pescoço, se remetia à menina daquela noite, que fazia o mesmo gesto. 3) O quadro de sua casa, que apesar de retratar uma paisagem bonita, nunca fica alinhado na parede, simbolizando algo que não se ajusta na sua vida.

No caso dos sons, destacamos a atuação do relógio, cujo som é justificável no ambiente em que é posto, na sala da casa de Zofia. Além desse som, destacamos também o som de um apito, que surge na conversa entre elas, não justificável no ambiente e que acreditamos que seja um som simbólico, fazendo uma referência ao sinal do toque de recolher do primeiro encontro das duas personagens.

Quando Elzbieta vai à casa de Zofia para jantar, escutamos o som do relógio na sala. Ela ajusta o quadro – que se desalinha sozinho – e liga o abajur – cuja luz falha. As duas estão sentadas à mesa, o relógio soa nove badaladas, Elzbieta olha para Zofia e começa a falar sobre o ocorrido de anos antes. A professora explica o porquê de recusarem a adoção da criança naquela noite e o quanto sua decisão a feriu, pois ela sabia que sua atitude colocava a vida da menina em risco. Justamente nesse ponto do diálogo (36'48"), o som de um apito surge, marcando a forte lembrança do que representava o toque de recolher e conseqüentemente da possível morte da menina.

O som do apito surge nesse contexto em que Zofia revê sua atitude de décadas atrás, ao deixar uma criança na iminência da morte. A professora diz que nada é mais importante do que a vida de uma criança. Elzbieta está sentada, chorando, e Zofia, em pé, põe as mãos em seus ombros. Quando a professora abre a boca para dizer alguma coisa, o apito soa, como se sua voz fosse calada. O som do apito, além de sincronizado com o gesto da boca de Zofia, também sincroniza com o momento em que Elzbieta, chorando, agarra a mão de Zofia, a nosso entender, reforçando a ideia do laço estabelecido que outrora não aconteceu. Esse som do apito permanece na troca de cena, em que as duas protagonistas, sentadas uma de frente à outra, começam um diálogo sobre a existência de Deus. Durante toda a cena, o som do tic-tac do relógio acompanhou a discussão e se encerra nessa troca de cena. O som relógio não está mais presente, embora as duas ainda

estivessem na sala da casa, coincidindo com a mudança de temperamento do diálogo.



Figura 37 – *frame* de 36'49". Zofia abre a boca e esperamos que emita alguma palavra, mas escutamos o apito soando. Ela se cala em seguida.

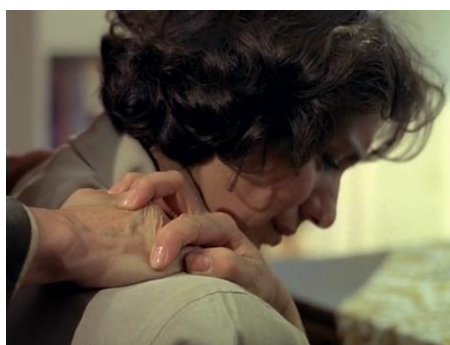


Figura 38 – *frame* de 36'50". Após o som do apito, Elzbieta agarra a mão de Zofia. Além do som do apito, o som do relógio pontua toda a discussão.

O apito ainda soa mais uma vez, quando Elzbieta se ajoelha para fazer sua oração no quarto e Zofia a observa pela porta. Entendemos que o apito mais uma vez é posto para lembrar a situação de opressão vivida pelos judeus na Polônia.

Ainda há um som de trem passando, mesmo que sutil, aos 29'28", no momento em que Zofia procura por Elzbieta naquele cortiço, mas não a encontra. Esse som, nos episódios anteriores, pode indicar a evocação da memória da professora, que viu Elzbieta indo embora uma vez e que não quer perdê-la mais uma vez.

Sobre o som do relógio, vale lembrar que outros diálogos de igual ou menor tensão dos outros episódios também foram pontuados pelo seu som. Por exemplo, o diálogo entre Pawel e Irena no *Decálogo I*, sobre a existência de Deus, também começou a partir das badaladas do relógio. Do mesmo modo, no *Decálogo VII*, o diálogo de Stefan com o amigo que supostamente poderia ajudá-los a encontrar

Majka e Ania tem seu início a partir das badaladas do relógio. Os diálogos entre Roman e Anka, do *Decálogo IX*, também tem esse som com bastante presença.

Ainda vale destacar o som do trem, mesmo que sutil, no momento em que Zofia procura por Elzbieta no seu antigo prédio (29'29"). O som do trem acontece discretamente quando a professora pergunta a um morador sobre uma mulher que acabou de entrar ali e não mais saiu. Dado o contexto de desespero de Zofia, junto à temática do episódio e o conteúdo do diálogo, o som do trem atribui à cena uma possibilidade de referência ao meio de transporte que levava os judeus para os campos de concentração.

3.8.3 Trilha Musical

Logo na abertura do episódio, escutamos o tema elaborado por Preisner para dois violinos, e mais tarde escutaremos outra música com outros instrumentos da orquestra de cordas. A música, como já mencionamos, reforça o *flashback*, ora cinematográfico, ora mental dos personagens, que precisam rememorar aquele desagradável momento. Os quatro trechos estão divididos entre o tema do episódio e uma música de ambientação para a tensão da cena na rua Noakowski.

Preisner utilizou na composição do tema a “escala judaica”, cuja particularidade consiste do segundo grau menor, terça maior, sexta e sétima menores e tem seu uso bastante corriqueiro nas músicas de origem *sefaradi* (dos judeus oriundos da península ibérica e norte da África, conhecida como escala *Hejaz*) e também dos *askhenazi* (judeus provindos da Europa oriental, onde a escala é conhecida como “*Misheberak*”). Entendemos as sonoridades dessas escalas como muito próximas, e a peça de Preisner acaba evocando a memória da música judaica.⁵² De acordo com Ribeiro (2017, p. 15).

Músicas seculares e sacras judias e não judias empregaram essas escalas cuja peculiaridade consiste no uso de semitom logo no início da mesma bem como o intervalo de segunda aumentada, conferindo assim um exotismo e uma cor única. Assoma-se aqui a utilização de letras diferentes, de caráter distinto para uma melodia consagrada. Essa prática já era comum na Idade Média.

⁵² No CD da trilha sonora original do *Decálogo*, esse tema está orquestrado para baixo acústico (fazendo um pizzicato), violinos 1 e 2 e clarinete, instrumentação comum em grupos de música *Klezmer*, música de rua judaica, que pode ser tanto *askhenazi*, quanto *sefaradi*. Essa instrumentação reforça a intenção do compositor de evocar a memória da música judaica.



Figura 39 – Escala judaica, cuja sonoridade característica está no intervalo de 2ª maior entre o segundo e o terceiro graus. Foi usada por Preisner na composição do tema do *Decálogo VIII*.

O tema abre o episódio pontuando a cena do *flashback* da menina, dando ao espectador a informação central de tudo o que vai acontecer posteriormente no episódio. Após o término da aula, Zofia reflete sobre o relato de Elzbieta e se recorda do acontecimento de anos antes. O retorno do tema remete à primeira cena e a relação da criança com Zofia fica estabelecida. O espectador conecta essa cena, da reflexão de Zofia, à cena inicial, do *flashback* da menina. Logo em seguida, temos a informação de que a menina era Elzbieta e que Zofia negou abrigo a ela.

Ao convidar Elzbieta para jantar, Zofia faz antes uma parada no centro de Varsóvia, local do primeiro encontro entre as duas. Quando Elzbieta percebe o que significa aquele local, a música começa, aos 23'44", pontuando o gesto de lembrança dela, primeiro com *pizzicatos*⁵³ de cordas, que depois se desdobram em uma melodia (violinos 1 com arco) repleta de cromatismos, mas na qual conseguimos identificar o emprego da escala judaica. Essa música acontece enquanto Elzbieta se esconde de Zofia. Quando Zofia demonstra preocupação com a demora de Elzbieta, sai do carro para procurar a moça e a tonalidade da música é alterada. Esse procedimento da troca de tonalidade atrelada ao enquadramento e ação dos personagens já havia acontecido nos *Decálogos IV* e *VII* e mostra-se como um recurso que o compositor usa com funções narrativas.

Um pouco mais à frente, aos 30'01", o tema central retorna, agora pontuando Zofia desesperada à procura de Elzbieta. Ela grita: “Sra. Elzbieta!”, e entre o tema. Aquele local lhe trouxe lembranças ruins que ficaram marcadas por toda sua vida e aquele momento lhe traz à memória a sensação de ter perdido Elzbieta novamente, com a música reforçando esse sentimento.

⁵³ Técnica de execução instrumental usada em instrumentos de cordas, principalmente os de cordas friccionadas, na qual as cordas são pinçadas com os dedos.

3.9 Decálogo IX

Piesiewicz conta que o episódio IX deveria ter se tornado o terceiro longa dos *A short film about*, sendo dedicado ao tema da traição (os outros dois foram sobre amar e matar)⁵⁴. Insdorf (1999) cita influências hitchcockianas na trama: “uma história de amor enraizada na culpa e na desconfiança, expressa através de objetos carregados de significância dramática” (INSDORF, 1999, p. 114, tradução nossa)⁵⁵.

O episódio gira em torno de três personagens principais: o casal Roman e Hanka e um amante da esposa, Mariusz. Roman foi diagnosticado com impotência sexual incurável. Ao contar para a esposa, chegando a sugerir-lhe com tristeza que procurasse um amante, ela diz que ficará para sempre com ele e que não precisa de amante, embora na prática já tenha um. Algumas evidências causam desconfiança em Roman, que, masoquisticamente, começa a investigar a esposa, até descobrir seu caso com o jovem Mariusz. Roman passa a assistir escondido aos encontros de Hanka com o rapaz, até o momento em que ela flagra Roman dentro de um armário, a espionando.

Apesar de todo o constrangimento envolvido por ambas as partes, ele por estar impotente e ela por traí-lo depois de ter jurado fidelidade, eles se reconciliam, mas preferem dar um tempo e Hanka tira férias nas montanhas de Zakopane. Mariusz descobre para onde Hanka vai e resolve segui-la. Roman o vê comprando esquis e volta a desconfiar da esposa, dessa vez optando em pôr um fim na sua vida, pedalando em sua bicicleta até cair de uma ponte em obras.

Hanka, ao ver o ex-amante chegando às montanhas para esquiar, suspeita que Roman tenha acompanhado a trajetória do rapaz. Ela pega o primeiro ônibus de volta para Varsóvia, chega em casa e encontra um bilhete, possivelmente de adeus, mas instantes depois recebe uma ligação de Roman, hospitalizado, dizendo que está vivo.

Algumas cenas sugerem uma conexão espiritual entre o casal. Na primeira cena Hanka acorda assustada, pensando em Roman, que está sofrendo pelo diagnóstico, em outra cidade. Na parte final do filme, quando ela vê que o amante a seguiu, novamente sente que algo ruim pode estar acontecendo com o marido e

⁵⁴ Entrevista concedida ao Blu Ray *Dekalog*, parte da *The Criterion Collection*, da produtora Janus Films.

⁵⁵ “a love story rooted in guilt and suspicion, expressed via objects charged with dramatic significance”.

volta para casa desesperada por notícias. Seus pressentimentos são certos em relação ao sofrimento de Roman.

Outro elemento marcante no episódio consiste no uso frequente do espelho, que reforça uma dualidade na postura dos personagens. Hanka diz que não tem amante, mas tem. Roman finge que está tudo bem, mas não está. A paciente de Roman, Ola, está feliz com sua vida, mas vai se arriscar em uma cirurgia do coração para agradar a mãe. Nesse jogo de dualidades do episódio em questão, vale mencionar que Zbigniew Preisner compõe a música, mas a assinatura é de seu pseudônimo, *Van den Budenmayer*.

Outros objetos, além dos espelhos, atuam com expressiva carga simbólica. Destacamos algumas ocorrências de objetos com menções fálicas que intrigam Roman, como, por exemplo, o porta-luvas do carro, que vive se abrindo sozinho, inclusive mostrando a ele o caderno de estudos que Mariusz deixou no carro. Em outro momento, quando chega ao trabalho, Roman ajuda um senhor que está colocando combustível manualmente no carro. O formato do cano e o ajuste no compartimento de combustível novamente o lembram de sua impotência.



Figuras 40 – Roman sendo lembrado de sua impotência a todo o momento por meio de objetos fálicos.

3.9.1 Trilha musical

Para tratarmos da função da música no *Decálogo IX*, utilizamos os trechos musicais para discutir a escolha tímbrica e sua relação temática, bem como a peça de Preisner (atribuída ao compositor fictício *Van den Budenmayer*) como fio condutor durante o episódio. A trilha musical possui uma instrumentação baseada em três timbres diferentes: piano, oboé e cordas. Esses instrumentos são usados de maneira a conectar os pontos importantes da trama a cada timbre, entrando em momentos específicos, que na sua maioria se relacionam com as atuações do trio

de personagens. Parece-nos evidente que a escolha instrumental de Preisner teria a intenção de associar os três timbres aos três personagens principais. Há ainda a voz enquanto solo da peça de Budenmayer, que se fôssemos associar a um personagem, seria à paciente de Roman, que pretende seguir a carreira do canto.

Nos primeiros minutos do episódio, toda a aflição que Roman enfrenta é acompanhada pelo piano com um motivo melódico que se repete por quase dois minutos. Tal motivo, que parte da vinheta de abertura, não se desenvolve tematicamente, acompanhando com sonoridade suspensiva a chegada de Roman em casa (não sabemos a reação de Hanka, nem a continuidade do relacionamento e muito menos como ele lidará com o drama pessoal). O ostinato feito pelo piano deixa em aberto o(s) caminho(s) que a música irá tomar, mas é importante registrarmos que durante o episódio a aparição do piano solo somente acontecerá em cenas com Roman sozinho.

O mesmo motivo do piano aparece quando Roman constata a existência do amante de Hanka. Retoma-se aqui a sensação da impotência, agora por se sentir sem direito de cobrar fidelidade da esposa, já que ele não pode cumprir sua função plena como marido. A inserção do piano se repetirá outras vezes.

Em seguida, destacamos a inserção do oboé, que se dá a partir da ligação do amante perguntando sobre Hanka. Roman atende dizendo que ela não está, enquanto olha pela janela e a vê chegando em casa. Importante destaque para um momento específico: Hanka chega em casa e pergunta o que ele está escutando. Roman diz: “*Van den Budenmayer! Bonito, não?*” Hanka responde: “*Sim, Já tinha ouvido antes*”. Nesse exato momento, entra o oboé, que em solo, faz uma escala cromática descendente. Entendemos como um comentário musical sarcástico, fálico, associando o trecho musical ao problema de Roman. É o único momento no episódio em que o oboé aparece solitário⁵⁶.

As cordas estão sempre presentes, mas ganham um papel principal na trilha a partir da cena da traição e conseqüentemente na tentativa de suicídio de Roman. No ato da traição, os três timbres são postos juntos, algo que nos chama a atenção, já que nessa cena os três estão no mesmo local: a casa onde aconteciam os encontros de Hanka e Mariusz.

⁵⁶ Citamos acima objetos e cenas fálicas desse episódio, mas ressaltamos que são comuns no cinema de Kieslowski.



Figuras 41 – 41a - Hanka com o amante; 41b - Roman na escada do prédio escutando o casal. Em ambos os momentos a trilha apresenta os três timbres, bem como o motivo das cordas, que estará na cena do suicídio.

Na próxima cena do tema de cordas, Roman escuta Hanka marcando um encontro com Mariusz. No contexto diegético, apenas o casal aparece em seu apartamento (cada um em um cômodo) e a trilha faz um “diálogo” entre os timbres das cordas e do piano através de motivos melódicos. O procedimento de diálogo entre dois ou três timbres se repetirá nas próximas inserções musicais sempre que estiverem presentes o casal ou o triângulo amoroso.

Além da questão de associação tímbrica aos personagens, o universo musical é amarrado através da tonalidade e do andamento de todas as entradas musicais, como se toda a trilha musical fosse formada pela peça de *Van den Budenmayer*, dividida em várias partes.

