https://doi.org/10.47456/sofia.v15i2.53421

SOFIA

SOFIA, VITÓRIA (ES), V. 15, N. 2, P. 01-22, e15253421 Nov/2026
ISSN:2317-2339

A confissão em Dekalog: aproximações entre Michel Foucault e Krzysztof Kieślowski

The confession in Dekalog: rapprochements between Michel Foucault and Krzysztof Kieślowski

Autor(a): Heraldo Aparecido Silva
ORCID: 0000-0001-5533-0726
Contato principal: heraldokf@yahoo.com.br
Afiliação: Departamento de Fundamentos da Educação e Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, Brasil.

Autor(a): Marcus Gabriel Coutinho Silva
ORCID: 0009-0004-1342-4512
E-mail: marcusgabriel1998@gmail.com
Afiliação: Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, Brasil.

Como citar

SILVA, H. A.; COUTINHO SILVA, M. G. A confissão em Dekalog: aproximações entre Michel Foucault e Krzysztof Kieślowski. *Sofia*, Espírito Santo, Brasil, v. 15, n. 2, p. e15253421, 2026. DOI: https://doi.org/10.47456/sofia.v15i2.53421 Disponível em: https://periodicos.ufes.br/sofia/pt_BR/article/view/53421 . Acesso em: 11 nov. 2026

Recebido: 24/07/2026
Received: 24/07/2026
Aprovado: 14/09/2026
Approved: 14/09/2026
Publicado: 11/11/2026
Published: 11/11/2026

Resumo

O presente artigo tem como objetivo relacionar o aparecimento da confissão no pensamento do filósofo francês, Michel Foucault, com a filmografia de Krzysztof Kieślowski em *Dekalog*, como uma apresentação cultural-cinematográfica da prática confessional na contemporaneidade. A partir da ferramenta metodológica foucaultiana denominada arqueologia do saber, analisa-se o surgimento da confissão desde a Antiguidade, em Sócrates e nos estoicos, quando confessar-se a um amigo ou mestre constituía exercício ético voltado à condução da vida. Examina-se, ainda, sua transformação histórica nas instituições monásticas entre os séculos IV e V, momento em que a confissão se consolida como prática de esvaziamento de si e de vigilância permanente, sob a ideia de um olhar que tudo observa e perscruta pensamentos e intenções. Nesse percurso, *Dekalog* configura-se como elo entre a elaboração foucaultiana da confissão e suas formas atualizadas no cotidiano, sobretudo nos conflitos morais relacionados aos mandamentos divinos. Nos dez filmes que compõem a série, Kieślowski introduz um personagem silencioso e inominado que observa as ações dos protagonistas, evocando a figura de um olhar onipresente. O diálogo apoia-se nas obras de Foucault (2010a; 2011; 2018; 2020), na abordagem de O´Sullivan (2009), na produção fílmica de Kieślowski (1988) e em entrevista concedida a Danusia Stok (1993).

Palavras-chave: Foucault; Kieślowski; Confissão.

Abstract

This article aims to relate the emergence of confession in the thinking of French philosopher Michel Foucault to Krzysztof Kieślowski's filmography in Dekalog, as a cultural-cinematic presentation of the practice of confession in contemporary times. Using Foucault's methodological tool known as the archaeology of knowledge, we analyze the emergence of confession since ancient times, in Socrates and the Stoics, when confessing to a friend or master was an ethical exercise aimed at guiding one's life. It also examines its historical transformation in monastic institutions between the 4th and 5th centuries, when confession became established as a practice of self-emptying and permanent vigilance, under the idea of a gaze that observes everything and scrutinizes thoughts and intentions. In this journey, Dekalog acts as a link between Foucault's elaboration of confession and its updated forms in everyday life, especially in moral conflicts related to divine commandments. In the ten films that make up the series, Kieślowski introduces a silent and unnamed character who observes the actions of the protagonists, evoking the figure of an omnipresent gaze. The dialogue is based on the works of Foucault (2010a; 2011; 2018; 2020), in O´Sullivan´s approach (2009), Kieślowski's (1988) film production, and an interview with Danusia Stok (1993).

Keywords: *Foucault; Kieślowski; Confession.*

Copyright (c) 2026 Heraldo Aparecido Silva; Marcus Gabriel Coutinho Silva – CC BY Attribution 4.0 International License. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License

Introdução

O presente artigo versa acerca do diálogo da obra cinematográfica *Dekalog* dirigida pelo cineasta polonês, Krzysztof Kieślowski (1941-1996), com o pensamento de Michel Foucault (1926-1984), no que tange a confissão como institucionalizada desde as ordens religiosas monásticas a partir do século IV. *Dekalog* compreende uma série de 10 filmes produzidos em 1987 na Polônia. Os filmes possuem aproximadamente 60 minutos de duração cada, onde o cineasta faz uma releitura dos Dez Mandamentos, que estão expressos nos livros sagrados judaico-cristãos (*Torah*/Bíblia), e como se lidava com essas concepções mandamentais religiosas no cenário polonês na década de 1980.

Segundo a Bíblia Judaica Completa (2010), os Dez Mandamentos são: **1** – Não tenha outros deuses além de mim; **2** – Não faça para você nenhuma imagem esculpida ou qualquer tipo de representação do que há em cima no céu, nem sobre a terra ou na água embaixo da linha da costa; **3** – Você não deve usar de forma leviana o nome de *Adonai*[1]; **4** – Lembre-se do *shabbat* (sábado), para separá-lo para Deus; **5** – Honre seu pai e sua mãe; **6** – Não mate; **7** – Não cometa adultério; **8** – Não furte; **9** – Não dê falso testemunho contra o seu próximo; **10** – Não cobice a casa de seu próximo; não cobice a mulher de seu próximo, nem seu escravo, nem sua escrava, nem seu boi, nem seu jumento ou qualquer coisa pertencente ao seu próximo (Êx 20, 1-17, grifo nosso).

Krzysztof Kieślowski traz a temática do Decálogo (Dez Mandamentos) dados por Deus a Mosheh (Moisés) no Monte Sinai, de uma forma que não segue a mesma sequência exposta acima. No *Dekalog* a sequência e interpretação são: **1** – Não terás outros deuses além de mim[2]; **2** - Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão[3]; **3** – Lembra-te de santificar o dia santo[4]; **4** – Honra o teu pai e a tua mãe[5]; **5** - Não matarás[6]; **6** - Não cometerás adultério[7]; **7** - Não roubarás[8]; **8** - Não darás falso testemunho contra o teu próximo[9]; **9** - Não cobiçarás a mulher do próximo[10]; **10** - Nem qualquer coisa que lhe pertença[11]. Kieślowski não queria algo que fosse da temática política, mas que trouxesse um plano humano, íntimo e pessoal (Stok, 1993, grifo nosso).