3.9.1 Relógio

Assim como a música, alguns sons cumprem uma importância além de apenas serem coerentes com o campo visual, dialogando com a narrativa como um todo. Dessa forma, descreveremos abaixo o uso do objeto relógio, pois, a partir das análises, verificamos que o seu som perde a função de representar sonoramente apenas o objeto e assume uma posição de escuta interna dos personagens, além de dar a ideia de um ostinato rítmico que acompanha o aumento de tensão da cena. Listaremos as ocorrências desse objeto na trajetória do filme.

A primeira aparição se dá após a derrapagem do carro de Roman. Hanka acorda assustada e o relógio se encontra acusmático. A expressão de preocupação

dela, no momento em que o carro derrapa, demonstra uma conexão espiritual entre o casal.

A próxima inserção do som de relógio será no primeiro contato que presenciamos de Hanka com o amante Mariusz por telefone, momento em que vemos o primeiro sinal de desconfiança de Roman (com o som do ponteiro bastante claro para o espectador). A história, que começou na questão da impotência sexual, passa à impotência moral, e o som do relógio parece não indicar apenas um objeto acusmatizado, mas pulsa internamente na cabeça de Roman, exigindo uma tomada de decisão, ou revelando uma contagem regressiva para um desfecho. Ele toma a decisão de grampear o telefone para fazer as escutas das conversas de sua mulher.

Mais à frente, Roman vasculha a bolsa de Hanka até encontrar um número de telefone anotado – era o número de Mariusz. Nesse exato momento, o relógio soa com seis badaladas. As seis badaladas do relógio não são colocadas de modo gratuito, pois nas cenas seguintes veremos que Hanka sairá do trabalho às seis horas e se encontrará com o jovem nesse mesmo horário. Esse também será o horário em que Roman presenciara a traição.

Por fim, chamamos a atenção à cena que precede a tentativa de suicídio: Roman está na sala (a mesma em que Hanka falava com o amante) e ali escreve uma carta de despedida. O som do relógio mais uma vez marca presença naquele momento. Após sua tentativa de suicídio e sua consequente internação no hospital, Hanka chega, lê a carta de suicídio e chora. Para sua surpresa, Roman liga dizendo que está vivo e quando a imagem se volta a Hanka, o som do relógio foi excluído no momento do alívio.



Figuras 42 – 42a - Hanka lê a carta de despedida – som do relógio presente; 42b - Segundos depois, Hanka recebe ligação do marido, que está vivo e a alivia – som do relógio ausente.

Dessa forma, muitas associações podem ser feitas com o material sonoro e também com o visual – algo típico do estilo kielowskiano (oferecer várias interpretações, deixar uma questão em aberto) – e a catalogação desses eventos sonoros (que a princípio parecem não ser tão notórios) revelam que a obra de Kieslowski guarda uma infinidade de minúcias a serviço da narrativa. Os exemplos dados acima sobre o objeto relógio revelam que há um jogo sonoro-imagético muito entrelaçado, exigindo do espectador extrema atenção em cada detalhe da fotografia, do texto, do som.

3.9.2 Telefone

O telefone também foi mapeado do mesmo modo que o relógio a fim de verificarmos sua participação na narrativa, constatando-se que esse objeto recebe um tratamento imagético em primeiro plano na grande maioria das cenas em que aparece. À medida que a trama se desenrola, o telefone ganha notoriedade e importância por ser cada vez mais utilizado e, sobretudo, por ser o meio de conexão entre os personagens. A história pode ser entendida simplesmente através das conversas telefônicas.

Iniciamos pela cena em que Roman escuta o compositor Van den Budenmayer e o amante liga querendo falar com Hanka. Minutos depois, o rapaz liga novamente e marca um encontro com ela. Roman decide grampear o telefone da sala. Desconfiado de estar sendo traído, vasculha a bolsa de Hanka e encontra um número anotado à caneta.

Na metade do filme, um trecho nos chama atenção: Hanka liga para Mariusz pedindo que ele não ligue mais na casa dela. Em seguida, ela liga para Roman, mas o telefone está ocupado, pois ele está ligando para Mariusz a fim de conferir o número que achou na bolsa da esposa. Hanka liga novamente e fala com Roman. Assim se demonstrará a importância do objeto telefone que auxilia os personagens na conclusão do que pretendem. Sem o telefone, seria mais difícil descobrir os encontros extraconjugais da esposa.

O desfecho da história também está completamente dependente do objeto. Quando o casal desgastado decide dar um tempo, Hanka sai da cidade e Mariusz vai atrás dela. Roman liga para a casa de Mariusz e descobre que o amante foi para o mesmo lugar da esposa. Hanka, ao ver que Mariusz a seguiu, liga imediatamente

para o marido tentando se explicar. Roman, já desiludido, coloca sobre o telefone uma carta de despedida; o telefone toca e ele não quer mais atender.

Vale mencionar a relação dos dois personagens com o telefone. Roman se recusa a atender ao telefone, e isso lhe custará caro, enquanto Hanka se vê desesperada para que o telefone toque ao retornar a casa. Inclusive o desespero dela para que o telefone cumpra sua função de comunicação entre o casal se dá no início do filme e no final, quase que simetricamente no tempo, ao esperar por uma ligação de seu marido nas duas situações.

Já no final do filme, na cena em que Roman se joga de bicicleta, quando ainda não sabemos se ele se matou, a câmera foca na roda da bicicleta girando lentamente, com o som da corrente isolado fazendo certa alusão ao som do relógio e ao do discador do telefone, objetos circulares que selaram o destino do personagem.

3.9.3 Água

O som da água também acontece com função marcante no episódio. Primeiro, na chegada de Roman em casa e a chuva que parece aumentar a frustração de Roman, inserindo Hanka no mesmo “clima”.

Aos 35'20", chamou-nos a atenção a cena em que Hanka, angustiada para desfazer seu caso extraconjugal, vai à sala de sua casa, aumenta o volume da TV para ligar para Mariusz, a fim de pôr um fim na história. Na TV, está passando uma animação na qual os personagens estão envoltos por uma enchente que leva todos de maneira desordenada. Tornam-se bastante simbólicas as cenas e sons da televisão sincronizados com o momento tempestivo de Hanka.

3.10 Decálogo X

O último episódio do ciclo traz elementos de comicidade para pôr em questão o mandamento “não cobiçar as coisas alheias”. Como nos episódios anteriores, em que outros mandamentos também são postos à prova – por exemplo, não roubar, não levantar falso testemunho e amar a Deus sobre todas as coisas – aqui o fanatismo pelos selos se assemelha à relação de Krzysztof e Pawel com o computador e a ciência no *Decálogo I*. Haltof (2004, p. 106, tradução nossa)

ressalta o teor humorístico do episódio, que o difere dos anteriores: “A série *Decálogo* termina em uma nota [humor] diferente, com uma comédia negra, uma sátira à obsessão humana, ganância e egoísmo”⁵⁷.

Nesse episódio, o senhor Czeslaw Janicki morre e deixa como herança para seus dois filhos uma coleção rara e milionária de selos⁵⁸. Janicki nunca se aproximou de seus filhos, pois investiu toda a sua vida na coleção. No enterro, as palavras finais do presidente da associação de filatelistas (Henryk Majcherek) são dirigidas à sua paixão pela filatelia, que por um acaso vai antecipar a futura obsessão de seus filhos, Artur (Zbigniew Zamachowski) e Jerzy (Jerzy Stuhr). Os irmãos visitam a moradia do pai e encontram um apartamento modesto, com pequenos móveis, um aquário com peixes mortos e várias pastas contendo a importante coleção. Em meios às lembranças da miséria em que viveram na infância, eles curiosamente começam a se interessar por aquele universo.

O roteiro de Kieslowski e Piesiewicz também aborda a época da abertura de mercado e o acúmulo de bens e dinheiro na Polônia, algo relativamente novo no contexto comunista: Artur menciona vender um amplificador que ele comprou por cinquenta dólares para lucrar algum dinheiro. A atuação de uma máfia no ramo de selos e a movimentação de altos valores na área se tornam desdobramentos do cenário econômico desregulado do final dos anos oitenta – que podem ser vistas sob um olhar crítico dos roteiristas.

Enquanto o interesse dos irmãos pela filatelia cresce a ponto de não quererem vender mais a coleção, a ingenuidade permite que pessoas mal-intencionadas tenham acesso à coleção. Um dos experientes homens do ramo, que outrora já os havia enganado, propõe que Jerzy doe um rim à sua filha doente em troca do selo mais raro da Polônia. Jerzy reluta, mas aceita. Durante a cirurgia, que Artur acompanha de perto no hospital, ladrões invadem o apartamento e levam toda a coleção. Artur e Jerzy, desolados, chegam a desconfiar um do outro, mas depois constatarem serem vítimas de uma organização criminosa. Por coincidência, ambos compram a mesma série de selos no correio para começar uma nova coleção.

⁵⁷ The series ends on a different note, with a black comedy, a satire on human obsession, greed and egoism.

⁵⁸ Não o vemos no *Decálogo* X, mas o vemos no VIII, quando ele fez uma longa viagem para comprar uma série de selos raros e mostra à Zofia, a professora de ética. No episódio VIII, temos a impressão de uma figura simpática e amável, mas no presente episódio descobrimos que sua vida foi egoísta e custou muito caro, principalmente à sua família.

Alguns anos depois da produção do *Decálogo*, em 1994, Kieslowski produz o filme *Blanc (A igualdade é branca)*, que conta a história de dois irmãos cabeleireiros, dos quais, um deles quer ficar rico e encara todo o tipo de desafio para ganhar dinheiro. Os atores que interpretam os irmãos de *Blanc* são os mesmos que interpretaram os irmãos do *Decálogo X*, sendo possível traçar paralelos narrativos entre os filmes. Em ambos os casos o diretor trata com comicidade o acúmulo de bens e a mudança de classe social do polonês no país pós-comunista.

3.10.1 Sound Design

Matar matar matar Mate mate mate

Transe com quem você quiser
Luxúria e desejo
Perverta e deprave
Todos os dias da semana
Todos os dias da semana
No domingo bata na mãe
Bata no pai, no irmão
na irmã, no mais fraco
E roube do mais manso
Porque tudo é seu
Sim, tudo é seu.

(Kieslowski; Piesiewicz. 1991, p. 298, tradução nossa)⁵⁹.

Na abertura do episódio, a canção, de letra do próprio Kieslowski, cita alguns dos pecados vistos nos episódios anteriores. Artur, vocalista da banda *City Death*, (nome sugestivo para todas as histórias tratadas e suas relações com o pecado) ordena a apropriação dos pecados restringidos pelos mandamentos bíblicos. De acordo com Kickasola (2004, p. 237. Tradução nossa):

um tipo de existencialismo ímpio e egoisticamente pragmático: fazer corajosamente e independentemente o seu caminho no mundo, porque você é o único que pode tornar a sua vida significativa em meio à escuridão e à desesperança⁶⁰.

A canção ainda seria tocada novamente no fone de ouvido de Artur, no enterro do pai, enquanto o presidente da associação de filatelistas fala do fanatismo de Janicki pela filatelia. Naquele momento, o enquadramento da câmera mostra os

⁵⁹ Kill kill kill/ Screw who you will/ Lust and crave/ Pervert and deprave/ Every day of the week/ Every day of the week/ On Sunday hit mother/ Hit father, hit brother/ Hit sister, the weakest/ And steal from the meekest/ 'Cos everything's yours/ Yeah, everything's yours.

⁶⁰ It is a godless, selfishly pragmatic brand of existentialism: to boldly and independently make your way in the world because you are the only one who can make your life meaningful amid the darkness and hopelessness.

dois irmãos, e tanto a letra da música quanto as palavras proferidas no discurso estão relacionadas às tentações e ao pecado que eles vão experimentar. Ao final do episódio, quando eles começam uma nova coleção e entram os créditos finais, a mesma música retorna, dando a ideia da continuidade do pecado.

Em relação à trilha musical, Preisner busca um caminho ainda não utilizado na série. A possibilidade de tratar a história do ponto de vista da comédia permite ao compositor fugir de seu habitual tema central, geralmente baseado em cordas e piano, e explorar a sonoridade da percussão solo, evocando a comicidade. Como veremos, as entradas da percussão pontuam o crescente interesse dos irmãos pelo universo astuto da filatelia. As expressões de surpresa, curiosidade, de decepção, dentre outras serão acompanhadas pela percussão, uma referência ao clássico *mickeymousing*⁶¹. Os trechos percussivos não chegam a formar uma estrutura musical, pois são sons pontuais.



Figura 43 – Artur chega ao encontro dos colecionadores de selos. Um rulo de tímpanos pontua a cena. A câmera fica 'escondida' atrás de alguém, dando a impressão de que o rapaz está sendo vigiado.

⁶¹ Chion (2011) chama *mickeymousing* "ao processo típico de acoplamento música/imagem igualmente utilizado, mas mais raramente, pelo cinema em tomada de vista real, e que consiste em seguir em sincronismo o fio da ação visual por trajetórias musicais (traços ascendentes e descendentes, em montanhas-russas), e pontuações instrumentais da ação (golpes, quedas, portas que se fecham), etc. (p. 97)



Figura 44 – Artur e Jerzy tomam conhecimento do valor da coleção. Um rulo de tambor marca o susto deles ao saber que a coleção vale cerca de 250 milhões de *zlotis*.

A entrada final de percussão, de maior duração, acontece quando os irmãos avistam os mafiosos conversando na rua, cada um com um cachorro igual ao deles. Os efeitos de tímpano, tambor e prato soam por cinquenta segundos, enquanto os personagens expressam surpresa com a situação. A percussão parece “despertar” os dois sobre a cilada em que entraram.

Além das percussões, que pontuam as reações, confusões e descobertas dos protagonistas em relação à milionária coleção, as cordas atuam de maneira semelhante, não com um tema, mas com efeitos como *clusters* orquestrais e glissandos, criando esferas de suspenses pontuais. Assim, as cordas ocorrem, por exemplo, instantes antes de o mafioso pedir-lhe o rim pelo selo. Também o mesmo clima de suspense das cordas marca a alternância de cenas entre a cirurgia do rim de Jerzy e a invasão dos bandidos ao apartamento.

A figura do cachorro, cujo som destacamos em diversos momentos dos outros episódios, agora aparece com a importância de um personagem, como uma testemunha da ingenuidade dos irmãos. O animal que Artur levou para vigiar o apartamento havia sido treinado pelos mafiosos e ainda escutamos diversos latidos em outros momentos. Os planos fechados e primeiros planos no cachorro materializam uma figura que mais foi ouvida do que vista durante os episódios de todo o ciclo, soando em momentos pontuais e contribuindo para criar uma esfera de enigmas enriquecedores de possibilidades interpretativas.

As aparições de maior intensidade e de quantidade de cachorros latindo acontece em duas cenas: 1) quando Artur chega à casa do pai depois de um show e vê, do quintal, a luz do apartamento acesa e alguém lá dentro. Os latidos da vizinhança são sugestivos de um estado de alerta do rapaz, que apanha um galho de árvore para pegar o ladrão. Ao chegar no apartamento, encontra o irmão

estudando os selos; 2) quando Jerzy chega no apartamento e o cachorro que Artur arrumou latia muito até passar a confiar nos dois homens. De maneira irônica, os sons dos cachorros, que tanto latiram para os irmãos, não acontecem na cena do roubo. O animal que Artur comprou não cumpre sua função de proteger a casa e, por ser treinado, não late justamente para os bandidos.



Figura 45 – Mafioso que tinha um cachorro igual ao que Artur comprou.

Por fim, destacamos um som específico: do pássaro que canta no parque, aos 34'46", no encontro dos irmãos com o mafioso. O canto de um pássaro parece prenunciar algo importante e de fato a proposta da troca do rim pelo selo é dos momentos que mostra um nível de obsessão incontrolável de Artur e Jerzy.

4 PANORAMA DA UTILIZAÇÃO DE SONS E MÚSICA NO CICLO FÍLMICO DECÁLOGO

4.1 A parceria Preisner/Kieslowski

A partir do *Decálogo*, observamos que em alguns filmes de Kieslowski a música é colocada em lugar de destaque, não apenas na função extradiegética, pontuando os mais diversos ambientes, aspectos psicológicos dos personagens ou *leitmotifs*, mas também enquanto parte do universo ficcional. A história da musicista Dorota, tendo o amante representado pelas gravações de piano, assim como as composições de *Van den Budenmayer*, a partir da relação de Roman com a paciente cantora, são alguns dos momentos em que o enredo contempla a arte musical. Após o *Decálogo*, veríamos a música como eixo ficcional importante para o desenvolvimento narrativo das histórias de *A dupla vida de Véronique* e *A liberdade é azul*.

É evidente que Preisner ganha notoriedade por meio dessa atenção especial dada à música por Kieslowski. Seu processo composicional pouco foge de padrões tradicionais, mas sua música tem o privilégio de ser explorada e exposta dentro de um cinema que não se limita aos modelos clássicos. Os filmes em questão buscam investigar o íntimo dos personagens, valendo-se do tempo que for necessário para introduzir o espectador às suas intimidades, com a música em paralelo contribuindo nesse sentido. Vimos, no *Decálogo II*, que as músicas duravam entre um e dois minutos, enquanto os protagonistas escutavam as músicas e refletiam sobre as suas questões – uma dinâmica com o tempo cinematográfico que não é comum observarmos em um contexto hollywoodiano, por exemplo, mas mais comum no cinema europeu.

A parceria Preisner/Kieslowski surgida em *Sem fim* (1985) tem a particularidade da amizade que tiveram fora do âmbito profissional e que possibilitou uma participação do compositor desde a concepção dos roteiros do *Decálogo*, buscando alinhar a música às concepções do todo da obra do diretor. Miranda (1998) destacou a bem sucedida parceria ao observar a importância da música para o estabelecimento de um estilo kieslowskiano nos filmes *A dupla vida de Verónica* e *A liberdade é azul*, que entendemos ser uma reflexão pertinente já na época do *Decálogo*:

Existe uma sincronia muito peculiar entre o modo de tratar a música e o estilo kielowskiano de tratar as imagens. Um mesmo tema é capaz de cumprir muitas funções, de se multiplicar, assim como as imagens são multiplicadas e capazes de fornecer diferentes pontos de vista. Também a maneira como o diretor desenvolve seus personagens e os temas dos filmes entra em ressonância com a música. Existe uma gama de recorrências nas histórias, nos sentimentos pessoais e nas melodias (MIRANDA, 1998, p. 40).

A música de Preisner busca, junto às intenções do diretor, amplificar as ambiguidades, o subjetivo, o universo interior do personagem que pensa, sofre e toma suas decisões. Na busca de traduzir esses afetos em música, praticamente todas as peças, sejam temas principais, sejam *backgrounds*, estão em tonalidades menores. Os temas são relativamente simples, tendo sonoridades menos tradicionais sido exploradas apenas em casos específicos, como nos episódios V e X. O compositor, em entrevista, confirma seu apreço por melodias marcantes, assinalando como uma característica de seu estilo:

Eu acredito que a melodia é o núcleo de cada música. Acho mais fácil compor música dodecafônica do que música tonal. A instrumentação nada mais é do que um belo vestido para uma mulher bonita. Você não deve exagerar nos elementos da roupa. Simplicidade é o poder da beleza. (entrevista)⁶²

Um *leitmotif* é sempre um eixo fundamental de um filme. Às vezes é uma melodia que aparece em diferentes interpretações. E às vezes é um clima criado pelo tom orquestral. (PREISNER, 2016)⁶³.

Preisner opta pelo caminho estilístico do Romantismo. Suas melodias e progressões harmônicas habitam o território do diatonismo e frequentemente do tonalismo. Dentro desse cenário, Miranda (1998, p. 38), analisando as escolhas composicionais de Preisner na fase final da parceria, faz o seguinte apontamento:

O estilo das composições de Zbigniew Preisner, quanto aos códigos puramente musicais, não é o que se pode chamar de vanguarda. Ao contrário, suas composições são tonais, melódicas, muito próximas do chamado estilo romântico.

Vale lembrar que nem sempre seus temas ou motivos são associados apenas aos personagens. Na nossa interpretação das trilhas musicais dos *Decálogos II* e *IX*, os personagens são associados aos instrumentos da música

⁶² I believe melody is the nucleus of every piece of music. I think it's easier to compose dodecaphonic music than tonal music. Instrumentation is nothing more than a nice dress for a pretty woman. You shouldn't overdo the elements of clothes. Simplicity is the power of loveliness.

⁶³ A leitmotif is always a fundamental axis of a film. Sometimes it is a melody that appears in different interpretations. And sometimes it is a climate created by orchestral tone.

extradiegética, tendo inclusive o amante de Hanka (episódio IX) sido associado sarcasticamente ao oboé, uma referência fálica do instrumento na história do impotente Roman. No *Decálogo VIII*, a instrumentação de duo de violinos poderia ser interpretada simbolizando as duas protagonistas, Zofia e Elzbieta, que se aproximam e se harmonizam no tocante às pendências do passado.

Os motivos também demarcam lugares/espços importantes das histórias. No *Decálogo I*, o tema da flauta, além de “alertar” o espectador sobre as escolhas dos protagonistas, também é acionado nas imagens do lago em que Pawel vai patinar. No VI, a música de violão está presente nas sentimentais observações voyeurísticas de Tomek, mas também delimita o quarto do rapaz como o ambiente de suas observações. Na parte final do episódio, o tema passaria a frequentar as cenas feitas a partir da casa de Magda, no seu crescente interesse e buscas pelo rapaz.

No caso do *Decálogo III*, presenciamos a progressão harmônica atuando narrativamente em paralelo à história do casal Ewa e Janusz. Os impasses e as histórias mal resolvidas são musicadas por uma progressão harmônica em lá menor que sempre é interrompida no acorde da região dominante, mi com sétima, ou sol suspenso diminuto. A resolução do ciclo harmônico criado por Preisner acontece no momento em que o ex-casal resolve suas pendências do passado e cada um toma seu caminho.

No *Decálogo VII*, há uma relação significativa entre a música e a montagem estabelecida nos cortes de cena. O tema principal acompanha Majka em sua fuga com a menina, e modulações na música surgem sistematicamente quando o quadro está ou em sua mãe, Ewa, ou no pai de Ania, Wojtek. O tema permanece o mesmo, porém as tonalidades se alteram de acordo com as trocas de cenas. Essa estratégia também foi aplicada no *Decálogo IV*, quando Anna está à beira do lago pensando em abrir a carta. O tema lento de cordas e piano se repete, mas modula de acordo com algumas ações de Anna (a partir de 10'28"): 01) abrir o envelope que contém a carta; 02) olhar para o anjo e desistir de abrir a carta; Mais à frente (32'40"), após a longa discussão com seu pai, a música faz uma breve modulação exclusivamente no momento em que eles cruzam seus braços para tomar vodka e selar a união.

No *Decálogo X*, o compositor faz jus ao seu desafio de compor músicas diferentes para os dez episódios e dois longas-metragens. Valendo-se do cômico recurso do *mickeymousing*, os efeitos de percussão integram o que seriam os

efeitos de som e o que seria a música que expõe as surpresas, trapalhadas, decepções e o despertar dos irmãos Artur e Jerzy para com a máfia que roubou todos os selos e um rim de Jerzy. Complementarmente, as pontuações musicais de cordas não fazem um tema como nos outros episódios, mas criam os climas de tensão “inaudíveis”⁶⁴ em algumas situações vividas pelos protagonistas, que o compositor também considera como *leitmotiv*.

Pensando no “tom orquestral”, outro caso de exploração tímbrica em detrimento de um tema acontece na história de Jacek (*Decálogo V*). Preisner lançou mão de uma grande orquestra e coro para produzir o ambiente de tensão que desse suporte às escolhas e atitudes do rapaz (em contraposição à música tonal que pontua o amor dele pela irmã).

Desse episódio (*V*), observamos também que não há música justamente nas cenas do assassinato, mas antes do rapaz pegar o táxi, como se a música fizesse uma preparação do espectador à cena do assassinato. A música, nesse caso, não atua expondo emoções e não suaviza as cenas de crueldade. Mais à frente, na sequência da morte de Jacek também não há música, bem como em todas as cenas do presídio, apenas os sons de fechaduras, portas e portões de ferro, o silêncio habitual de um presídio de alta segurança e os pássaros cantando do lado de fora.

De acordo com o compositor, sua estratégia de escrever música para os dez episódios começou pela elaboração de uma vinheta que os unisse na ideia do ciclo fílmico. Para ele, a vinheta seria o elemento de associação entre os episódios, mas as composições de cada parte do *Decálogo* seriam independentes:

No começo eu compus o *leitmotiv* que aparece em todo o *Decálogo*. Mais tarde, compus a música para cada episódio, presumindo que cada um deles deveria ser diferente. O *leitmotiv* desenvolveu-se no tema principal do *Decálogo IX*. (entrevista)⁶⁵.

Foi mostrado também que o tema do episódio *III* possui semelhanças melódicas e harmônicas com a vinheta e com o episódio *IX*.

⁶⁴ Se rementendo à concepção de Claudia Gorbman de melodias inaudíveis.

⁶⁵ At the beginning I composed the *leitmotif* that appears in the whole *Dekalog*. Later I composed the music for each episode assuming that each of them should be different. The *leitmotif* developed into the main theme in *Dekalog IX*.

4.2 Sound Design: concepção e realização

4.2.1 Algumas questões de caráter técnico

A entrevista que realizamos com o *sound designer* dos episódios *III*, *VI*, *IX* e *X*, Nikodem Wolk Laniewski, enriqueceram este trabalho em relação às informações técnicas e artísticas do *sound design* no *Decálogo*, pois não encontramos publicações voltadas à área do som do referido ciclo fílmico. Utilizando nos créditos finais o termo “Som” (*Dźwięk*), ou “operador de som” (como ele denominou sua função na entrevista), Laniewski desempenhou as funções que hoje são designadas ao *sound designer* e dividiu os episódios com Malgorzata Jaworska e Wiesława Dembinska, de acordo com a disponibilidade de tempo de cada um. As funções do operador de som iam da pré-produção, concepção artística e técnica até a finalização total dos episódios.

Juntamente aos operadores de som, havia os assistentes de operador de som, que acompanhavam as produções no set, às vezes captando o som direto, mas também ajudando na pós-produção, com foley, ADR⁶⁶ e buscando sons em bibliotecas sonoras. Completando a equipe, havia um técnico de som (*Technik dźwięku*), geralmente atuando com o microfone *boom*, um artista de *foley* (*imitator dźwięku*) e uma consultora musical, Malgorzata Jaworska, que auxiliava no trabalho de produção da trilha musical. A mixagem final era coordenada pelo operador de som e com a presença constante de Kieslowski, conforme relata Laniewski na entrevista.

No decorrer do ano de 1987 (março ou abril) até o início de 1988 as gravações aconteceram em um ritmo acelerado, em que as equipes de som direto buscavam aproveitar ao máximo o que fora captado no *set* para ganhar tempo, em uma época que exigia muito trabalho manual, de organização e catalogação do material – que era todo físico (filmes, fitas magnéticas, blocos de anotação etc.) –, de manuseio de equipamentos analógicos. Muitas variáveis influenciavam a qualidade do áudio captado junto às imagens, desde a velocidade de captação (nos casos dos episódios *V* e *VI*, o padrão para cinema era 24 fps e o da TV 25 fps, logo

⁶⁶ Automated dialogue replacement - é o procedimento de dublar as vozes no estúdio em sincronia com as imagens, para se obter maior clareza das falas.

a gravação em um padrão e a posterior conversão alterava as frequências⁶⁷), aos ruídos dos ambientes e das câmeras. Nesse sentido, Laniewski conta que os episódios *III* e *VI* foram os mais desafiadores, pois tinham cenas com ambientes muito ruidosos (tinham que captar os diálogos de Janusz e Ewa próximo de motores no episódio *III*; no episódio *VI*, os diálogos de Magda e Tomek no restaurante precisaram ser regravados por conta do ruído ambiente). Assim, o procedimento de ADR foi utilizado em diversas situações, todas com a presença do diretor, que ficava atento à qualidade artística das dublagens. Nos Anexos, que apresentam a transcrição da entrevista, podemos ler algumas histórias sobre a atuação do diretor nas sessões de dublagens.

Laniewski relata diversas situações em que precisou tomar decisões técnicas que garantissem a coerência entre os pontos de vista e de escuta (verossimilhança) e que também exigiam da capacidade artística do *sound designer*. Na entrevista, podemos ler com detalhes sobre o ambiente sonoro criado entre os prédios de Magda e Tomek (episódio *VI*), bem como sobre os sons de respiração em cenas onde o ponto de vista da câmera era o dos olhos do rapaz (*POV*⁶⁸) observando Magda.

4.2.2 Funções narrativas

De tudo o que escutamos nos episódios para TV e nos filmes como um todo, nenhum som está posto de forma gratuita; mesmo sons que foram captados simplesmente porque o gravador estava ligado passaram a compor a trilha por escolha da equipe de pós-produção. De todo o material sonoro do *Decálogo*, a maioria cumpre a função de justificar sonoramente os espaços vistos na imagem, mas alguns sons evidenciam a profundidade de assuntos, evocam memórias, ou possibilitam leituras que ultrapassam a esfera da razão humana.

Relembrando as concepções de Bravo (2006) e Bordwell e Thompson (1985), do capítulo “Sobre teorias da música e o som no cinema”, nossas percepções visual e auditiva estão a todo o momento trabalhando em conjunto e medindo os fenômenos em busca de uma coerência entre eles. Esses sons que nos

⁶⁷ ps indica frames per second, ou quadros por segundo. A troca de velocidades de 24 para 25 fps causa uma desafinação de cerca de 71 cents para o agudo, e vice-versa. A escala de cents atribui 100 unidades para cada semitom temperado; deste modo a oitava conta com 1200 cents.

⁶⁸ Sigla para *point of view*, quando a perspectiva da câmera é a dos olhos do personagem.

interessam em diversas situações, na obra em questão, fogem às nossas expectativas, nos levando a questionar tais sincronias entre som e imagem ou os porquês da ausência de sincronia.

A maioria dos sons coletados para análise estão diluídos em ambientes que os justificam, não fosse a maneira como são trabalhados na banda sonora. São poucos os casos, como no *Decálogo VIII*, por exemplo, em que há uma explícita evocação de outro tempo/espço por meio de um som.

4.2.2.1 Cachorro e o reino animal

O *Decálogo I*, particularmente, enfatiza o reino animal em diversas formas: a figura do pombo com a asa suja de sangue, o cachorro morto, o exercício matemático que Krzysztof deu a Pawel com o tema dos *muppets*, o elefante de pelúcia que Pawel usa para dormir, o livro sobre pássaros que ele lê antes de dormir e os sons de animais que ecoam nos espaços e, principalmente, no fundo dos diálogos existenciais de Pawel com o pai e com a tia. Durante o episódio, Krzysztof (pai) dá uma aula na universidade sobre tradução e interpretação de signos, enquanto, em casa, explica a Pawel que a morte do cachorro trata-se simplesmente do coração do animal que parou de bombear sangue. O menino vai além dessa leitura, considerando a existência de um mundo espiritual. Ele quer saber para onde foi a alma do pobre animal e se entristece por vê-lo morto, coberto de gelo. Assim, interpretar as figuras dos animais ou seus sons, nos filmes de Kieslowski, é levantar questionamentos do âmbito natural, mas também existencial e espiritual:

o filme de Kieslowski [*Decálogo I*] intercala, sobrepõe e funde os princípios naturais e terrenos do Decálogo – natureza causal, cósmica, terrestre, animal e natureza sociopolítica, inter-humana - com princípios existenciais e espirituais. [...] Os filmes andam juntos, e tanto os momentos naturais quanto os misteriosamente transcendententes são experimentados e respondidos pelos mesmos personagens. Ao contrário dos críticos que querem divorciar o caráter racional do caráter espiritual, ou o elemento natural do elemento espiritual, podemos reconhecer mais efetivamente a honestidade e a complexidade do projeto de Kieslowski abordando a mistura dessas partes “em nossas vidas diárias. (GOLD *in* BADOWSKA & PARMEGGIANI. 2016. p. 57. Tradução nossa)⁶⁹.