Dadas as seguintes apresentações, o que será analisado é acerca da prática da *confissão*. A prática de confessar, segundo Foucault (2011), tinha como pretensão, na antiguidade greco-romana, constituir um sujeito através da *parrhesía* (falar-franco). Era uma prática utilizada por Sócrates ao interpelar Alcibíades ou Críton, ou pelos estoicos como Marco Aurélio e seu

mestre Frontão. Consistia em tudo dizer para saber o que afligia sua *alma*. Também podia ser feita através de escritos, sobre como foi o dia e expor até os mais íntimos segredos.

A confissão ganha uma roupagem diferente no cristianismo primitivo, onde a confissão não tinha a pretensão das técnicas de cuidado de si através da *parrhesía* na Grécia Antiga, onde se confessava para se ter uma *vida boa*, onde se confessava para fazer de sua própria vida uma *tékhne toû bíou* (*arte da vida* ou *arte da existência*) (Foucault, 2010b, p. 79). A confissão, no e após, o cristianismo primitivo inaugura uma *renúncia de si*, onde se confessa para o controle do outro sobre si. Foucault (2018, p. 131-132) enfatiza que com a institucionalização do cristianismo a partir do século IV d. C., a confissão é inserida na cultura ocidental.

Destarte, o objetivo deste artigo é relacionar o aparecimento da confissão no pensamento foucaultiano com a filmografia de Krzysztof Kieślowski em *Dekalog*, como apresentação cultural-cinematográfica da prática confessional na contemporaneidade. A ferramenta metodológica a ser utilizada é a análise arqueológica de Michel Foucault (2020, p. 234), que tem como proposta pesquisar se o "espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva", no caso, a prática confessional.

A confissão em Michel Foucault: da Parrhesía ao Monasticismo

O curso, *Malfazer, dizer verdadeiro: a função da confissão em juízo*, ministrado por Michel Foucault na Universidade de Louvain, teve sua aula inicial no dia 22 de abril de 1981, onde logo no início o filósofo francês cita George Dumézil, na obra *Servius et la fortune*, com a seguinte afirmação:

> Por mais que remontemos no tempo ao comportamento de nossa espécie, a *fala veraz* é uma força à qual poucas forças podem resistir. Bem cedo a verdade se mostrou aos homens como uma das armas verbais mais eficazes, um dos mais prolíficos germes de poder, um dos mais sólidos fundamentos das instituições (Dumézil, 1943, p. 243 apud Foucault, 2018, p. 17, grifo nosso).

A *fala veraz* é o ato confessional mediante o juízo, apresentado por Foucault na palestra de introdução ao curso. Ele cita o médico francês François Leuret que publicou a obra *Du traitement moral de la folie* em 1840, onde relatava o tratamento de uma pessoa considerada *louca*, e através de procedimento severo com duchas de água fria, reconheceu que realmente era

louco. O fato é que esta pessoa torturada diz ao médico: estou reconhecendo, "porque sou forçado" (Foucault, 2018, p. 3).

Em outro exemplo a *fala veraz* aparece através de um juiz que julga um caso de um homem acusado de 5 estupros. O juiz e o júri fazem perguntas a ele. Nada está a seu favor, as provas o incriminam, mas mesmo assim pedem que ele se defenda, que confesse, que relate, que expresse tudo do seu interior. A prática que estamos analisando aqui é cultural. Começou nas instituições monásticas cristãs. Se tem as provas para condenar o acusado, porque então ele deve falar, se isto não vai mudar sua pena, e mesmo confessando a falta cometida contra a sociedade não vai mudar em nada sua pena. Mas algo muda. Através da confissão ele define quem ele é. O juiz e o júri não o dirão, fica a cabo do próprio sujeito *dizer a verdade sobre si*.

Parrhesía: de Sócrates aos Estoicos

A obrigação de falar à verdade é presente em uma prática chamada de *parrhesía*[12], a arte de falar com franqueza. A *parrhesía* é no primeiro momento chamada de *parrhesía* política, demonstrada por Michel Foucault em cursos no *Collège de France*, de 1981 a 1982 no curso *A hermenêutica do sujeito*; e em 1983, no curso *O governo de si e dos outros*. Nesses dois cursos Foucault (2010a; 2010b) fala sobre uma atitude para com o outro presente nos diálogos platônicos acerca de Sócrates. Foucault (2010b, p. 6) discorre que essa atitude começou de uma prática derivada das máximas: *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo) e *epimeléia heatoû* (cuidado de si mesmo). Estas máximas são presentes de forma veemente no diálogo de Sócrates com Alcibíades.

Alcibíades queria comandar a cidade de Atenas. Sócrates então chega a ele com perguntas, entre elas, se ele havia se *ocupado de si mesmo*, se havia *cuidado de si*. Alcibíades retruca afirmando que cuidava muito bem do seu corpo. Sócrates responde-lhe que não é suficiente. É preciso *cuidar de si* para depois cuidar da cidade. Neste primeiro momento é a expressão política da *parrhesía socrática*.

A outra vertente da *parrhesía* é a ética. Não tem pretensão de cuidar da cidade através da política. Ela é uma atitude para com o outro, através da franqueza ao falar, do tudo dizer (*pân rêma*). Esta vertente ética é bem descrita por Foucault (2011) no seu último[13] curso no *Collège France*, *A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II*. Foucault (2011, p. 70) primeiro faz a descrição de Sócrates como esse *parresiasta*: sujeito que *fala a verdade sem véus*. Querefonte, amigo de Sócrates, foi ao Oráculo de Delfos e lá indagou a sacerdotisa de Apolo a lhe dizer

quem dentre os homens era mais sábio, "(...) pois ele indagou se havia outra pessoa mais sábia do que eu, e a Pítia respondeu que não havia ninguém mais sábio" (Platão, 2015, p. 144). Querefonte revela a Sócrates a mensagem do Oráculo de que ele era o mais sábio.

Sócrates põe a prova a resposta de Delfos. Ele consulta homens de estado, artesãos e poetas, que são bem seguros de si em sua sabedoria técnica. Sócrates reconhece sua ignorância ao dizer que o que o tornava mais sábio era justamente reconhecer que nada sabia. A partir de então sua atitude é para o outro, através da *pedagogia parresiástica* ele interpela os jovens de Atenas a cuidarem de si mesmos, a conhecerem a si mesmos. Esta *parrhesía* é percebida no diálogo franco com Alcibíades ou Críton, onde ele estava disposto a ouvir a confissão não para domínio do outro, mas para que o sujeito se *autoconstituísse*, chegasse a *megalopsykhía* (grandeza de alma). A confissão era um exercício *parresiástico* onde quem conduz e quem ouve pode tudo dizer sem pretensão de dominar o outro.

A *parrhesía* ganha sua vertente mais ousada através dos cínicos, especialmente através de Diógenes de Sinope. Ele havia sido discípulo de Antístenes - que fora discípulo de Sócrates. O termo *cínico* vem do grego *kynikós* (cão), devido a vida cínica ser *voltada à natureza/animalidade*, despojada de bens materiais (Foucault, 2011 p. 178-179). Era a *verdade* na sua face mais escandalosa. Para Diógenes não bastava ser um *básanos* (uma pedra de toque) - como Sócrates, era necessário ser a própria verdade. Não deveria esconder absolutamente nada. Diógenes falava aos corruptos sobre sua corrupção, enfrentava conquistadores, como Alexandre, o Grande, recusando suas regalias propostas para ele comandar a cidade de Corinto. Era a vertente *parresiástica* que trazia o *escândalo da verdade* tanto no seu discurso como na sua vida. Assim como ele foram Antístenes, Crates, Hipárquia, Demonax, entre outros.