⁶⁹ [...] Kieslowski's film intersperses, overlaps, and merges the Decalogue's earthly natural principles—causal, cosmic, earthly, animal nature, and sociopolitical, interhuman nature— with existential and spiritual principles. [...] The films go together, and both the natural and mysteriously transcendent moments are experienced, and responded to, by the same characters. Unlike critics who want to divorce the rational character from the spiritual character, or the natural element from the

Também “espiritual” foi a nossa leitura do som dos cachorros do condomínio no *Decálogo II*, que se faz presente no apartamento do médico e ausente no apartamento de Dorota, apenas dois andares acima. Mas a presença acentuada desse som no diálogo entre eles, no meio do filme, nos remete à informação que obtivemos no começo do filme, quando ela vai à casa do médico pela primeira vez e se apresenta. O doutor responde: “sim [sei quem é você], você atropelou meu cachorro há dois anos”.

Já as aparições de sons de latidos de cachorro, nos episódios *VI* e *X*, são um tanto mais jocosas. No *VI*, os latidos mais acentuados acontecem quando Tomek observa Magda se relacionando com seus amantes e os latidos “dublam” os sons que ele não pode ouvir das imagens que ele presencia. No episódio *X*, o enorme cachorro preto está dentro do apartamento dos irmãos, vigiando a valiosa coleção, mas foi treinado pelos mafiosos e não reage à entrada dos ladrões. Os latidos que tanto escutamos durante os dez episódios não acontecem justamente no momento em que os personagens mais precisaram do animal.

4.2.2.2 Telefones e outras tecnologias

O telefone esteve presente em todos os episódios e, se ampliarmos o recorte, também é encontrado em grande parte da filmografia de Kieslowski. Ele poderia passar despercebido, ainda mais se pensarmos na realidade do espectador atual, mas a maneira como o diretor introduz esse elemento no enredo, na fotografia, nos sons e nos conteúdos dos diálogos chama nossa atenção por nem sempre mostrar o objeto do ponto de vista positivo na vida moderna, como uma tecnologia facilitadora da vida, mas também muitas vezes atrapalhando a vida dos personagens.

Tal crítica em relação às interferências do telefone e de outras tecnologias se revela na falta de controle que os personagens têm sobre seus dispositivos, nem sempre indo ao encontro da ética estabelecida nos mandamentos bíblicos. O papel do telefone foi o de possibilitar os encontros extraconjugais nos episódios *II*, *III* e *IX*, com o destaque de no *II* e *IX*, devido ao fato de o objeto estar enquadrado muitas

spiritual element, we can more effectively recognize the honesty and complexity of Kieslowski's project by addressing the mixture of these parts “in our daily lives.”

vezes em primeiro plano. No *VI*, possibilitou a Tomek invadir a privacidade alheia e, no *VII*, proporcionou as negociações entre Majka e sua família no “raptó” da menina. Em todos esses casos, o som do aparelho tocando despertava a expectativa nos personagens e nos espectadores, que esperavam algum fato novo por vias do aparelho.

Em relação a outras tecnologias cujos sons se destacaram: no episódio *I*, o computador, que refletia uma luz verde hipnótica no rosto dos protagonistas, tinha os sons da digitação das teclas excessivamente fortes. No *II*, Dorota atropelou o cachorro do médico com seu carro e tentou, desastrosamente, dar uma carona ao médico e depois segui-lo no seu caminho para casa. O volume do motor de seu carro soa um tanto exagerado. O mesmo som exagerado de motor aconteceu no *Decálogo III*, com Janusz pilotando em alta velocidade a ponto de quase bater de frente com um trem. No episódio *IV*, quando Anna recita a carta para o pai no aeroporto, a turbina do avião soa forte e sincronizada com a narração da moça, como uma “interferência” entre eles. No *VI*, a música do programa *Miss Polônia* na TV corta o clima da música extradiegética de Preisner, que pontuava a emoção do rapaz *voyeur*. Por fim, no episódio *X*, o alarme, elemento tecnológico de um cenário de modernidade, não funciona, pois Jerzy não se atentou quanto à necessidade do funcionamento daquele dispositivo na sociedade moderna.

Colocando o trem nesse âmbito tecnológico, podemos observar que ocorreram situações em que o som desse meio de transporte possibilitou leituras metafísicas. Por exemplo, no *Decálogo V*, os apitos de trem, que ocorreram até a metade do episódio, mais à frente seriam ouvidos na cena do assassinato de Waldemar, com a locomotiva seguindo seu caminho de maneira fria, do mesmo modo que ele agia em sua vida com as pessoas.

Nos *Decálogos VI, VII e VIII*, os trens possibilitaram uma sugestão de transporte de lugares, nos casos de Tomek olhando para o apartamento de Magda (*VI*), ou de Majka, que só queria fugir da família (*VII*), ou ainda de transporte de tempo, com Elzbieta e Zofia (*VIII*) retornando ao lugar em que elas se encontraram pela primeira vez, quarenta anos antes.

4.2.2.3 Relógio

Assim como o telefone, vimos e/ou escutamos o relógio presente na maioria dos episódios e destacamos os casos dos episódios *VI*, *VIII* e *IX*, nos quais há uma importante atuação deste elemento, não apenas pela fotografia, mas também pelo som, muitas vezes representando uma escuta interna dos personagens. O relógio, por suas batidas regulares, sugere monotonia, e essa constância se torna uma boa opção para fazer fundo aos diálogos sem causar incômodos e aumentar a profundidade sonora.

As badaladas dos relógios foram recorrentes, sendo um sinal para o início dos diálogos nos episódios *I*, *VII* e *VIII*. Em todos esses casos, o som possui relevância em seu volume, tendo o mais simbólico de todos acontecido no *IX*, quando ouvimos seis badaladas no momento em que Roman encontra o número de telefone do amante de Hanka: às 18h é o momento do encontro de Hanka com o amante.

No *Decálogo VI*, a vida de Magda controla a vida de Tomek e a materialização disso se dá no relógio do jovem, que está ajustado para despertar às 20h30 todos os dias. Quando se invertem os papéis na fábula e Magda passa a se interessar por Tomek, escutamos o relógio de sua casa, mas em um andamento diferente do relógio de Tomek, o que entendemos tratar de pessoas em tempos de vidas diferentes.

Nos episódios *VIII* e *IX*, a presença sonora do *tic tac* do relógio está atrelada a uma escuta interna de Zofia e Elzbieta (no *VIII*) e de Roman e Hanka (no *IX*), pois ambos os casos lidam com ambientes de tensão entre as pessoas e, mediante os diálogos, escolhas e a sorte dos personagens nas histórias; esses ambientes de tensão foram resolvidos, coincidindo com a retirada desse som.

4.2.2.4 A Voz

Nos filmes reais, para espectadores reais, não encontram-se todos os sons, dentre os quais se inclui a voz humana. Há vozes, e depois todo o resto. Em outras palavras, em cada mixagem de áudio, a presença de uma voz

humana cria instantaneamente uma hierarquia de percepção. (CHION, 1999, p.5)⁷⁰.

Tomando a voz como o elemento mais importante do universo sonoro do cinema de que estamos tratando, e sua inteligibilidade como primeira regra de vários manuais de som para filmes, elencamos as situações observadas em que, nos episódios, escutamos a voz não somente trazendo o conteúdo semântico, mas permitindo leituras simbólicas. Assim se dá com a voz estridente da chefe do correio em que Tomek trabalha (*VI*), criando uma antipatia em relação ao órgão público e em consequência ao Estado, uma crítica de Kieslowski.

As outras aparições da voz que destacamos no recorte deste trabalho estão no âmbito do canto dos personagens, pois há majoritariamente canto amador. Assim foi com Janusz e o bêbado (*III*), Anna e Michal (*IV*) e Roman (*IX*), uma vez que o canto desses personagens expôs seus estados emocionais de maneira a trazer importantes informações sobre suas personalidades: “O cantar numa personagem muitas vezes funciona como uma destilação – de sentimento, subjetividade, um relacionamento, uma situação narrativa.” (GORBMAN, in SÁ, 2013. p. 25). A mesma ideia de se revelar a subjetividade pelo canto foi usada em sentido oposto no caso de Ewa (*III*), que não cantou em nenhum momento, apesar de ter estado em diversos locais com pessoas cantando na noite de Natal. Como vimos no episódio *III*, a verdade de Ewa só foi revelada no final da trama.

As vozes no ambiente do condomínio também nos possibilitaram leituras que iam ao encontro dos assuntos dos filmes e o maior exemplo se dá no episódio *IV*, quando Anna se põe bastante próxima do rosto de Michal, que está dormindo, e escutamos do quintal uma criança gritar “tatuś”, pai em polonês. No episódio *VII*, os gritos da pequena Ania ecoavam pelo grande conjunto de edifícios, e abriram o episódio cuja temática tratou da confusão familiar ao redor da menina, que não tinha paz.

⁷⁰ In actual movies, for real spectators, there are not all the sounds including the human voice. There are voices, and then everything else. In other words, in every audio mix, the presence of a human voice instantly sets up a hierarchy of perception.

4.2.2.5 Água

A água e o leite são elementos altamente recorrentes nos filmes de Kieslowski; também mapeamos o uso do som da água de maneira artística em alguns momentos dos episódios. Por exemplo, na morte do menino Pawel (*Decálogo I*), quando o pai chega no lago, os sons vão sendo suprimidos, permanecendo apenas o som de movimento de água – e do cachorro chorando – na cabeça de Krzysztof, que, perplexo, assiste ao resgate do menino.

No episódio *II*, o reverberante som das goteiras no leito de hospital proporciona ao espectador a leitura da saúde de Andrzej, que se esvai nas goteiras amareladas. Na parte final do episódio, as goteiras param repentinamente e o personagem se recupera do câncer.

A referência à ideia de limpeza que a água proporciona acontece no episódio *IV*, onde o som de água corrente acompanha o diálogo sobre a mentira de Anna e Michal. O mesmo acontece na história de Hanka (*IX*), que, ao perceber que Roman sabia de suas traições, tratou de ligar rapidamente para o amante para encerrar seu caso amoroso. Ao fundo da ligação, na TV, passa uma cena de uma enxurrada em um desenho animado, em que ela aumenta o volume para fazer sua ligação.

4.2.2.6 Integração entre música e demais sons

Entendendo o *sound design* como o todo que compõe o universo sonoro do filme, observamos em muitos casos a música e os demais sons (elementos de nosso recorte) sendo integrados de maneira continuada, rompendo com frequência os limites do que é diegético e do que é extradiegético, e mesmo daquilo que seria o musical. São muitas as cenas em que a trilha musical acontece e, de repente, um evento diegético a interrompe repentinamente.

Alguns dos exemplos: *Decálogo I*: quando Pawel chega em casa, toca a campainha, que, soando na mesma altura da nota da flauta (extradiegética), interrompe a música; *Decálogo III*: a música em lá menor pontua o momento em que Janusz tira o telefone do gancho e a frequência emitida pelo aparelho é a mesma do terceiro grau do acorde dominante, funcionando como uma nota completando a harmonia; *Decálogo VI*: a música de violão pontua o sentimento de Tomek e corta a imagem para a dona do apartamento, que assiste à TV, interrompendo a música de

Preisner; *Decálogo IX*: a música começa extradiegética e, no corte de cena, vemos a fonte, a vitrola de Roman.

Dos mais emblemáticos casos da relação música/sons, o *Decálogo X* possui uma trilha musical na sua maioria com instrumentos de percussão, sem um tema clássico e que poderia ser interpretado tanto como efeitos, quanto música.

CONCLUSÃO

Organizamos este trabalho de maneira a entender a carreira de Kieslowski até a produção do *Decálogo*. Em seguida, destacamos algumas teorias do som e da música no cinema para, enfim, nos aprofundarmos no ciclo fílmico, buscando analisar sons recorrentes entre os episódios – que enriqueciam os paralelos com a via visual, ou que, no sincronismo com a imagem, saiam da normalidade do que era visto com o que era ouvido. Com a entrevista do *sound designer* Nikodem Wolk Laniewski, tivemos acesso a muitas informações de uma fonte primária ainda não publicadas anteriormente e que revelaram os desafios técnicos para o alcance do significativo resultado que presenciamos. Algumas observações que havíamos feito dos episódios se confirmaram, a partir da entrevista, como coerentes com o planejamento da equipe de produção e outras não, levantando discussões quando necessário da comparação das propostas do diretor com o resultado final.

No universo kieszlowskiano das recorrências e ambiguidades, presenciamos a exploração de elementos que estabelecessem particularidades do cinema deste diretor. Nesse sentido, os espelhos, os vidros reflexivos, os elementos tecnológicos, os líquidos (água e leite) e temas como a morte, o desejo sexual, o *voyeurismo*, a sorte e o destino compuseram as tramas e deram ao espectador a possibilidade da comparação das histórias, da unidade de espaço e tempo entre os episódios e da relação com obras externas ao *Decálogo*. Os sons que analisamos se mostraram fundamentais para o estabelecimento dessa unidade do ciclo fílmico de dez episódios e contribuíram no levantamento de informações e questões das tramas e da obra do diretor como um todo.

Em relação à música, procuramos analisar o desenvolvimento temático, as associações de motivos melódicos ou timbres com os protagonistas e dos casos em que o sincronismo com a montagem era fator crucial para entender a função da música. Por não termos acesso às partituras, transcrevemos trechos musicais quando foi necessário analisar progressões harmônicas ou destacar melodias específicas. Diferente do ineditismo da entrevista de Laniewski, encontramos diversas entrevistas de Preisner publicadas e trabalhos acadêmicos, o que nos deu argumentos para discutir o seu processo composicional no *Decálogo*, que na maioria dos casos girou em torno de uma linguagem tonal e temática, que

funcionasse a favor do filme. As exceções foram o *Decálogo X* e o *Decálogo V*, em que – de acordo com o relato de Laniewski – Kieslowski precisou intervir para conter aquela música “pesada”.

A maneira de tratar os mandamentos bíblicos, contextualizando-os em situações cotidianas de uma sociedade moderna, mostra que o que mudou do decálogo bíblico para o decálogo kieslowskiano foi a roupagem das histórias, enquanto que o ser humano continua em dificuldades de cumprir tais leis milenares, ou talvez sua natureza simplesmente não lhe permita tamanha perfeição. De qualquer modo, Kieslowski geralmente não se dá ao trabalho de julgar as escolhas, antes se colocando em uma posição de considerar as opções dos personagens e os eventos que “fugiam” do controle, advindos do acaso. Ao abrir mão do papel de apontar pontos de vistas morais, Kieslowski se coloca e nos coloca como testemunhas de histórias que exploram os limites do livre arbítrio e que ao mesmo tempo nos incitam a praticarmos o exercício da compreensão dos caminhos tomados pelos personagens.

A profundidade poética alcançada nas histórias por meio dos recursos estilísticos característicos do diretor possibilitou um recorte de questões pertinentes às sociedades modernas por parte de Kieslowski e Piesiewicz – estes, atentos ao contexto social e político da época. Vale lembrar que quase todas as histórias partem de vivências de Piesiewicz, muitas delas coletadas nos casos que ele presenciou em tribunais, na profissão de advogado. Assim, o *Decálogo* se torna um importante registro de uma época de conflitos ideológicos, da força do cristianismo e suas leis milenares influenciando pensamentos e hábitos e das intensas dificuldades econômicas que a Polônia viveu no período. Os traços de atemporalidade se estabelecem nesta obra por tudo o que já foi relatado acima, mas também pela facilidade com que é possível adaptar as histórias a outras realidades.

Esperamos que esta pesquisa contribua para os trabalhos futuros sobre o *Decálogo*, uma obra que, mesmo décadas depois de seu lançamento, continua na lista de produções notáveis da história do cinema e que desperta olhares, reflexões, escutas e análises das mais diversas categorias. Prova disso são os trabalhos acadêmicos produzidos nos últimos anos, que contemplam um amplo espectro de abordagens sobre o *Decálogo* e também sobre os traços estilísticos do diretor. A crescente produção bibliográfica sobre Kieslowski mostra que ainda há muito a ser descoberto e discutido em sua filmografia.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Gabriela; NEVES, Marcus. **Memória, Imagem e Som em Trois couleurs: Bleu**, de Kieślowski. *Novos Olhares*, nº 2, p. 138-149, 2014.
- ALVIM , Luiza Beatriz. **Robert Bresson e a música**. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ALVIM, L.; CARREIRO, R. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes (Online)*, v.10, p.17-193, 2016.
- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em música e tecnologia) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Edusp, 2013.
- BRAVO, Ángel Rodríguez. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University, 1994.
- CHION, Michel. **The Voice in Cinema**, trans. Claudia Gorbman. 1999.
- CHION, Michel; GORBMAN, Claudia. **Film, a sound art**. New York: Columbia University, 2009.
- COATES, Paul. **Encarte do Blu Ray “The Decalogue”**: The Criterion Collection. Janus Films. 2016.
- COATES, Paul. **Lucid dreams: the films of Krzysztof Kieślowski**. Trowbridge: Cinema Voices, 1999.
- DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**. A Experiência do Cinema. Organização: Ismael Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- GARBOWSKI, Christopher. **Kieslowski’s Decalogue series: the problem of the protagonists and their self-transcendence**. New York: Columbia University, 1996.
- GORBMAN, C. **O canto amador**. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (org.). **Som + imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Indianapolis: Indiana University, 1987.

GUINSBURG, Jacó; TAVARES, Zulmira R. **Quatro mil anos de poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

IDZIAK, Slawomir. Entrevista. Yonca Talu. 2017. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-slawomir-idziak/>>. Acesso: 10 de ago. 2018.

HACK, ARTHUR WOLFF. **A VOZ OVER COMO INSTRUMENTO NARRATIVO: narração, repetição e estilo em Berlin Alexanderplatz**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em jornalismo), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HALTOF, Marek. **Polish National Cinema**. New York: Berghahnbooks, 2002.

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

HOKAMA, Humberto. **A DUPLICIDADE EM KIESLOWSKI: UM ESTUDO SOBRE SEQUÊNCIAS DO “DECÁLOGO 5 E 6” E SUAS EXTENSÕES EM “NÃO MATARÁS” E “NÃO AMARÁS”**. Artigo. 9º interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2013.

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

KICKASOLA, Joseph. **The films of Krzysztof Kieslowski: The liminal image**. New York: A&C Black, 2004.

KIESLOWSKI, Krzysztof; PIESIEWICZ, Krzysztof. **Decalogue: the ten commandments**. Faber & Faber, 1991.

KIESLOWSKI, Krzysztof. **The Force of Chance: an interview with Krzysztof Kieślowski: 30 ago. 2016**. Entrevista concedida a Patrick McGavin. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/the-force-of-chance-an-interview-with-krzysztof-kielowski>. Acesso: 30 jul. 2018.

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, 1998.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som**. Paraíba: Editora Universitária UFPB, 2013.

PARMEGGIANI, Francesca; BADOWSKA, Eva. **Of Elephants and Toothaches**. New York: Fordham University, 2016.

PREISNER, Zbigniew. **Zbigniew Preisner Reflects on Music for Films, and for Kieślowski Films**. 09 fev. 20116. Entrevista concedida a Edward Dunn: entrevista. Disponível em: <https://www.fandor.com/posts/zbigniew-preisner-reflects-on-music-for-films-and-for-kieslowski-films>. Acesso: 12 jun. 2018.

RIBEIRO, A.C. “Amanhã fico triste, hoje não!”: a música judaica no cotidiano e no holocausto. 2017. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/guara/article/view/17527>. Acesso: 20 de ago. 2018

RUDGE, Ana Maria. Voz do amor. **Psicologia clínica**, nº 2, 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652010000200011. Acesso: 19 de ago. 2018.

RUSSELL, Mark; YOUNG, James. **Screencraft: Film Music**. London: RotoVision, 2000.

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

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, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: Theory and practice**. Montreal: McGill-Queen's, 1985.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AINDA Vivo: um filme sobre Kieslowski. Direção: Maria Zmarz-Koczanowicz. Telewizja Polska (TVP). (81min.). Polônia, 2005. Documentário integrante do DVD *Decálogo*. São Paulo: Versátil Home Video, 2009. NTSC, sonoro, colorido.

DECÁLOGO. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Minissérie Televisiva em 10 capítulos. Roteiro (10 capítulos): Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música (10 capítulos): Zbigniew Preisner. Montagem (10 capítulos): Ewa Smal. Diretores de Fotografia: *Decálogo 1*: Wiesław Zdort; *Decálogo 2*: Edward Kłosiński; *Decálogo 3*: Piotr Sobociński; *Decálogo 4*: Krzysztof Pakulski; *Decálogo 5*: Sławomir Idziak; *Decálogo 6*: Witold Adamek; *Decálogo 7*: Dariusz Kuc; *Decálogo 8*: Andrzej Jaroszewicz; *Decálogo 9*: Piotr Sobociński; *Decálogo 10*: Jacek Bławut. Diretora de Arte (10 capítulos): Halina Dobrowolska. Som Direto (capítulos 1, 2, 4, 5): Małgorzata Jaworska; Som Direto (capítulos 3, 6, 7, 9, 10): Nikodem Wołk-Laniewski. Som Direto (capítulo 8): Wiesława Dembińska. Produtor (10 capítulos): Ryszard Chutkowski. Produtora (10 capítulos, exceto as versões para cinema): Polish Television. Polônia, 1988. 1 DVD (574min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: *Dekalog*. Título em inglês: *The Decalogue*. São Paulo: Versátil Home Video, 2009.

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

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

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

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

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

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

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

ANEXO

ENTREVISTA COM NIKODEM WOLK LANIEWSKI, *SOUND DESIGNER* DOS EPISÓDIOS III, VI, VII, IX E X



Figura 46 – Nikodem Wolk Laniewski

01 - Eu li que você se formou na Escola Superior de Música do Estado em Varsóvia. Você toca algum instrumento? Como foi seu caminho para o cinema? Como Kieslowski veio até você?

Provavelmente você encontrou uma página sobre filmes e cineastas poloneses - www.film Polski.pl - e lá você pode ler que 1944 é o meu ano de nascimento. Por causa da guerra (2ª Guerra Mundial) eu não nasci em Varsóvia. Mais tarde - depois da guerra - estávamos mudando de cidades (seguindo o trabalho do meu pai) algumas vezes, e nos fixamos na cidade de Bytom. (Antigo alemão Beuthen - Distrito da Silésia). A partir dos 8 anos eu comecei a tocar piano - e aos 9 anos entrei na escola regular de música, que unia educação geral a musical - e lá fiquei até o certificado do ensino médio (19 anos). É claro que, quando

menino, eu cantava no coro (mesmo como cantor solo!), Mas acho que aos 11 anos, me pediram para aprender, além do piano - que eu tocasse instrumentos "clássicos" de percussão orquestral. E foi minha segunda vida musical. Eu toquei todos esses instrumentos, por exemplo, caixa, xilofone e principalmente tímpanos na orquestra sinfônica da escola. Alguns anos mais tarde, quando havia mais jovens músicos de percussão - mais uma vez me pediram para aprender a tocar outro instrumento orquestral, o trombone (em aulas sempre cheias de pianistas e violinistas faltavam outros instrumentos para completar uma boa orquestra). Chegando ao final do ensino médio - havia um problema, qual caminho escolher? Eu não era um pianista muito bom, mas eu era bom em matérias gerais, ciências exatas - então meu professor de piano sugeriu que eu entrasse na Faculdade de Engenharia Musical na Escola Superior de Música Estatal de Varsóvia (em nível acadêmico - e essa escola mudou seu nome mais tarde para a Academia de Música, e mais uma vez, até agora - para a Universidade de Música Fryderyk Chopin (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina - UMFC). Esta faculdade deu a possibilidade de não desperdiçar 12 (ou - para mim -11) anos de aprendizagem de música, para juntar as habilidades gerais com as musicais. Eu não tinha idéia sobre o que era a profissão de engenheiro de som ou mixador de som. Eu pensei sobre o trabalho no rádio. Mas - o primeiro ano de estudos (juntando muitos assuntos - técnico, musical, estética, acústica, solfejo, harmonia, piano, matemática, leitura, línguas, história do cinema e assim por diante) foi em conjunto. Depois deste ano eu tive que escolher um caminho. Existiam 4 possibilidades: rádio, TV, gravação de música e som de filme; e eu escolhi filme. Eu sempre fui um frequentador de cinema. Eu costumava assistir os filmes com bastante frequência (aconteceu comigo uma ou duas vezes de ver três longas-metragens durante um dia - em projeções regulares nos diferentes cinemas em Bytom). Nós não tivemos produção regular de filmes em nossa escola de música de Varsóvia! Com o passar dos anos - os estúdios de pós-produção de som de filmes foram organizados, mas sobre a produção de filmes reais nós sabíamos algo geral (além de livros e palestras) por visitar estúdios profissionais, onde nossos professores estavam trabalhando. E além disso, tínhamos um mês no verão de prática obrigatória.

No nível do último ano de estudos (quinto), em 1968, recebi a proposta para trabalhar no Departamento de Som da Escola de Cinema de Łódź (Lodz), onde

trabalhava uma graduada em nossa Faculdade, mas depois de se casar com um aluno estrangeiro, ela decidiu deixar a Polônia.

Eu trabalhei em Łódź por 18 meses - fazendo o som para filmes de estudantes. Lá eu encontrei e trabalhei com muitos futuros diretores e diretores de fotografia - ainda presentes na indústria ou na sociedade cinematográfica. Nessa época eu não trabalhei com Kieślowski, mas o conheci. Na verdade, quando voltei para Varsóvia, entrei mais rápido na produção de longas-metragens, tendo trabalhado apenas por um curto período com o Jornal Nacional de Atualidades (*Polska Kronika Filmowa*) e produções documentais. Krzysztof primeiro trabalhou em um estúdio em Lodz, mais tarde no mesmo estúdio em Varsóvia (WFD, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych - Estúdio de Cinema e Documentário, mudou seu nome mais tarde para Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych - Estúdio de Documentário e Longas Metragens). Ele também fazia filmes e programas artísticos em produções de TV. Por muitos anos ele teve como seu *soundman* favorito outro homem, Michał Żarnecki (um pouco mais novo que eu, vindo da mesma faculdade da UMFC). Eles eram amigos de verdade, não só de profissão, no cinema, mas também na vida privada. Eles fizeram juntos muitos filmes. Michał sempre costumava dizer que ele escolheu nossa faculdade por ter possibilidade de fazer filmes, não de fazer som para imagens. Eles eram realmente colegas de trabalho, em todos os sentidos, discutindo sobre cenário, cenas, atores. Mas Michał (que não está mais vivo - infelizmente) era um sonoplasta muito preciso, às vezes muito preciso e exigente demais quanto à qualidade, sobre as relações entre som e imagem - e isso se tornou um problema. Evitando perder um amigo por causa de brigas no set - quando a ideia de ciclo "Decálogo" chegou - Krzysztof decidiu procurar um novo grupo de pessoas que trabalhavam com som. Era a sua ideia geral bem interessante - ter um diretor de fotografia para cada um dos dez "Decálogos" (um deles gravou dois episódios) e três *soundmen*, dividindo 10 episódios entre eles. Ele pensou que seria melhor ter outras pessoas "revigoradas", entrando em cada novo episódio. E mais - foi planejado, que durante a produção deste ciclo de TV - dois filmes, baseados nos episódios 5 e 6 deveriam ser feitos: "Não matarás" e "Não amarás".

Aconteceu que, relativamente ao som, pediram-se a três pessoas que cooperassem - Wiesława Dembińska, Małgorzata Jaworska e eu. Wiesława Dembińska esteve ocupada com outras produções - e assim Małgorzata Jaworska

fez o som de quatro episódios (incluindo o longa metragem "Não matarás"), eu - cinco (mais "Não amarás"), Wiesława Dembińska - um. O ciclo ainda estava em produção no set, quando "Não matarás" foi editado, adicionado sons de pós-produção, mixado e mostrado ao mundo. O mesmo acontece com "Não amarás". Foi editado logo depois de terminar o outro (Não matarás). Acho que fui escolhido também pelo produtor executivo - Ryszard Chutkowski. Ele me conhecia há cerca de 15 anos, trabalhamos juntos em muitas produções difíceis, com bons diretores - e ele confiava em mim. Krzysztof sabia o que eu havia feito antes.

Além do mais... Naqueles tempos haviam dois caminhos que levavam ao som no cinema. Um - com formação técnica. Eram engenheiros - formados em estudos técnicos, eletroacústica, eletrônica etc. Eles conheciam ferramentas, mas não sabiam muito sobre cinema, estética de som e música. Eles estavam aprendendo o que isso significa fazendo o som no filme - na prática. O segundo caminho - foi o nosso, com formação musical e aprendizagem multidisciplinar.

02 - Quais foram suas influências no universo do som para o cinema?

Provavelmente você já sabe que o *soundman* deve crescer com o tempo. Esse crescimento vem de personalidades de diretores, filmes vistos nas telas, e da vida real.

Quando eu tento olhar na minha memória - eu encontro "The Silence" de Bergman, "Os Fusils" de Ruy Guerra, "L'Aventura" de Antonioni, "Otto e mezzo" de Fellini, "Medium Cool" de Haskell Wexler, filmes de Godard, Kubrick, Losey, Ken Russel, Jacques Tati e muitos outros.

Mas, na verdade, acho que o mais importante era ouvir o mundo, pensando - que som é importante para sentir a cena natural, se emocional ou fria? O que você ouve - e o que você não ouve, mesmo quando está soando na vida real.

A maioria das minhas produções cinematográficas foram feitas na técnica tradicional monofônica. E eu achei, que o mais importante para o som é - exceto a inteligibilidade de um diálogo, que deve ser sempre compreensível - a sensação do espaço. Espaço entre pessoas falantes, espaço ao seu redor, profundidade! Eu odeio estereofonia "pingue-pongue", eu adoro profundidade.

É claro - um dos filmes mais interessantes, do ponto de vista de nossos editores, sonorizadores e editores de som - é "A Conversação" de Coppola - com

todas as conquistas de Walter Murch. E não somente por causa dos fantásticos microfones *shotguns* que captavam no telhado de um edifício enorme ou de um microfone lapela sem fio por rádio perfeitamente escondido em um saco de papel! Nós - pessoas que trabalhávamos com o som, estávamos rindo em voz alta, vendo nossos diretores admirando as possibilidades técnicas dos sons dos americanos. Nós vimos lá o bem conhecido e pequeno NAGRA SN (nunca equipado com alto-falante!) ou o Nagra Sincronizado, com luzes vermelhas, verdes, amarelas piscando e um pequeno osciloscópio CRT - de pé na nossa sala de transferência. O que foi fascinante em "A Conversação" - foi a composição de diálogos, sons, música, *sound design* (estas palavras - "sound design" estavam chegando ao mundo do som do filme). Ainda é um dos filmes mais importantes, obrigatório para os nossos alunos de som.

03 - Na Polônia, sob regime comunista, vocês, estudantes de cinema, tiveram acesso às produções do mundo ocidental?

Como você pôde ler na resposta anterior - nós pudemos ver muitos filmes bons nos anos 50, 60, 70. Dizem - que nós, na Polônia, provavelmente tivemos o melhor programa de filmes artísticos em nossos cinemas. Alguns filmes de produção ocidental foram lançados para um público geral, alguns para lançamentos especiais e limitados - como para Cineclubes de discussão de cinéfilos e, especialmente em Varsóvia, tivemos festivais de cinema (para público em geral - com ingressos) com filmes que ganharam prêmios em festivais mundiais ou eram interessantes de outros pontos de vista.