A *parrhesía* também é presente nas práticas estoicas. Destacamos aqui Sêneca e Marco Aurélio, dois grandes expoentes da filosofia estoica. Foucault (2010b) chama de a *era de ouro da parrhesía*. É possível perceber através das cartas[14] e confidências entre Frontão e Marco Aurélio que havia por parte dos estoicos uma relação entre mestre e aluno. Na carta, Marco Aurélio expressa como começa o seu dia, diz que a noite ele teve agitações, mas que através de uma posição de sono conseguiu melhorar e ao acordar gargarejou, referindo-se a uma porção de remédio natural, após, ele presta contas de como foi sua relação com sua família, como ajudou seu pai e sua mãe nos lugares da fazenda e nas conversas que teve com sua família no decorrer do dia, e após, estudos de obras que remetiam a agricultura.

Esse exercício de prestar contas, de falar sobre si, de confessar tinha como pretensão tornar o sujeito um *soldado do mundo*. Isto é muito forte na filosofia empregada por Sêneca. Ele propunha uma prática de si como preparação do indivíduo para as intempéries da vida, não era apenas como um preparo para exercer uma profissão, atividade na sociedade, assumir cargos importantes, tratava-se agora do que era chamado pelos estoicos de *instructio*: uma armadura desenvolvida pelo aluno através dos ensinos do mestre para suportar todas as ocasiões da vida que se apresentassem (Foucault, 2010b, p. 121).

A obediência trêmula no cristianismo primitivo

Com a chegada do cristianismo primitivo, Foucault (2011, p. 281) pontua que não se tratava mais de uma relação com este mundo, mas com o *mundo outro*. Agora é requerida uma obediência a Deus, concebido como o amo, o senhor, o déspota de quem todos somos devedores, e a quem devemos nos submeter inteiramente.

> [...] A diferença entre o ascetismo cristão e outras formas que puderam prepara-lo e precedê-lo deve ser posta nesta dupla relação: relação com o outro mundo a que teríamos acesso graças a esse ascetismo e princípio de obediência ao outro (obediência ao outro neste mundo, obediência ao outro que é ao mesmo tempo obediência a Deus e aos homens que o representam). E é assim que veríamos se esboçar um novo estilo de relação consigo, um novo tipo de relações de poder, um outro regime de verdade (Foucault, 2011, p. 283).

Percebemos um iniciar do esvaziamento do dizer a verdade para constituição de si como obra de arte (*tékhne toû bíou*), adentrando em uma renúncia de si. Não visa mais estar preparado para as peripécias deste mundo, mas de um plano espiritual. A *parrhesía* não é mais uma prática entre amigos, confidentes e conhecidos. Ela começa a se esvair. A *alethés,* a manifestação da verdade se dá única e exclusivamente através de Deus. "Não é mais a coragem do homem solitário em face dos outros que se enganam, é a beatitude, é a felicidade do homem elevado a Deus" (Foucault, 2011, p. 288).

A *parrhesía* ganha sentidos ambíguos. Ela é positiva na medida em que o ser humano tem uma boa relação com seus conterrâneos e também com a figura divina. Também é positiva quando aquele que crê irremediavelmente é capaz de doar sua própria vida em prol do evangelho. O *parresiasta* por excelência para, Foucault (2011, p. 99), é Sócrates. No cristianismo primitivo o *mártir* é o *parresiasta* por excelência. Quanto a outra vertente, o sentido negativo de *parrhesía* se apresenta quando as *técnicas de si*, que foram expostas aqui a respeito de Sócrates, dos cínicos e estoicos, são contempladas pelo cristianismo primitivo

como confiança em si, arrogância e pretensão de alcançar a salvação por si mesmo, portanto, deve-se desconfiar de si mesmo. "A *parrhesía* aparece, portanto, agora como um comportamento censurável, de presunção, de familiaridade e de confiança arrogante em si mesmo" (Foucault, 2011, p. 293).

Tantos os textos dos *Apoftegmas de Agatão*, quanto o livro IV das *Instruções* de Doroteu de Gaza, exprimem essa atitude *antiparrhesía* que vemos se desenrolar. Sendo a *parrhesía* chamada tanto por Agatão quanto Doroteu, de vício, não temor a Deus, arrogância e confiança em si. O que era requerido neste momento era uma obediência trêmula, um esvaziamento de si para que seja a habitação espiritual de Deus, que não habita com o *arrogante*. A partir do século IV temos algo ainda mais distante do sentido greco-romano da *parrhesía*. Com a institucionalização do cristianismo, o monasticismo se torna a verdadeira vida, a *vida que vale a pena viver*.

Essa vida verdadeira no monasticismo é agora marcada pela renúncia de si, mortificação dos desejos e autoconhecimento[15]. As práticas monásticas são registradas nos *Apophtegmata Patrum* e nas obras de Cassiano (fundador do monasticismo ocidental). Entre elas está a obrigação do dizer verdadeiro sobre si mesmo. Uma atitude que deve ter para consigo mesmo para ter uma relação de obediência e submissão para Deus. O papel do *parresiasta* desaparece, a *parrhesía* é o próprio Deus. Então, se deve dizer verdadeiro sobre si para um guia espiritual humano, alguém já experiente e com mestria para conduzir o iniciado. Surge o diretor de consciência. Nota-se aqui uma reversão dos exames de consciência propostos por Sêneca (Foucault, 2018, p. 113).

> Pode-se dizer que a hermenêutica de si é uma invenção do cristianismo. O que o cristianismo inventou não é. Absolutamente, o desprezo ao corpo, o senso de pecado. O que o cristianismo inventou, o que ele introduziu na cultura antiga creio ter sido o princípio de uma veridicção sobre si mesmo por meio de uma hermenêutica do pensamento. E acredito que, a partir daí, poderá derivar toda uma série de formas – culturais, morais, religiosas, filosóficas (Foucault, 2018, p. 131).

Do exame de consciência que era para chegar a *cogitatio* (pensamento), se passou para a verbalização desse dizer verdadeiro sobre si através da confissão. Se confessa a alguém com mestria. No século IV e V era para o diretor de consciência, após para o padre, que analisará os pecados descritos e dará o direcionamento penitencial. A confissão, como vimos no início desta seção, está entranhado na cultura ocidental. A partir da modernidade, e entrando na contemporaneidade, se confessa para outros personagens sociais (além dos que já foram descritos), como o juiz e o médico.