Foi um pouco pior nos anos 80 e não apenas por causa da política, mas também por causa da economia fraca. Foi a época da revolução do som do cinema - Dolby Stereo, Dolby Stereo SR, depois Dolby Digital, mas nossos cinemas não puderam exibir filmes feitos nesses formatos. Sim - na década de 60 tivemos também na Polônia dezessete cinemas de 70mm (em cidades capitais de distritos administrativos), mas esse formato acabou não vingando. Eu fui para outra cidade fora de Bytom (não muito longe - 15 km) para ver em 70 mm "Spartacus". "Aqueles homens magníficos em suas máquinas voadoras" vi em Varsóvia.

Então - eu não era "um estudante de cinema", eu estava na Academia de Música e tinha quase as mesmas possibilidades de ver filmes - como pessoas

"normais" ou "não estudantes de cinema". Eu sei que os estudantes de cinema em Łódź tinham muitas possibilidades de assistir a filmes estrangeiros - por meio de embaixadas, de instituições que decidem comprar filmes para grandes lançamentos (alguns filmes que não foram aprovados para toda população foram selecionados para pequenos grupos de pessoas ou jornalistas).

Eu ainda me lembro de uma das exibições desse tipo - "Woodstock".

04 - Kieslowski deu a você referências sonoras de outros filmes para planejar o som no Decálogo?

Não. Eu estava perguntando sobre isso às outras duas *sound designers* (Małgorzata e Wiesława) - e ambas riram em voz alta, dizendo: "Não, nada". Na verdade - ele estava tão ocupado em filmar os próximos episódios, editando os longas metragens ou os episódios do ciclo, que não tinha tempo para sentar com o responsável pelo som e discutir - o que fazer com o som. Foi o nosso trabalho. Para ele, o mais importante era o som direto - diálogo natural. E depois do corte final de imagem com o som direto (mesmo sujo), ele costumava passar algum tempo dando sugestões para Preisner - onde deveria ser partitura. Mas apenas sugestões, não um "tem que". E devo admitir - Kieslowski estava presente no estúdio quando os atores estavam dublando o diálogo na pós-produção do estúdio. Ele sabia que poderia obter algo melhor. Decisões sobre o que dublar, ou o que manter do *set* - foram feitas em conjunto.

05 - Nos créditos finais do filme, a equipe descrita foi composta por um *soundman*, um técnico de som, um assistente de operador de som e o artista de *foley*. Você poderia falar um pouco sobre o papel de cada uma dessas pessoas?

Dźwięk (Som) - principal operador de som, responsável pelo som desde o início (pré-produção) até o final da produção - dos pontos de vista artístico e técnico. Em alguns casos, especialmente quando a filmagem era feita com uma "faixa-guia" de som, o **Assistente de som** estava no set trabalhando. Mas - dependendo da situação - o assistente de som estava gravando o som direto também, quando o operador de som principal estava ausente. No *Decálogo* uma moça (Joanna

Napieralska) foi assistente de som em dois episódios (VI e IX, mais o "não amarás"), a outra (Małgorzata Krupa) foi assistente em 8 episódios (mais o filme "Não matarás"). Elas se formaram na mesma faculdade na Academia de Música. Na maioria das vezes o operador de som estava trabalhando no set (acho que Wiesława Dembińska nunca esteve ausente no set, eu - tentando estar sempre, Małgorzata Jaworska também) e a assistente ajudando no segundo microfone, fazendo anotações, auxiliando na mudança de posições o set - e gravando (depois) alguns sons de sala, efeitos especiais - como carros, etc. A assistente de som estava ajudando no período da pós-produção também, especialmente com gravação de atmosferas extras, procurando por sons na biblioteca de sons. Como um operador de som durante a pós-produção, eu estava gravando ADR, *Foleys*, decidindo sobre todos os sons a serem transferidos para a fita magnética de 35mm e fiz isso sozinho, dando notas precisas para o editor (naquele tempo não tínhamos editores de som especiais na sala de corte) sobre qual som e onde colocar em sincronia com a imagem. Nós fizemos uma espécie de "partitura sonora" (folha de mixagem) - com a linha de tempo vertical de imagem e quantas colunas de bobinas de som fossem necessárias. Eu estava desenhando em locais precisos nessa "partitura" - com o nome e o número do item de som que deveria ser colocado neste local após ser transferido para 35mm. Nós não estávamos cortando bobinas de som com nossas mãos, mas tudo estava sob nosso controle. Sim, nesta época, este era o trabalho do editor de som. A mixagem final foi feita por mim e outros dois operadores de som (dependendo do número do episódio). Foi uma mixagem de uma pessoa. Apenas duas mãos.

Małgorzata Jaworska estava trabalhando no *Decálogo* como um Konsultant muzyczny (Consultora musical - Editora) também, mas por causa de alguns problemas formais (ou melhor - financeiros) você pode ver outro nome responsável por esta função nos créditos. Ela estava editando bobinas de música após sessões de gravação de música. Ela estava ajudando o diretor e o compositor no ajuste da imagem para a inserção de música, organizando os músicos e o maestro, pressionava o compositor a estar no horário com as partituras, etc. As gravações da música original foram feitas nos estúdios de música da Rádio Polonesa e no estúdio de mixagem e gravação em Łódź. A gravação da música foi mixada por engenheiros de som locais, na presença da consultora musical, às vezes com o diretor e com o

operador de som. Mas a mixagem da música com os outros sons - foi meu prazer fazer, durante a mixagem final.

Technik dźwięku (Técnico de Som) - geralmente trabalhava como *Boom Man*, mas também era responsável pelo equipamento de som do *set* (o equipamento de som era de propriedade do estúdio - não tínhamos condições de comprá-lo). Nenhuma responsabilidade artística.

Imitador dźwięku (Foley Artist) - trabalho normal do artista de *foley*. Eu era um mixador de som durante as sessões de *foley*.

06 - Você se lembra da configuração de som usada nas gravações e pós-produção do *Decálogo*?

A. Filmagem.

Eu usei um gravador de fita analógico, Nagra 4.2 monofônico, com duas entradas de microfone (possibilidade de unir o terceiro microfone - com pré-amplificador. Conectado à entrada "acc". Geralmente usava um microfone, às vezes dois microfones. Nenhum sem fio por rádio! Simplesmente não os tínhamos).

Mics - dois Sennheiser shotgun direcional MKH-416T, um Sennheiser shotgun longo - MKH 816T - com windscreen. O 816 também tinha um windscreen mais robusto. Provavelmente usei algumas vezes o Neumann 73, que tinha característica de captação polar cardióide. Microfones eram dispostos em booms de metal compostas de várias pequenas varas unidas uma a outra, dando a possibilidade de mudar o tamanho da posição (diminuindo com a "vara", quando não havia espaço suficiente), sempre "em mãos", pronto para se mover e para corrigir a posição.

Ao gravar com o MKH 816 muitas vezes eu tinha um Nagra no meu ombro e um microfone na mão, pronto para me mover com o ator ou a câmera.

Durante a gravação, eu estava tentando manter um nível bom, alto o suficiente - para evitar o ruído da fita mais tarde - e tentando evitar distorções do outro lado.

Eu sempre usei a primeira posição da alavanca "REC" do Nagra, girando-a de "TEST" para "REC". A segunda posição "REC" era "sem *limiter*". Eu sempre tinha esse *limiter* em "ON". Ele estava funcionando após o medidor de nível, então eu pude ver o que eu estava fazendo durante a mixagem, e poderia corrigir as posições dos *faders*, mas eu tinha um dispositivo de segurança depois da mixagem, antes da

gravação. Este método funcionou muito bem, por exemplo no *Decálogo X* - quando o cão grande no apartamento latia durante o diálogo. Eu tinha o meu nível bom para o diálogo e o *limiter* estava segurando o latido muito mais alto. Eu nunca usei o Controle Automático de nível de sinal, que possível no Nagra 4.2.

Ao gravar o diálogo, sempre fui muito sensível à legibilidade - e à distância adequada do microfone. Eu não gosto de ter o microfone muito perto - mesmo quando você tem *close-up* na fotografia. A distância sentida no som deve corresponder à distância entre as pessoas (e o modo de falar - também!). Ao gravar mensagens ou diálogos mais altos em salas - tentei adicionar o segundo microfone - em outra posição, dando a resposta de reverberação da sala. Quando você tem apenas um microfone perto do ator - é bom para a fala "normal". Quando ele (ou ela) está gritando - você deve diminuir o nível do microfone - e você perde energia de reverberação, tendo um som "mudo" próximo. Abrir um segundo microfone distante, ele lhe dá de volta a sensação de espaço e energia.

E é claro que essa combinação deve ser feita no processo, durante a filmagem.

Nossa câmera de filme era bastante barulhenta, então, em algumas circunstâncias, era um problema.

Lembro-me de uma situação, ao filmar uma cena do *Decálogo VI*: A moça bonita está visitando o quarto do apartamento do rapaz *voyeur*, depois de seu desaparecimento. A mulher mais velha, proprietária, explica o cenário do quarto. Desde o início desta cena, tivemos uma longa e ampla cena com movimentos das mulheres e câmeras. No final da conversa, fizemos algumas tomadas mais perto (pela porta da sala). Por causa da falta de espaço - a câmera não era coberta com uma cobertura anti-ruído especial e nós estávamos apreensivos sobre a qualidade de som. Krzysztof veio até nós (a assistente e eu) e disse assim de lado - "Por favor, façam tudo o que puderem para ter o diálogo da dona da casa como um som direto. Ela não sabe, mas eu sei disso pelo marido - ela está doente. É um câncer. Isto é uma questão de alguns meses. Pode ser que ela não seja capaz de gravar a ADR em estúdio."

Então, nós fizemos o nosso melhor. Em dois microfones. Um ao lado da porta principal do apartamento, o segundo era posicionado no alto pelo teto no quarto do menino.

Para começar, eu estava sempre tentando gravar alguns diálogos durante os ensaios. Mas há sempre nessas gravações não anunciadas alguns comentários de

cinégrafistas, atores ou outras pessoas que nos fazem descartar essa gravação. No *Decálogo*, um dia Krzysztof decidiu que sempre o último ensaio final da gravação deveria ser gravado com som, sem observações da equipe. Por muitas vezes foi possível usar essas gravações mais tarde, na pós-produção.

No caso da história acima [da gravação das mulheres] - durante o ensaio final, baixamos o microfone do topo (para que pudesse ser visto pelo câmara *man* "no quadro", o que era absolutamente proibido durante uma cena real) para melhor entender o diálogo entre as duas mulheres. Ao filmar mais tarde uma tomada - sendo alta pelo teto e com câmara barulhenta, o som estava muito ruim. MAS! A senhora repetia suas falas da mesma maneira, as mesmas palavras, mantendo o mesmo ritmo. Suas linhas, gravadas durante os ensaios, combinavam muito bem com a filmagem escolhida! A moça bonita (Grażyna Szapołowska) estava dizendo outras palavras, mudando o ritmo - e com uma voz mais suave. Não havia possibilidade de combinar suas linhas pré-gravadas com a tomada. Então nós fizemos mais tarde - somente com ela (Krzysztof estava certo, a senhora não estava mais conosco) na ADR, tentando combinar o timbre e o espaço entre as gravações diretas - e ADR. Os *close-ups* das duas, no final de uma cena, são som direto.

Muitas vezes - quando tinham alguns problemas com os diálogos em tomadas boas para a imagem - pedíamos alguns segundos de silêncio no set - e gravávamos o diálogo "selvagem", sem a câmara rodando. Quando a cena acabava - nós estávamos gravando o ambiente do set, para ter um "plano de fundo correspondente" para mixagem final. ("L'ambiance d'accord" - eles dizem na França). Esse "silêncio" era gravado geralmente logo após a cena, congelando a equipe, inclusive com as luzes "acesas". É claro que também estávamos tentando gravar alguns efeitos especiais no set - como carroças com garrafas de leite, carros diferentes, trânsito, crianças no auditório, etc.

B. Transferências "diárias"

Como eu escrevi acima - em uma mix eu tentava manter um bom nível de volume nas gravações, mas ao gravar um som direto - muitas coisas podem acontecer. Então eu tentava melhorar as captações originais durante a transferência "diária", suavemente alinhando os níveis de volume das tomadas, tornando mais altos os fragmentos de som muito baixos, etc. Esse alinhamento do som ajudou na

edição da imagem mais tarde. Eu fazia a transferência sozinho, de manhã cedo ou à noite, depois de filmar. Eu transferia apenas os bons *takes*, marcados com "YES" (para a impressão positiva da imagem) por uma garota que cuidava dos relatórios de filmagens.

A transferência era feita da fita do Nagra de 6,25 para uma fita de filme de 35mm. Para ajustes dinâmicos e de timbre eu usava o Audio Design F 769 Vocal Stresser monofônico.

Os filmes magnéticos com os *takes* de som escolhidos eram enviados para a sala de corte, onde o editor assistente marcava pontos de claquete e estava sincronizando o som com as tomadas de imagens.

Depois de ver as "diárias" (em sequências de takes) e a decisão do diretor - do que era "bom" e o que "manter" - o assistente estava escrevendo nas margens de sincronia de filmes e fitas sonoras - para não perder a sincronização ao cortar os dois filmes.

Quando o corte final do filme era feito e aceito pelas "autoridades" - o editor costumava nos dar todos os números do som usado no corte final, e mais uma vez eu transferia som da fita original de 6,25mm para novo filme magnético de 35mm. Agora - tentando fazer todo o trabalho sobre o alinhamento de timbres, níveis, evitar ruídos etc. O mesmo **Vocal Stresser** estava em uso. Muitas vezes - dependendo do material gravado - eu estava trocando de posição de alguns parâmetros durante um *take*, filtrando ruídos com movimentos de faders ou trocando ponto de "knee" (para mais intenso ou mais suave) nas funções de expensor ou compressor do Vocal Stresser e o console. O console de mixagem respondia na saída de 80 Hz-11 kHz. Além disso - eu estava mudando o timbre para efeitos especiais, como "voz pelo telefone".

C .. ADR e pós-produção

Quando o diálogo teve que ser substituído pelo ADR - nós o fizemos em um estúdio muito bom, com uma imagem na tela grande. Este estúdio tinha um tempo de *reverb* bastante curto para um diálogo ao ar livre.

Eu estava usando dois microfones cardióides (até onde eu me lembro - Schoeps) em pé no mesmo lugar, um deles de frente para os atores, o segundo apontado para trás. A alteração das proporções entre esses dois sinais [de áudio]

criou a sensação de alterar a profundidade, distância, diálogo "aberto" ou "fechado e privado".

Eu estava mudando muitas vezes o posicionamento de microfones, dependendo dos atores e das vozes. No caso das mesmas pequenas mudanças no diálogo direto - eu usei o mesmo microfone, como nas filmagens - Sennheiser MKH 416T, tentando ter as mesmas relações de espaço entre os atores e o microfone. Durante a gravação ADR - Krzysztof estava presente no estúdio e tentando tirar o melhor proveito dos atores (O mesmo aconteceu durante a filmagem - a qualidade emocional de um diálogo era muito importante para ele). Ele era muito sensível à falsidade de pronunciar o texto.

Aqui - outras histórias sobre Krzysztof.

Os episódios do *Decálogo* não foram filmados de acordo com a ordem dos episódios. Eu acho que o primeiro foi o *Decálogo V* (sendo também o primeiro longa metragem - "Não matarás") Era a primavera de 1987. O fim das filmagens foi em março de 1988 - parece-me. Em dezembro foi filmado episódio do *Decálogo I*, com um menino pequeno como protagonista. Depois de alguns dias de filmagens - Krzysztof não estava seguro com o garoto, apenas pronunciando automaticamente os textos aprendidos "de cor", sem ter conversado com seu pai ou tia - sem pensar durante essas trocas de falas. Ele decidiu mudar o ator-menino - e refazer as tomadas. Uma decisão tão difícil - depois de 10 meses de filmagem, edição etc.

Todo o ciclo, financiado pela TV, foi filmado em 25 fr / seg. (nossa velocidade de TV europeia). Algumas cenas dos episódios *V* e *VI* - planejadas para não estarem presentes nas versões de TV - foram filmadas em 24 fr / seg. (velocidade do cinema).