Para Foucault (2018, p. 177) a "[...] importância do papel da confissão está no fato de que ela é a fronteira entre o procedimento acusatório tradicional e o novo procedimento inquisitório". A confissão é essa técnica presente no âmbito judicial, médico, religioso e social. Temos uma *judicialização* de uma atitude que era para consigo mesmo, onde revia o seu dia, os atos, as palavras, como Marco Aurélio relatava a Frontão. Temos o esquecimento *parresiasta*. O que presenciamos na contemporaneidade é a *obediência trêmula*, causando uma *vigilância de si*. O cinema é uma possibilidade de expressar esse traço cultural enraizado a partir do século IV com as instituições cristãs monásticas. Essa ligação entre cinema e confissão é latente na obra *Dekalog*, do cineasta polonês, Krzysztof Kieślowski.

Krzysztof Kieślowski: águia em busca da coroa

Krzysztof Kieślowski foi um cineasta polonês proveniente da Escola de Teatro e Cinema de *Lodz*, também responsável pela formação de outros grandes expoentes do cinema polonês, como Andrzej Wajda, Roman Polanski, Jerry Skolimowski e Krysztof Zalussi. As obras de Kieślowski fazem parte de uma perspectiva cinematográfica polonesa de preocupação moral, tratando nos seus filmes e documentários temas morais complexos. Entre suas produções estão: *A Trap: Camera Buff*, de 1979; *Dekalog*, de 1987; *The Double Life of Véronique*, de 1991 e *Trois Couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*, produzidos entre 1993 e 1994.

O período de produção de Kieślowski é contemporâneo ao cenário Pós-Segunda Guerra Mundial. A Polônia fica sob jugo da União Soviética, que não governavam diretamente, mas instalaram o partido comunista que governou a Polônia de 1947 a 1990. Segundo Kamiński e Korkuć (2016, p. 95) "[...] os comunistas controlavam administração, economia, imprensa, educação e todos os setores da vida social. Apoiavam-se no terror e na propaganda". Danusia Stok (1993), jornalista que escreveu a obra *Kieślowski on Kieślowski*, confirma na transcrição das entrevistas feitas em 1993 com Kieślowski o que é exposto por Kamiński e Korkuć (2016).

Os comunistas controlavam a televisão polonesa (TVP.PL – Telewizja Polska S.A) e o que era produzido no cinema. Fora os baixos valores destinados à produção dos filmes e documentários, que eram detalhadamente investigados para descobrir possíveis desvios e então censurar. Kieślowski conta a Danusia Stok (1993) que o período de censura na Polônia fazia com que a criatividade aflorasse para não serem pegos pelos censores, além de também afirmar que, os cineastas poloneses que não estavam felizes com a realidade faziam filmes

que iam de encontro com os conflitos existentes no país e assim se identificavam, mantendo a esperança no dia por vir. No entanto, Kieślowski expressa que não era em política que ele estava interessado. Ele queria que seus filmes tivessem outro significado para quem os assistisse.

Durante a lei marcial, percebi que a política não é realmente importante. De certa forma, é claro, eles definem onde estamos e o que temos ou não permissão para fazer, mas não resolvem as questões humanas realmente importantes. Eles não estão em posição de fazer nada sobre ou responder a nenhuma de nossas questões essenciais, fundamentais, humanas e humanísticas. Na verdade, não importa se você vive em um país comunista ou um capitalista próspero no que diz respeito a essas questões, questões como: Qual é o verdadeiro significado da vida? Por que acordar de manhã? Política não responde a isso (Stok, 1993, p. 144, tradução nossa). A temática moral, os conflitos humanos e as decisões humanas em situações do cotidiano eram o principal interesse do diretor polonês. A política tem sua importância, sim, mas para as pretensões cinematográficas de Kieślowski só política não era suficiente. Ele relata para Danusia Stok (1993) sobre diretores que foram levados para a prisão. Relata também, à exemplo de Kamiński e Korkuć (2016), sobre as repressões a greves; morte de grevistas; o surgimento do Partido Solidarność16 (Solidariedade), que era uma força de resistência contra o governo comunista. A Polônia vivia uma tensão. Seu principal símbolo, a águia branca da bandeira polonesa, perdeu sua coroa. Os soviéticos ao tomarem controle da Polônia em 1944, interpretaram a coroa na águia como símbolo de poder monárquico, então, renomearam o nome do país para República Popular da Polônia, deixando a águia sem coroa. Em 1990, com a queda do partido comunista na Polônia, a águia voltou a ter sua coroa.

Kieślowski procura dar um sentido diferente a seus filmes se distanciando da política e chegando mais à vida prática. A Polônia procura sua liberdade. A águia procura sua coroa. A Polônia vive a tensão de quem perdeu sua identidade, de quem perdeu seu direito de ir e vir pela lei marcial da década de 1980, de quem perdeu sua expressão cinematográfica, cerceada pela influência da União Soviética na Polônia. Kieślowski diz acreditar que não somos livres. "Estamos sempre lutando por algum tipo de liberdade e, até certo ponto, essa liberdade, especialmente a liberdade externa, foi alcançada - pelo menos no Ocidente, em uma extensão muito maior do que no Oriente" (Stok, 1993, p. 150, tradução nossa).

Não era política o interesse de Krzysztof Kieślowski. Não que não fosse importante. Kieślowski diz para Stok (1993, p. 145) que mostrar nos filmes como a vida é difícil e

intolerável na Polônia era a principal intenção. Não se tratava de mostrar nos 10 filmes de *Dekalog* sobre tortura, sobre as mazelas do socialismo soviético, sobre as greves e morte de partidários do Solidarność (Solidarity).

Nos filmes que destacamos, Kieślowski quer falar sobre um outro tipo de vigilância que não é a dos censores soviéticos. É a vigilância de Deus sobre nós, mas também de nós sobre nós mesmos. Não era sobre política, mas sim em como lidamos com a ideia de pecado, em como lidamos com nossos conflitos internos. "O conceito de pecado está ligado a essa autoridade abstrata e final que frequentemente chamamos de Deus. Mas acho que também há um senso de pecado contra si mesmo que é importante para mim e realmente significa a mesma coisa" (Stok, 1993, p. 149, tradução nossa).

Dekalog: Ó Senhor, tu me sondas e me conheces

A ideia de *Dekalog* veio do co-roteirista de Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz. Segundo relata Danusia Stok (1993, p. 144), o co-roteirista se encontrou com Kieślowski na rua e lhe disse "alguém deveria fazer um filme sobre os Dez Mandamentos". O cineasta polonês começou então a pensar em como seriam essas histórias contadas, em como poderiam desenvolver o roteiro, se seria um filme só, ou seriam dez filmes. Inicialmente o projeto seria escrito para que 10 diretores jovens pudessem estrear na TV polonesa. Kieślowski, no entanto, diz que gostou tanto do projeto que ele mesmo dirigiria o projeto por completo.

Os filmes para televisão são diferentes do que os feitos para o cinema. O cineasta menciona que existem diferenças quanto aos cenários, planos, investimento, câmeras, iluminação, etc. Os filmes feitos para a TV tendem a ser mais curtos, visto que o telespectador assiste em uma tela menor que não é adequada para planos detalhados e, por isso, também devem ser mais objetivos em comparação com as produções cinematográficas que tem mais riqueza de detalhes técnicos norteados pela meta de projeção em uma tela maior.

Kieślowski cita também que por vezes alguns cineastas tratam as pessoas que assistem pela televisão como se fossem menos inteligentes do que quem tem a experiência de assistir em um cinema. Kieślowski externa sua crítica dizendo que "[...] enquanto a televisão na maioria dos países – incluindo a América – é tão idiota porque os editores acham que as pessoas são idiotas. Eu não acho que as pessoas sejam idiotas e é por isso que trato ambos os públicos igualmente a sério" (Stok, 1993, p. 153, tradução nossa).

Essa percepção não hierárquica entre longas-metragens e filmes televisivos contribuiu para que o legado fílmico de Kieślowski influenciasse significativamente diversas séries norte-americanas de sucesso nas décadas seguintes. Segundo O´Sullivan (2009, p. 204), dentre tais séries que distintivamente são influenciadas pela ênfase "narrativa serial televisiva" legada por Kieślowski, estão: A Família Soprano (*Sopranos*), 24 Horas (*24*), Deadwood (*Deadwood*), The Wire (*A Escuta*), Lost (*Lost*), A Sete Palmos (*Six Feet Under*). As duas últimas especificamente, compartilham com o *Decálogo* três elementos principais: "a colisão entre acidente e desígnio", "o meio ausente" e "a fabricação da dúvida" (O´Sullivan, 2009, p. 205). Tais séries são bons exemplos de assimilação das características distintivas legadas pela obra fílmica kieslowskiana, no que tange ao escopo que contempla narrativa, estética e técnica (Woodward, 2009).

Em linhas gerais, as três noções inter-relacionadas perpassam todos os episódios e podem ser definidas como segue. A "colisão entre acidente e desígnio" encerra um tema que perpassa toda a narrativa. Inicialmente, um evento devastador (em termos abrangentes ou pessoais) para as personagens da trama vai mobilizar nossa atenção para o fato de que o mesmo encerra, pelo menos, duas interpretações: trata-se de algo acidental, arbitrário, aleatório ou contingencial; ou, trata-se de algo acarretado por forças que estão além da compreensão humana, isto é, podem ser apreendidas somente a partir da fé, visto que são fatos pré-determinados pelo desígnio divino ou por alguma outra força igualmente insondável e inexorável que, por falta de uma nomenclatura mais precisa, denominamos metafisicamente de destino ou acaso (Haltof, 2004).

Em ambos os casos, trata-se de algo que transcende as meras previsões, decisões e ações humanas. Tal crença remonta aos primórdios da civilização, conforme atesta a mitologia grega, segundo a qual Noite é mãe de Sono, Moira e Destino: "Sono ou Hipno é irmão gêmeo da Morte. [...] Representam-no percorrendo rapidamente o mundo adormecendo os seres" (Guimarães, 1972, p. 180). Por sua vez, a Moira ou as Moiras "Átropos, Cloto e Láquesis" personificam o "destino de cada um" e "Encarnam uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir". As três bondosas também "regulam a duração da vida de cada um, por meio de um fio, que uma fia, a outra enrola, e a última corta [...] pertencendo à primeira geração divina, a das forças elementares do mundo" (Guimarães, 1972, p. 225). Finalmente, o "Destino, obscuro e sombrio como a sua mãe, tece na sombra os decretos que impõe aos homens e aos deuses" (Guimarães, 1972, p. 123).

Por sua vez, a noção de "meio ausente" é introduzida como: "O estágio crucial que falta, no entanto, é o meio – isto é, o espaço onde o incipiente faz sentido, ou o espaço onde as coisas se estabilizam. Esta abordagem esquemática é crucial para o *Decálogo* – e, de fato, para Kieślowski de modo mais amplo [...]" (O´Sullivan, 2009, p. 211, tradução nossa).

Desse modo, o autor argumenta que do primeiro ao último episódio, a narrativa do *Decálogo*, diferentemente da maioria das narrativas fílmicas, não objetiva apresentar soluções para os dilemas morais ou para as situações limite vivenciadas pelas personagens de cada episódio. Destarte, trata-se de considerar que o fato da ênfase da série residir na sutileza dos detalhes, "[...] aliada ao interesse concomitante em grandes questões expressas pelos *Mandamentos*, sem um espaço intermediário, ilustra que a interpretação em si, e não a solução, é o assunto da série". E também, que devemos considerar "[...] como e por que atribuímos significado e como e por que negociamos entre o empírico e o abstrato" (O´Sullivan, 2009, p. 212, tradução nossa).

Finalmente, a "fabricação da dúvida" surge em decorrência das duas noções anteriores e, também como elemento conectivo, perpassa todos os episódios para ressaltar que acidente e design são cercanias relacionadas a ela:

> O que é a disputa entre acidente e design senão uma instância de incerteza sobre como determinamos a causalidade, ou sobre os limites dos sistemas ou a presença de um autor? E o que é o problema da interpretação, ou a natureza arbitrária do significado, senão uma manifestação específica da força da dúvida? Mas a dúvida pode ser mais ampla e mais restrita do que estas. Suas variantes etimológicas - estar indeciso, suspeitar, antecipar com apreensão - todas falam do processo básico da narrativa, e especialmente da narrativa serial, que trabalha para incutir indecisão, suspeita, antecipação e apreensão em seus consumidores para manter o interesse de episódio em episódio ou entre os episódios (O´Sullivan, 2009, p. 216-217, tradução nossa).

O conflito entre a certeza e a dúvida surge em vários episódios do *Dekalog*: no **primeiro**, quando o pai cientista atesta a espessura do gelo; no episódio **segundo** quando uma mulher engravida de outro homem e oscila entre a vida e a morte da criança em gestação; no episódio **quarto**, a suspensão entre o desejo e o incesto; no episódio **quinto**, quando a serena convicção do homicida cede lugar ao desespero diante do cadafalso; no episódio **nono**, quando o espectro da traição fomenta o suicídio; dentre outros (O´Sullivan, 2009, grifo nosso).

Após essa necessária digressão sobre a influência pouco considerada do cineasta polonês no âmbito das séries que já transitaram do século XX para o XXI, das plataformas de *streaming*,

voltamos à descrição da jornada de Kieślowski para a realização de seu Decálogo. Finalmente, ele conseguiu um financiamento do Ministério das Artes e Cultura da Polônia e conseguiu desenvolver os dez projetos, inclusive conseguiu fazer versões para a TV polonesa e para o cinema, onde partes do cinema foram para a TV, e partes da TV foram para o cinema no que ele chama de *jogo agradável de edição*. O cenário escolhido demonstra bem a intenção do diretor de afastar essa onda política dos seus filmes. Varsóvia está em um período de crise financeira, crise estética na cidade, mas em nenhum momento isso aparece como foco. Stok (1993) e Kamiński e Korkuć (2016) falam sobre a milícia comunista no cenário polonês de 1980, mas Kieślowski fez parecer uma polícia comum no *Dekalog* 5. Como já afirmado anteriormente, a política não era a pretensão do seu projeto.