Cenas presentes em ambas as versões foram filmadas em 25 fr / seg. Então, quando a transferência de som da filmagem em 25 fr / seg. - na versão cinematográfica foram reproduzidos mais lentamente - em 24 fr / segundos, isso estava mudando um pouco o timbre de vozes, especialmente dos homens. Eles estavam com timbres "mais profundos". Mas deu para aceitar. Mudança nas vozes das mulheres não era tão clara - sem comparação de um com o outro. Nós não tínhamos dispositivos para mudar a velocidade dos diálogos sem mudar o timbre - então ficou assim, com esse timbre decrescente.

As ADRs para os filmes foram gravadas em 24 fr / seg e correu normalmente. Ninguém notou diferença entre diálogos diretos mais graves e diálogos de estúdio. Muitos meses depois de ter feito "Não amarás" e o *Decálogo VI* ter sido editado (como você pode ver - existem diferenças na linha da história entre as versões filme e de TV) - mais uma vez voltamos à pós-produção de som para a versão de TV do episódio. Transferimos mais uma vez da fita original de 6,25 mm para a magnética de 35 mm. dos takes escolhidos do filme. O editor tentou usar outras boas tomadas, não usadas na versão cinematográfica. (No set - ao filmar o Nr 6 - havia uma regra: Bem, quando finalmente tivermos uma boa ideia para a versão de cinema - vamos fazer mais uma vez para a versão de TV!) Mas às vezes era necessário usar exatamente o mesmo *take*, o único bom. A transferência simples de som do original 6,25 não foi um problema. Mas foi um problema com a longa cena do encontro de um garoto e a bela (eu os nomeio aqui assim - não usando "Tomek" e "Magda" do roteiro) em um café, que foi apelidado de técnica ADR. A cena para TV era mais curta, mas estava usando as mesmas tomadas. Então - nós usamos o ADR já feito para a versão de cinema. Quando Krzysztof ouviu o diálogo editado da versão de TV naquela cena - nos perguntou - "O que há de errado com a voz dela?". Eu respondi que a voz dela estava mais alta, por causa da execução mais rápida do diálogo gravado de 24 para 25 fr / seg. Krzysztof disse: "Não, não é a voz dela. Ela deve fazê-lo mais uma vez, com a velocidade adequada do filme". E ela fez isso. TUDO EM ADR!

E outra anedota. Ainda no *VI* há uma cena, quando alguém está ligando à noite para Magda (a bela). Ela não ouve a voz de quem está chamando e está pensando que mais uma vez é ele - o silencioso garoto *voyeur*. Ela está feliz com isso e diz que ele é realmente importante, palavras tocantes. Mas de repente a ligação é cortada. O telefone está tocando mais uma vez. Agora ela pode ouvir o homem chamando. Não é Tomek. Então Magda pergunta, perturbada - "Foi você, agora mesmo, ligando? Você me ouviu?" Mas alguém está respondendo, de bom humor - "Sim, fui eu, tive problemas com este telefone. Não ouvi nada!! Escute! - Estamos apenas agora ... etc" - mas Magda não está ouvindo mais, desligando o telefone.

No set, durante as filmagens, não tivemos o diálogo no telefone durante esta segunda chamada. (Na primeira chamada foi o silêncio planejado no roteiro.) A atriz estava apenas dando tempo para possíveis respostas e estava dizendo suas falas.

No período da ADR, um ator profissional (anônimo para mim) foi convidado para o estúdio para gravar a voz no telefone. Nós fizemos isso cerca de 30 minutos, tentando obter uma boa versão. Em algum momento Krzysztof disse: "Sim, agora está tudo bem, obrigado." e deixou o ator ir. Então ele ficou ao lado do microfone - e gravou por si mesmo um diálogo bastante improvisado na primeira tentativa, talvez na segunda. (A tecnologia de "looping" era destrutível - gravando a próxima versão que estávamos apagando a versão anterior). Então temos a voz de Krzysztof no episódio VI.

D. Ambientes, outros efeitos, Foleys.

Claro, estávamos gravando no *set* quantas atmosferas fossem possíveis. O mesmo com efeitos especiais. Mas o *set* de filmagem não é o melhor lugar para gravar ambientes. Então - nós (eu e minha assistente - Joanna) estávamos procurando por bons lugares e sons - para gravá-los. Joanna tinha algumas sessões de gravações noturnas com o microfone e o Nagra - tentando pegar ambientes noturnos com sons distantes, bondes distantes, tráfego. O mesmo comigo - fui uma vez na casa de meus amigos que moravam no 13º andar de um grande condomínio para captar sons do início e do final da noite da janela. Algumas de nossas gravações mais antigas foram revisadas também. As bibliotecas de som do estúdio não eram interessantes.

Ao transferir o som para 35mm - muitas vezes eu já estava fazendo alguns "fade-in" e "fade-out" e mudanças no timbre - para ajudar o trabalho durante a mixagem final. Nosso console de mixagem não era automatizado e tudo tinha que ser decidido na hora. A única ajuda - você podia colocar para "gravar" na hora - para manter o início de uma bobina - e continuar mixando. Claro - você tinha que encontrar posições adequadas de todos os faders manuais antes de começar a gravar - para evitar silêncios não desejados, saltos no volume, etc.

Tanto quanto me lembro - fizemos todo o trabalho de foley não apenas para M + E (Música e Efeitos para som internacional), mas para ajudar a direcionar o som também.

E. mixagem final.

A mixagem final foi feita no *Studio 1* no WFDiF em Varsóvia. Usando o console de mixagem polonês feito pela FONIA. (Não era muito bom.). O equipamento na sala de projeção foi *Perfectone Studio Projector*, um gravador e devia ter 5 ou 6 máquinas *Perfectone Playback* de 35mm com cabeças magnéticas de 3 tracks. Tudo em quartzo sincronizado, com possibilidade de alterar posições individuais (ao corrigir a sincronização de efeito editado ou diálogo) e voltar a sincronizar.

Os rolos de imagem tinham cerca de 300 m de comprimento. (Em teoria - eles não devem ter mais de 285m - tendo o lugar para 1 kHz 0 dB e 10 kHz -10dB - gravado em cada faixa antes da marca inicial.

Faixa nº 1 - RR (Regravação, Mix Final), nº 2 - ERR [effects rerecoring] (efeitos sonoros mistos) e nº 3 - MRR [music rerecording] (música mista).

Em geral - ao mixar - nós gravamos em paralelo na faixa 1 e 3. A faixa de ERR foi gravada posteriormente - evitando o diálogo e mixando ambientes adicionados e *foleys*, não usados anteriormente na mixagem final - ReRecording.

Eu tive a possibilidade de usar dois recursos de reverberação:

"EMT 140 Reverb Plate" - com ajustes no volante no lado superior para alterar o tempo de reverberação. Eu tive que ir para a sala dos fundos pela sala de projeção, corrigir a posição, voltar para baixo, escutar, subir mais uma vez (ou pedir ao técnico para "subir" para mudá-lo mais uma vez), ouvir e usar.

O segundo dispositivo, eu acho que foi o AKG BX 20 mono Spring Reverb.

Eu estava procurando agora na internet os símbolos dos dispositivos de reverb, porque estávamos usando apenas palavras "old" (plate reverb) e "new" (spring reverb). E na mixagem dos sinais você tinha que mudar para o "novo" ou "velho". Não foi possível tê-los dois ao mesmo tempo. Nenhum deles era bom para criar o reverb de uma sala pequena.

F. Transferência para óptico.

Era realizada em estúdio - para o som da Eurocord 35mm - com a faixa de frequência de 80 Hz - 8 kHz., Sinais de teste no final para o laboratório; 50 Hz (medição de densidade) e sinal de modulação cruzada de 7 kHz - 7,4 kHz - para

coincidir com as densidades das trilhas sonoras ópticas negativas e positivas para obter uma ótima qualidade.

NOTA: Muitas vezes - durante projeções de 35mm mag. em sistema duplo eu estava escrevendo algumas observações - sobre o que ainda poderia ser feito melhor. E durante a transferência para óptico eu adicionava algumas correções ao nível de volume e ao timbre. Então - se alguém usou depois de muitos anos meu rolo de fita magnética para fazer uma cópia para TV ou DVD do filme - meus "últimos toques" não estavam presentes nessas versões. Esse uso "anônimo" de minhas gravações foi possível, porque o estúdio de TV recebeu uma cópia de nosso RR original em um filme magnético de três trilhas.

Uma vez eu encontrei uma situação estranha. Fui questionado por um rapaz - formado em nossa faculdade, trabalhando em um estúdio particular, preparando a edição de DVD do *Decálogo* - "Por que em um filme monofônico, como o *Decálogo*, ele podia ouvir um efeito de fase?"). A cópia que eles obtiveram veio dos arquivos da TV - fita de formato Beta-Digital - com som digital de 2 trilhas, com exatamente o mesmo som em cada faixa, e com a mesma fase em alguns lugares. Diálogo - OK, Música - OK, mas às vezes os efeitos sonoros e as ambiências foram atingidas. A questão era - como era possível, e o que pode ser feito com ele. Eles já pediram a outro estúdio de restauração de som - o que pode ser feito, e quanto custaria - e ouviram - "Sim, nós podemos fazer isso, mas não será barato".

Eu nem sequer fui ouvi-lo. Meu diagnóstico foi: O técnico transferiu som magnético 35 para Beta Digital usado nas faixas nr 1 e 2 e mixou no console, ao invés de enviar este sinal mixado para a faixa 1 e 2 da Beta. As faixas 1 e 2 do filme mag de 3 faixas RR (*rerecording*) nunca devem ser misturadas. Você pode misturar ERR (*effects rerecording*) e MRR (*music rerecording*) com diálogo em idioma estrangeiro, mas nunca 2 com 1. Misturar fitas 1 com 2, devido a pequenas diferenças no posicionamento de bobinas em cabeças magnéticas durante a mixagem de RR original e ERR - está dando este "efeito de fase" - em nível muito superior (3 dB) de alguns efeitos, foleys etc. - como que duplicados!

Eu sugeri que pedissem mais uma vez a transferência do som do *Decálogo* na gravação de três faixas da TV - pegando apenas a faixa 1, ou com as outras faixas adicionadas separadamente! E eles fizeram isso, sem nenhuma

"restauração". Mas não tenho certeza - o que aconteceu com a Fita Beta-Digital em arquivos de TV. Eu receio que provavelmente nada.

Eu estou escrevendo muito sobre isso - porque eu não sei qual foi a base da edição "*Decálogo*" bluray, que você tem. Quando eu estava ouvindo fragmentos de episódios no seu "drive do Google" [eu enviei para ele as cópias que eu tinha como referência], parecia-me que o som ali era tirado de cópias de filme óptico, mas elaborado com os níveis, comprimido com dinâmica. Eu não ouvi esses efeitos de "fase".

Pode ser que sua cópia bluray seja uma cópia daquele formato Beta Digital - com esses "phasings" e um nível aumentado de efeitos sonoros.

07 - As imagens foram capturadas em filme ou *videotape*? Como foi a sincronização entre voz e imagem?

As imagens foram capturadas no filme negativo de 35 mm da Kodak. Câmera ARRI BL III - com motor de quartzo. Ajustável de 24 a 25 fr / s (e variável). A câmera era boa para fotografar do lado de fora, não tão boa para interiores. Muito barulhenta.

Nagra 4.2 Analógico - monofônico, com sistema Neo-pilot (cabeça-piloto com duas pistas estreitas em contra-fase, registrando sinal piloto de 50 Hz.). Nós não usamos o cabo-piloto da câmera, não era necessário (motor de quartzo) - nós tínhamos um gerador interno de quartzo Nagra 50 Hz "ligado" por plugue no soquete piloto. Logo o sinal piloto de 50 Hz foi registrado o tempo todo. [em um mundo pre timecode, o sistema Pillotone da Nagra era o responsável pela sincronia entre imagem e som. Esse piloto era um som senoidal de 50hz]

O ponto de sincronização era da claquete. O número do som era dito em voz alta depois de ligar o som no modo "Record on" - e o *clap* da claquete, quando a câmera começou a funcionar. (Por causa do alto preço das fitas negativas, a câmera estava indo só depois de todas as informações ditas sobre os números, pouco antes do *clap*).

Notas sobre a claquete usada para dar informação: LADO SUPERIOR: Título do filme com número de episódios, nome do diretor de fotografia, LADO ESQUERDO: número de cena, número da tomada naquela cena, LADO DIREITO: número de som (ou "N" - silencioso).

Esta última informação sobre o número de som é realmente importante, porque a partir da primeira tomada de filmagem do *Decálogo* - cada execução da câmera com o som daria um próximo número de som. Tomadas sem som tinham algumas outras anotações. Quando eu entrei na filmagem - eu encontrei o número de claquete 970. No final da filmagem do *Decálogo*, após cerca de 11 meses, o número da claquete era 3809.

Claro - A continuísta (fazendo a claquete também) estava escrevendo o relatório de filmagem - para o laboratório - com informações sobre o número de cena, tomada, conteúdo da gravação, número de som (ou "mudo" - sem som), comprimento (filmagens) das tomadas, e - o que era importante - observação feita no set - quais tomadas deveriam ser impressas em filme positivo.

Minhas anotações sobre o som gravado eu costumava escrever em pequenos blocos de notas separados (em tamanho de bolso). Foi muito fácil encontrar mais tarde o take desejado - ter a "linha do tempo" de filmagem, números de fitas de som e continuidade dos números do som. Mais algumas anotações no roteiro - e documentação completa nos relatórios diários de filmagem feitos pela continuísta. A cópia do relatório dela dava a possibilidade para escolher *takes* de som para transferir de 6,25 a 35 mm mag. na sala de transferência.

Tomadas de som foram transferidas para 35 mm mag. A sincronização foi mantida pela frequência correspondente da frequência piloto gravada, reproduzido a partir da fita de 6,25 para a frequência da fita principal. Como mencionado acima - o editor assistente mais tarde, depois de sincronizar a claquete, estava escrevendo notas de sincronização ao longo das bordas da imagem e dos filmes sonoros - de tomadas apontadas.

08 - Nos episódios em que você trabalhou, os diálogos foram todos dublados ou você tentou tirar proveito das vozes no som direto? Houve muito foley pós-produção? Eu pergunto isso, porque ouvimos diversos ambientes sonoros que parecem ter sido construídos na pós-produção.

Nós fizemos o nosso melhor para ter som direto. Mas é claro que nem sempre foi possível. Não faltava apenas microfones sem fio. No café (mencionado acima no *Decálogo VI*) a acústica era muito ruim (teto curvo - som reverberado, chão de pedra) e com os enquadramentos largos da câmera eu não era capaz de

criar a sensação de uma conversa privada agradável, ouvida apenas por eles dois. No *Decálogo IX*, havia uma chuva necessária - e isso foi feito com a ajuda de bombeiros barulhentos (bombeando água). Em algumas cenas, ajudamos a direcionar o som com foleys.

Interessante que em muitos lugares da minha antiga documentação, eu encontrei informações de que nós estávamos adicionando em gravações de estúdio a respiração dos protagonistas. No episódio *VI*, onde tivemos muitas filmagens de perspectiva de primeira pessoa - essa respiração estava dando a presença de Tomek mesmo não o vendo observando-a do outro lado da cena.

No início da pós-produção sonora nós (com a assistente) estávamos analisando as imagens das cenas, o que nós deveríamos ouvir ali, o que nós tínhamos em nossas fitas do *set*, o que deveríamos encontrar e o que gravar em algum lugar da cidade, fora da cidade ou no apartamento (banheiro!).

O verdadeiro desafio foi o *Decálogo VI*. No roteiro (e mais tarde - na filmagem e na edição), tivemos muitos takes sem um som definido. Quase todas as cenas do voyeurismo não tinham diálogo nem sons. Tomek não estava se movendo, ele concentrado em observá-la através da sua luneta roubada da escola. Ela estava fazendo muitas coisas (e não só ela), mas era ação vista por ele a grande distância, do seu quarto. Decidi criar um sentimento do espaço "neutro" existente entre eles e "dividi-los". Espaço da área entre os prédios. Joanna e eu gravamos muitas atmosferas - desde o dia, início da noite, a noite "profunda". Ouvimos, fizemos anotações precisas sobre o conteúdo - e transferimos itens escolhidos para 35 mm com informações precisas - o que colocar e em que cena.