O cenário é o conjunto habitacional mais bonito de Varsóvia, como diz Kieślowski, inclusive em tom de brincadeira. Ele faz a comparação de como seriam os outros. Os filmes passam neste conjunto habitacional que se destacava entre os outros pela cidade que estavam bem avariados pela crise financeira. Os personagens estão todos nesse conglomerado de apartamentos. Eles se encontram em determinados momentos.

A série de filmes - gravada em 11 meses durante o ano de 1987 - mostra personagens se comportando como em qualquer outro filme, a diferença é que o foco está no que acontece dentro dos personagens, nas decisões tomadas no dia a dia, em como lidam com suas decisões. Nesse sentido, um personagem nos intrigou. Ele não fala uma palavra sequer. Ele não tem diálogos. Ele aparece em quase todos os dez filmes do *Dekalog* – exceto o 7 e 10. Podemos chamá-lo aqui de vigia, vigilante, homem ou personagem misterioso.

No primeiro filme ele é um homem coberto com pele de carneiro. No quinto filme ele aparece duas vezes como um trabalhador comum. No nono filme ele é um ciclista. Mas curiosamente ele aparece nos momentos em que os personagens do filme estão pensando em pecar, pecando ou já consumaram seu pecado. Este é o elo de ligação com a vigilância de si que discorremos em Michel Foucault, e como esta é retratada por Kieślowski no *Dekalog*.

> Tem esse cara que anda por aí em todos os filmes. Não sei quem ele é; apenas um cara que vem e observa. Ele nos observa, nossas vidas. Ele não está muito satisfeito conosco. Ele vem, observa e vai embora. Ele não aparece no número 7, porque eu não o filmei direito e tive que cortá-lo. E ele não aparece no filme 10 porque, como há piadas sobre negociar um rim, pensei que talvez não valesse a pena mostrar um cara assim. Mas eu provavelmente estava errado. Sem dúvida, eu deveria tê-lo mostrado

> naquele também. O cara não apareceu nos roteiros inicialmente (Stok, 1993, p. 158, tradução nossa).

Este homem misterioso nos remete a uma parte do *Tehillim* (Salmos) 139, dos versículos 1 a 7, transcrito da seguinte forma:

> 1 Adonai, tu me provaste e me conheces. 2 Sabes quando me assento e quando me levanto, de longe discernes minhas inclinações, 3 Examinas minhas atividades diárias. Estás familiarizado com todos os meus caminhos. 4 que, antes que eu fale uma só palavra, Adonai, tu já sabes tudo sobre ela. 5 Tu me tens guarnecido tanto por trás quanto pela frente e estendes tua mão sobre mim. 6 Conhecimento tão maravilhoso está além de mim, é elevado demais para que eu alcance 7 Para onde escaparei do teu espírito? Para onde fugirei da tua presença? (Sl 139, 1-7, grifo nosso).

O sujeito que vigia não é a censura comunista. É outro tipo de vigilância. A vigilância de Deus sobre nós. A vigilância que temos sobre nós mesmos. No *Dekalog, jeden* (1988a), ou *Dekalog* 1, tem a temática "Amarás a Deus sobre todas as coisas". O desenrolar da história compreende dois personagens, Krzysztof (Henryk Baranowski) e Pawel (Wojciech Klata). Pai e filho. O vigia aparece como um homem vestido em uma pele de cordeiro na beira de um lago congelado. Krzysztof e Pawel utilizam um computador para calcular se o lago congelado está apto para patinar. Os cálculos no computador dão positivo. Tragicamente o gelo rompe e Pawel morre. Krzysztof, que há tempos deixou de participar da igreja desde a juventude, questiona suas crenças. Quando o gelo rompe, o misterioso homem não estava mais lá. Krzysztof vai à igreja desolado.

No *Dekalog, dwa* (1988b), ou *Dekalog* 2, tem a temática "Não tomarás o santo nome de Deus em vão". O enredo do filme gira em torno de Dorota (Krystyna Janda), médico (Aleksander Bardini) e Andrzej (Olgierd Łukaszewicz). Dorota engravida de outro homem e precisa decidir o futuro do bebê. Ela busca orientação do médico que mora no mesmo prédio e lhe indaga se Andrzej, seu marido, irá sobreviver da sua grave e misteriosa doença. A decisão de Dorota depende da resposta do médico. Ele afirma a ela que Andrzej irá morrer. Ela decide não abortar a criança, mas seu marido melhora repentinamente. O vigilante a estava observando. Aparece como um auxiliar de laboratório.

No *Dekalog, trzy* (1988c), ou *Dekalog* 3, tem a temática "Guardarás domingos e festas sagradas". O filme gira em torno de Janusz (Daniel Olbrychski) e Ewa (Maria Pakulnis). Na véspera de Natal, Ewa convence seu antigo amante, Janusz, a ajudá-la a procurar seu marido desaparecido. Ao longo da trama, Janusz descobre que é apenas uma tentativa de Ewa se

reaproximar e não passar o Natal sozinha. Seu marido havia ido embora. O vigilante novamente aparece como um condutor de bonde elétrico, observando as atitudes de Ewa.

No *Dekalog, cztery* (1988d), ou *Dekalog* 4, tem a temática "Honrarás ao pai e à mãe". A história passa entre Anka (Adrianna Biedrzyńska) e Michał (Januszg Gajos), pai e filha. Anka encontra uma carta deixada por sua falecida mãe, que sugere que Michał não seja seu pai biológico. Anka intrigada fica num impasse se abre ou não a carta. A partir do momento que esta carta surge os sentimentos entre Michał e Anka transpassam a relação entre pai e filha. Os dois ficam à beira da consumação sexual. Existe ciúme, desejo. E se Michał não for o pai de Anka? Em meio a esse impasse o segredo fica no ar. O personagem desconhecido novamente aparece como um jovem que leva um bote na cabeça. Olha profundamente para Anka e segue seu caminho. O vigilante aparece novamente.

No *Dekalog*, *pięć* (1988e), ou *Dekalog* 5, tem a temática "Não matarás". A trama gira em torno de Jacek (Mirosław Baka). Um jovem que anda pelas ruas de Varsóvia – este filme se passa mais em cenários longe do conjunto habitacional – cometendo pequenos delitos. Rouba um doce na padaria, joga uma pedra de cima de um viaduto e atinge um carro. Em seguida ele entra em um táxi com a pretensão de cometer um assassinato contra o taxista. Ele está decidido. Já escolheu a vítima e já indicou o local. No caminho o vigia aparece como um controlador de trânsito, olha profundamente para Jacek, que se sente constrangido e intimidado. Aquele homem misterioso realmente o incomoda, mas ele não desiste. Assassina o taxista. Este ato o leva a condenação a pena de morte por enforcamento[17]. Antes de Jacek morrer, o vigia aparece como um trabalhador. Olha em direção a cela e segue seu caminho.