Devo dizer - foi um grande prazer para mim, quando li a opinião de um dos críticos de cinema sobre a sensação de um ambiente no "*Não amarás*": " a buzina da locomotiva à diesel escutada à noite em alguns momentos importantes como um sinal enviado por Deus. " Foi meu dedo. Krzysztof gostou - e deixou soar à noite.

E outra opinião, contada pelo cameraman (fotógrafo) do "*Não amarás*" - Witold Adamek. Ele contou que para fazer as cenas "em" e "entre" dois apartamentos - de Magda e Tomek, foram usados 8 locais diferentes! Ele estava se perguntando - como isso seria unido e ligado como um "todo". Saindo da sala após a exibição, vendo pela primeira vez com som completo, ele disse - "Niko, você é o melhor!".

Eu sorrio quando escrevo agora - com essa distância a partir daquele momento (Witold, mais novo que eu, não está mais vivo). Ouvir tal elogio da boca de um dos melhores cinegrafistas - é algo que vale mais do que um prêmio dado pelo júri.

09 - Quão rápido você teve que editar e mixar diálogos, efeitos sonoros e música? Quem esteve presente na mix final?

Eu não sou capaz de responder a essas perguntas. Nós estávamos trabalhando o tempo todo. No início - com a mudança de operadores de som e operadores de som assistente foi mais fácil, mais tarde estávamos apenas "indo". O que foi bastante pesado - foi esta edição paralela e pós-produção sonora dos dois longas, um por um ("Não matarás" e alguns meses depois o "Não amarás") - ao filmar outros episódios do ciclo. Isso tinha que ser feito muito rápido. Acho que a mix final do longa me levou uma semana, talvez dez dias, não mais.

Durante a mixagem final no estúdio, havia minha assistente (nem sempre) e editor assistente (nem sempre). O Diretor, Krzysztof Kieślowski, não gostava de sentar durante a mixagem e perder tempo assistindo aquelas coisas tecnológicas (rebobinando até o começo, verificando a sincronização, escolhendo reverb, etc.). O que era mais importante, ele queria ouvir o rolo mixado (cerca de 10 minutos) - já com a minha versão da mixagem feita. Para fazer isso, primeiro eu tive que tentar ouvir as trilhas sonoras rodando juntas e descobrir - o que eu quero fazer com elas - com sons de música, diálogos, ambiências etc. Às vezes - eu precisava fazer algumas pré-mixagens. Lembre-se - eu não tinha automação. Então foi uma espécie de "corrida de obstáculos". Ainda me lembro desse nível mais alto de adrenalina, ao dizer ao pessoal pelas máquinas "lá vamos nós" - VAI!

DESCULPE - este VAI! foi antes, antes das máquinas Perfectone. Com Perfectone - eu apertava o botão "Play" - e depois de ajustar "Antes / Depois e ter os níveis de volumes emparelhados (quando a mixagem contínua da bobina estava parcialmente completada) - apertar o botão vermelho" Rec ". Mas a adrenalina era a mesma.

Quando a bobina era mixada - depois de mostrá-lo para Krzysztof - haviam (ou não) observações e íamos em frente.

10 - Você trabalhou nos episódios III, VI, VII, IX e X. Como ocorreu a divisão dos episódios do Decálogo entre você, Małgorzata Jaworska e Wiesława Dembinska?

Nós - três de nós - não escolhemos o número de episódios na regra "Eu quero fazer esse e aquele." Dependia das possibilidades de tempo. Cada um de nós estava trabalhando antes em outros filmes (ainda a terminar) e tínhamos alguns planos para o futuro. Wiesława, que estava filmando quase todos os filmes (nos anos 70 e 80) de Krzysztof Zanussi - decidiu dedicar o seu tempo apenas para um episódio. Małgorzata foi a primeira - com VII (*Longa Não matará*), então a ela foi dado um tempo depois - para a pós-produção do filme. Eu vim para o VII - e, depois, para o sexto (e longa *Não amará*). Na verdade - nós não vemos grande diferença entre os episódios no modo de filmagem. Então - não foi um problema para discutir. O problema a ser resolvido era encontrar tempo. A ordem de filmagem dependia da estação do ano - se importante para a história (*Decálogo I*, com um garoto caindo sob o gelo no lago).

11 - Tanto no roteiro quanto nos créditos finais, seu nome está ligado apenas ao termo "som" (dźwięku). Quais foram suas atribuições como soundman? Seriam os mesmos que aqueles atribuídos a um *sound designer* hoje?

Eu já escrevi sobre a divisão das tarefas. A pessoa "Dźwięk" ("Som"), "Operator dźwięku" (Operador de Som) planejava pessoalmente o equipamento, a maneira de gravar o som no set, preparando os *playbacks* - se necessário, gravando no set. , transferindo, gravar todas as gravações de estúdio mais tarde, escolher ou gravar e transferir efeitos sonoros e outros itens de som. E, claro - fazendo a Mix Final. TUDO! Além disso, expondo negativo de som, decidindo sobre o aceitação da impressão positiva. E verificar a qualidade da projeção de som na noite de estreia. Claro - tudo isso em cooperação com técnicos em seus postos.

12 - Você participou de alguma forma na construção do roteiro, assim como o Zbigniew Preisner? Você estava livre para fazer sugestões sobre som na pré-produção?

Não, eu não participei. Todo o trabalho de roteiro básico foi feito pelos dois homens: Krzysztof Piesiewicz (um advogado, geralmente era ele, que encontrou o tema de cada história em sua memória dos processos judiciais) e Kieślowski. Preisner provavelmente teve que fazer algo com o roteiro do episódio IX, por causa da cena de ouvir a música de um compositor barroco (com certeza você sabe - o nome desse compositor, *Van den Budenmayer*, foi inventado pelos autores do roteiro, e o autor real dessa música foi o próprio Zbigniew Preisner - assim como em "La double vie de Veronique").

Conversas entre nós no período de pré-produção (pessoal do som) e o diretor foram bastante sobre tecnologia de filmagem. Como obter a impressão da verdade em continuidade em situações e manter possibilidade de juntar, mixando em cortes diferentes. (Por exemplo - No *Decálogo X* tivemos o ensaio da banda de rock.) No período da pós-produção ficamos livres como um pássaro. E foi algo que quase não aconteceu comigo antes! Eu escrevo "quase", porque eu tive alguma "liberdade" em algumas produções anteriores, mas com Krzysztof, foi algo especial.

13 - Em uma entrevista para um livro, Zbigniew Preisner disse que uma questão muito importante no *Decálogo* era como a música e o design de som poderiam trabalhar juntos. Como foi o contato da sua equipe com o compositor Preisner durante as etapas de produção?

Não tive problema de cooperação com Preisner em "meus" episódios. Małgorzata Jaworska foi a consultora musical de toda a produção - do ciclo e dos longas. Como o primeiro foi "Não Matarás", Preisner escreveu uma grande música, usando orquestra sinfônica, coral, muito dramática. Krzysztof ficou horrorizado com essa música. Durante a mixagem final, implorou a Małgorzata - "Menos, menos, abaixo do nível, não dá ..." etc. Provavelmente é por isso que não temos música em momentos cruciais. Essa música - foi demais! Você pode ver a diferença - comparando a versão para cinema com a versão do episódio V, que foi editada um ano depois!

Uma mudança tão grande na atitude em relação ao "tamanho" da música tinha algo a ver com as regras do pagamento do compositor! No início - seu salário era calculado com base na quantidade de compassos na partitura e na quantidade de vozes na partitura do conjunto. Naquele momento econômico muito ruim, um dinheiro extra para os músicos da orquestra para gravarem a composição do filme era algo importante. E Zbigniew queria ajudar os músicos - escrevendo uma grande partitura "pesada". Tendo Krzysztof tão horrorizado por este "tamanho" da música - eles (responsáveis financeiros) encontraram a possibilidade de pagar compositor não "por compasso e por voz", mas globalmente - com base no tempo da gravação (contando apenas uma boa versão aceita, é claro). Então, mais tarde, quando gravando a música para "Não amarás" e todo o ciclo - você pode ouvir grandes mudanças. Instrumentos solo, pequenos conjuntos.

O que foi bom do nosso ponto de vista. Preisner gostava da música não muito próxima, íntima, mas com um longo tempo de reverberação. Esta música estava dando o lugar para outros sons - mais próximos no espaço acústico. Essas faixas de som não brigavam entre elas.

Às vezes, Preisner vinha para a mixagem final - e, claro, ele queria mais música, mais alta. Mas tentamos mixar o filme, a história, não apenas a música dele. Minha opinião geral sobre a presença do compositor na mixagem final - se é possível, é melhor evitá-lo.

14 - Existem vários trabalhos acadêmicos que apontam que o som e a música foram tratados por Kieślowski com a mesma importância que os outros elementos do filme. Você concorda com eles?

Sim eu concordo. Ao assistir filmes "franceses" de Kieślowski, feitos em um formato de som Dolby-Stereo - vemos que ele "ouviu" as histórias em sua mente, escrevendo um roteiro. Era o lugar do som deixado pela imagem. (Muitos diretores ouvem apenas o diálogo, nada mais).

Kieślowski sabia que existem alguns elementos dramáticos que não deveriam ser mostrados apenas. Você pode sentir algo pelo som ou música - tendo um modelo de pedra" do protagonista na imagem.

Meu professor na Faculdade disse uma vez sobre poesia, e não apenas sobre poesia: "às vezes há palavras que não devem ser ditas pela voz, mas que

soam em voz alta. Elas devem ser lidas pelos olhos - e vão direto para a sua mente, despertando suas emoções." É o mesmo com a relação entre imagem e som - eles devem cooperar e substituir desde a "primeira linha" da história.

15 - Por que Kieślowski tem tanto apreço por telefones, rádios, interfones e relógios?

Eu devo dizer - eu não mencionei sobre isso ainda. Eu acho (hoje) - que ele estava apenas ajudando a construir diferentes formas de relacionamento. O telefone é (pode ser, ou era) um meio misterioso, tendo alguém muito perto de você, e apenas do seu ouvido, e o mesmo distante, sem ver suas reações, você pode interpretar outra pessoa. Rádio - é a sociedade (e as autoridades) falando com você. Você solitário. Intercomunicadores? Na porta de entrada - é o tipo de ponto de verificação. Posso entrar ou não? É a distância, níveis diferentes (Executivo e sua secretária).

Mas - era apenas o modo normal de ter relações entre as pessoas. Olhe para filmes modernos, com a história em nosso tempo atual. Não é possível evitar telefones celulares, conversas pelo *Skype*, SMS, correspondência por e-mail, *Twitter*, *Instagram* etc. Essas "mídias sociais" em filmes de Kieślowski correspondem à realidade na década de 80.

16 - No episódio III, o volume dos carros é um pouco exagerado. Existe algum significado especial?

Eu encontrei, em geral, a dinâmica sonora "com pouca margem" no som do DVD. Tendo levantado o diálogo - para ajudar a legibilidade dos DVDs - este método estava levantando os mesmos efeitos sonoros e música!

No episódio III existem muitas cenas onde os carros são usados. É comum como um braço (durante esta luta não contada entre a mulher e o homem). ... A noite de véspera de Natal na Polônia significa pouco do tráfego total comum. Todo mundo está com famílias ou amigos em casa. Quando está frio - todos os sons nas ruas vazias são muito mais altos, ouvidos à distância. Os protagonistas não estavam apenas mudando de lugar na cidade - usando seus carros. Cada passagem era uma espécie de outra rodada de luta de boxe.

17 - Qual episódio do Decálogo foi mais difícil de produzir? Foi o III, por causa das muitas cenas a céu aberto?

Para mim - a partir destes 5 episódios, pode ser o episódio III, que foi difícil por causa de muitas cenas a céu aberto - como você sugeriu, e teve problema com diálogos. Mas que deu-me um verdadeiro desafio, foi o episódio VI - o longa metragem sobre o amor. Eu escrevi sobre isso antes.

18 - Muitas cenas tensas nos filmes são pontuadas por sons ambientes e não por música. Um exemplo está no episódio V, quando nas duas cenas da morte, praticamente não temos música, mas sons ambientes. Você acredita que isso é uma herança da fase documental de Kieślowski?

Música - significa emoções. Olhando para a falta de música nessas cenas de terror no Episódio V - pergunte a si mesmo - que emoções devem mostrar a música nesses casos? O assassino não mostrou emoções. Para o taxista, quase desconhecido, já era tarde demais para as emoções. Então, jogar nossas emoções ao espectador? Isso seria demais. Ver e ouvir foi o suficiente. E a natureza ou a vida da cidade - apenas estando em algum lugar à distância. No final do episódio V você tem música - e é música do advogado, impotente naquela situação aterrorizante.

Sobre esta "fase documental". Isso depende do assunto, mas, na verdade, os dois operadores - cameraman e soundman - ao filmar um documentário, devem ser como os caçadores na caça. Mais tarde, o diretor está analisando todas as imagens filmadas e gravadas, e está escolhendo coisas boas. Na fotografia e no som. Não há mais nada. Nenhuma linha fixa em um roteiro, nenhuma situação arranjada (bem, pode não ser "nada arranjado"). E então juntando isso (com a ajuda de um editor).

19 - Por que todo filme de Kieślowski tem cachorros e pombos (aves em geral)? Quando esses animais não aparecem, seus sons estão presentes no fundo. Kieslowski disse alguma coisa sobre esses sons para você? Na sua

opinião, esses animais, especialmente o cão, teriam algum significado em uma esfera simbólica?

Não, eu não acho que sons de pássaros ou cães estivessem abrindo uma esfera simbólica. Eles estavam abrindo o mundo existente em torno dos protagonistas, e não tendo nada a ver com seus problemas, sem eles - muitas cenas caíam no formato de drama de TV. . Mas é claro - eles foram escolhidos com precisão. Por exemplo - cena do E 06 - quando Magda acende a luz e mostra ao seu amado a janela do nosso garoto *voyeur*, o amante está escondendo seu "instrumento" e pula de uma maneira muito engraçada. Nenhum som do menino (pode ser silencioso rindo?), Nenhum som dos amantes. Linha principal do som - briga distante de cachorrinhos no passeio noturno.

Há uma cena no *Decálogo X* - o fim de uma longa conversa dos irmãos na sacada. Foi uma longa noite de filmagens, o dia estava nascendo, esses pássaros estavam acordados e tão em voz alta na realidade! Tivemos que adicioná-los aos takes antes - para combinar com o fundo.

No episódio *VI*, depois da noite com a conversa telefônica com amigo accidental, tendo problemas com seu telefone, Magda está deitada dormindo na cama. É dia agora. O sol está entrando na sala - e os pardais felizes estão fazendo ruídos lá fora. Apenas mudou o ambiente, o clima.

Cães são muito bons para dar a sensação de espaço, distância, noite na cidade ou em área residencial (diferentes reverberações, outras "conversas dos cães").

E para finalizar. No episódio *IX*, a esposa, pouco antes de tomar um lugar em um assento de teleférico - para ir até as montanhas e esquiar com o amante - está deixando-o com pressa, entrando em um ônibus para Varsóvia. Na próxima cena, o ônibus está passando pela câmera na estrada em algum lugar no caminho - e está indo longe demais (eu não escrevi sobre isso?). No final deste take - um grande pássaro preto está voando lentamente pela estrada, da esquerda para a direita, voando a cerca de 1 metro acima da superfície da estrada - a uma grande distância também, mas você deve ver esse pássaro, porque é apenas no fragmento do quadro, onde você estava assistindo o treinador. Krzysztof foi perguntado uma vez - "Como você arranjou essa cena com este pássaro? É fantástico!" E a resposta foi - "Nós não fizemos nada. Aconteceu." Bem, mas para o "acontecimento" assim - você

deve ter a câmara "on", em pé no lugar certo e na hora certa. Krzysztof era bom em prever imprevisíveis. E ele também não disse "Corta!" segundos antes.