No *Dekalog*, *sześć* (1988f), ou Dekalog 6, tem a temática "Não pecarás contra a castidade". Os principais personagens deste sexto filme são Magda (Grażyna Szapołowska) e Tomek (Olaf Lubaszenko). Tomek é um jovem trabalhador dos correios do conjunto habitacional em que mora. Ele se sente atraído por sua vizinha, Magda, e a espiona pela janela. Sua observação é obsessiva, ele a deseja sexualmente. Ele tenta conquistá-la colocando recados falsos de entrega de encomendas no correio, mas suas interações levam ambos a dilemas acerca do que seria sexualmente certo. Ele se sente humilhado por não conseguir ter uma relação sexual com ela e tenta suicídio. Ela se sente culpada e acaba apaixonada por Tomek. Ele é socorrido a tempo, sobrevive e abandona sua obsessão. Magda se sente estranha em seus sentimentos. O vigilante observa os passos de ambos como um jovem de terno branco que caminha por aí.

No *Dekalog, siedem* (1988g), ou *Dekalog* 7, tem a temática "Não roubarás". O enredo do filme gira em torno de Majka (Maja Barełkowska), Ewa (Anna Polony) e Ania (Katarzyna Piwowarczyk). Majka tenta recuperar sua filha, Ania, que foi criada como irmã mais nova por sua mãe, Ewa. Majka teve um relacionamento amoroso com seu professor de polonês, nascendo deste relacionamento, Ania. Ewa assume a tutela da criança, registra em seu nome e cria como filha mais nova. Majka, no entanto, que reaver sua maternidade "roubando" sua própria filha para juntas irem para o Canadá. Neste filme, o vigilante não foi filmado devidamente, mas, é possível – mesmo que embaçado – perceber um jovem passageiro descer na estação de trem ao fundo, ao mesmo tempo que Ewa recupera Ania, e Majka entra no trem e vai embora.

No *Dekalog, osiem* (1988h), ou *Dekalog* 8, tem a temática "Não levantarás falso testemunho". Os principais participantes do oitavo filme são Zofia (Maria Koscialkowska) e Elżbieta (Teresa Marczewska). Zofia é uma professora universitária que ensina sobre ética. Elżbieta é uma pesquisadora que vive nos Estados Unidos e traduziu as obras de Zofia para o inglês. Fica perceptível que Zofia é uma referência quando se trata de ensino de ética e filosofia. Ela também fazia parte da resistência polonesa durante a invasão nazista. Era também uma cristã fervorosa. Um dia, um homem pediu abrigo para uma menina judia, entretanto, para consumar o pedido era necessário que o homem levasse uma declaração falsa de batismo.

O pedido de abrigo é negado. A menina vai embora com o homem e desaparece. Zofia segue sua vida, vira professora e ministra aulas de ética na Universidade de Varsóvia. Elżbieta era aquela criança judia que pediu abrigo. Ela é convidada por Zofia para participar da aula. Elżbieta conta sobre o episódio de sua infância sem revelar sua identidade. Ela estava convicta de que Zofia a negou por não querer cometer falso testemunho porque era cristã. O homem desconhecido aparece como um aluno na sala. Observa a sobrevivente do nazismo e a professora de ética. Zofia não levou em conta o falso testemunho. Ela havia recebido um aviso de que o homem e a criança eram da Gestapo (polícia da inteligência nazista). Ela realmente queria salvar a vida de Elżbieta.

No Dekalog, *dziewięć* (1988i), ou *Dekalog* 9, tem a temática "Não desejarás a mulher do próximo". A história do penúltimo filme se passa entre o casal Romek (Piort Machalica) e Hanka (Ewa Błaszczyk). Romek é um médico que vai se consultar com seu amigo em uma cidade próxima. Lá descobre que é estéril. Essa notícia o arrasa completamente. Enquanto volta para sua casa, no conjunto habitacional em Varsóvia, ele acaba por quase se acidentar de carro. Um ciclista misterioso passa no momento em que o carro para no acostamento,

olha para dentro do carro, mas Romek não o percebe. Ao chegar em casa conta a sua esposa, Hanka, que não pode dar-lhe um filho. Hanka, no entanto, o está traindo com um homem mais jovem. Quando Romek descobre fica perplexo, mas de certa forma perdoa Hanka, pedindo a ela que vá esquiar nos alpes enquanto ele pensa na situação.

Hanka rompe toda a relação com seu amante e viaja para os alpes para esquiar. Romek fica em Varsóvia, mas ao ir no mercado vê o jovem ex-amante de sua esposa comprando roupas de inverno e esquis. Ele se precipita e pensa que ela ainda o está traindo. Sua expressão muda. Ele decide tirar sua vida. Vai com sua bicicleta em direção a uma ponte em construção, passa pelo homem misterioso que também está como ciclista e se joga. Romek é observado pelo vigia, que agora é ciclista, que não o ajuda, não esboça uma palavra, apenas o vê e segue seu caminho. Hanka não estava traindo, ela volta a tempo de ligar para Romek no hospital. Ele sobreviveu à queda.

No *Dekalog, dziesięć* (1988j), ou *Dekalog* 10, tem a temática "Não desejarás os bens do próximo". O filme gira em torno de dos irmãos Artur (Zbigniew Zamachowski) e Jerzy (Jerzy Stuhr). Artur e Jerzy herdaram do seu pai uma valiosa coleção de selos. Primeiramente não sabiam que valiam tanto dinheiro, mas depois de consultarem amigos do clube filatélico que seu pai participava, perceberam que valiam muitos milhões de dólares a coleção. A ganância os consome e eles acabam por se envolver em um esquema que acaba por colocá-los em perigos. Jerzy troca seu rim por um selo que completaria uma seção valiosa da coleção. Artur é roubado e perde toda a coleção. Acabam sem os milhões de dólares. O vigilante não aparece no último filme da série, fato este também lamentado por Kieślowski (Stok, 1993, p. 158).

A vigilância enfocada por Kieślowski não era da milícia ou dos comunistas. Remete a nossas tradições, nossas crenças religiosas, o traço forte do cristianismo e da confissão em nossas sociedades. Quando o salmista pergunta para onde fugiria do espírito de Deus e da sua face, reflete bem essa pessoa misteriosa, esse sujeito que é ciclista, canoeiro, andarilho, trabalhador, observador, que está em todos os lugares, não se pode fugir do seu olhar. Em Provérbios (Pv 15, 3), está escrito que os "olhos de *Adonai* estão em todo lugar, contemplando atentamente tanto os maus quanto os bons". Os personagens de *Dekalog* não conseguiram fugir de seus conflitos morais, não conseguiram fugir do olhar vigilante do desconhecido que lhes observava. O ser humano é imperfeito. Esta é a tônica.

> Somos minúsculos e imperfeitos. Se algo está constantemente incomodando você que você fez a coisa errada, isso significa que você sabe que poderia ter feito a coisa certa. Você tem critérios, uma hierarquia

> de valores. E é isso que eu acho que prova que temos um senso do que é certo e errado e que estamos em posição de definir nossa própria bússola interna (Stok, 1993, p. 150, tradução nossa).

O personagem misterioso aqui destacado constitue o elo de ligação entre Michel Foucault e Krzysztof Kieślowski. Foucault (2011, p. 297) diz que com a institucionalização do cristianismo, colocamos o tema da v*erdade da vida* através do expor-se para o domínio do outro, à frente da *verdadeira vida*. Kieślowski diz para Danusia Stok (1993, p. 145, tradução nossa) que sua obra "é uma tentativa de narrar dez histórias sobre dez ou vinte indivíduos, que (...) de repente percebem que estão andando em círculos, que não estão alcançando o que querem". O *vigilante* percebido por nós na análise de *Dekalog* é valioso para percebermos o quanto a confissão, pós-institucionalização do cristianismo, nos afasta da *verdadeira vida*. Talvez devêssemos nos guiar por nossa bússola interna, tendo direito ao escrutínio, desenvolvendo um senso de certo e errado, como sugeriu Krzysztof Kieślowski.

Considerações Finais

Como a confissão nos afasta da *verdadeira vida* é o que abordamos nas linhas acima. O rastreamento, mesmo que em linhas rápidas, do movimento que antecede a existência de uma atitude confessional para outro mundo que não este, é de relevância científica para a filosofia. Perceber que uma atitude ética se tornou uma atitude de domínio das ações do outro por meio do confessar é de valiosa importância. A exemplo dos cínicos, que transvaloraram a *parrhesía*, vivendo a seu modo uma vida verdadeira, talvez devêssemos pensar em tais possibilidades como filosofia de vida na contemporaneidade (Goulet-Cazé; Branham, 2007).

O escândalo pode nos parecer assustador, não é nesse ponto o enfoque da nossa argumentação. A transvaloração da confissão na contemporaneidade seria uma volta à atitude ética como era em sua primazia. Querer viver uma *verdadeira vida* aliada a um Deus, ou uma verdadeira vida sem a presença dele é uma escolha que deve ser inteiramente humana. Os desafios dessa escolha nos atravessam de forma gritante. Como nos afastarmos desse olhar que nos segue? Como fugir dessa presença espiritual que nos constrange? Como pensar uma outra possibilidade moral em agir eticamente por um desenvolvimento de valores mais comunitários e menos confessionais?

A presença do vigilante nos fez sentir o quanto somos vulneráveis mediante o olhar do que julga. Não o ouvimos balbuciar uma só palavra. Um simples olhar ou um sorriso desmontou

os personagens do *Dekalog* e a nós. Em sua entrevista para Danusia Stok (1993, p. 159, tradução nossa), Kieślowski fala que este *jovem* que aparece "[...] não tem influência alguma sobre o que está acontecendo, mas é uma espécie de sinal ou aviso para aqueles que ele assiste, se eles o notarem". Alguns personagens notaram. Alguns ficaram profundamente incomodados, como o homicida Jacek. Outros nem perceberam, como Romek.

Nós notamos e logo nos veio nosso traço cristão, nossa herança confessional. Lamentamos o fato do homem desconhecido não ter aparecido nos filmes 7 e 10 do *Dekalog*. Kieślowski explica que no filme 7 ele não o conseguiu filmar direito, mas para os nossos olhos atentos foi perceptível na cena final o momento em que ele aparece descendo da estação de trem vendo uma filha que roubou sua irmã de seus pais, mas que na verdade era uma jovem que engravidou de seu professor e acabou perdendo a criança para sua mãe. Infelizmente o vigilante não pôde ser bem gravado nessa cena. Ele também não aparece no filme 10. Kieślowski lamentou não tê-lo colocado, nós também. Ele nos fez lembrar que o *Senhor* nos sonda e nos conhece.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA JUDAICA COMPLETA. São Paulo: Vida, 2010.

Dekalog, jeden. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988a. 1 vídeo (56 min).

Dekalog, dwa. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988b. 1 vídeo (59 min).

Dekalog, trzy. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988c. 1 vídeo (58 min).

Dekalog, cztery. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988d. 1 vídeo (58 min).

Dekalog, pięć. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988e. 1 vídeo (60 min).

Dekalog, sześć. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988f. 1 vídeo (61 min).

Dekalog, siedem. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988g. 1 vídeo (58 min).

Dekalog, osiem. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988h. 1 vídeo (57 min).

Dekalog, dziewięć. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988i. 1 vídeo (61 min).

Dekalog, dziesięć. Direção: Krzysztof Kieślowski. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz; Krzysztof Kieślowski. Polônia: TVP.PL – Telewizja Polska S.A., 1988j. 1 vídeo (60 min).

DUMÉZIL, Georges. Servius et la fortune: essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du cens romain. Paris: Gallimard, 1943. p. 243. Apud FOUCAULT, Michel. **Malfazer, dizer verdadeiro**: função da confissão em juízo: curso em Louvain, 1981. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. p. 17.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso no Collège de France (1981-1982). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **Malfazer, dizer verdadeiro**: função da confissão em juízo: curso em Louvain, 1981. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

GOULET-CAZÉ, Marie; BRANHAM, R. Bracht (org.). **Os cínicos**: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado. São Paulo: Loyola, 2007. p. 418-443.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1972.

HALTOF, Marek. Entomological observations and metaphysics in Decalogue. In: HALTOF, Marek. **The cinema of Krzysztof Kieślowski**: variations on destiny and chance. London; New York: Wallflower Press, 2004. p. 75-107.

KAMIŃSKI, Łukasz; KORKUĆ, Maciej. **Guia pela história da Polônia de 966 a 2016**. Tradução de Frederico Pawlowski. Varsóvia: Ministério dos Negócios Estrangeiros da República da Polônia, 2016.

O'SULLIVAN, Sean. The Decalogue and the remaking of American television. In: WOODWARD, Steven (ed.). **After Kieślowski**: the legacy of Krzysztof Kieślowski. Detroit: Wayne State University Press, 2009. p. 202-225.

PLATÃO. **Diálogos III – Socráticos**: Fedro (ou do Belo); Eutífron (ou da Religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do Dever); Fédon (ou da Alma). Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015. p. 144.

STOK, Danusia; KIEŚLOWSKI, Krzysztof. The feature films. In: STOK, Danusia (ed.). **Kieślowski on Kieślowski**. London; Boston: Faber and Faber, 1993. p. 93-203.

METADADOS DA SUBMISSÃO

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Os autores assumem responsabilidade por todos os aspectos deste artigo, conforme a taxonomia CRediT (Contributor Roles Taxonomy).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA (IAG)

Os/as autores/as declararam que não utilizaram ferramentas de Inteligência Artificial Generativa na preparação deste manuscrito.

CONFLITO DE INTERESSES

Os/as autores/as declaram não haver conflito de interesses relacionado à publicação deste artigo.

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA E OUTROS MATERIAIS

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão integralmente contidos no manuscrito.

LICENÇA DE USO

Copyright (c) 2026 Heraldo Aparecido Silva; Marcus Gabriel Coutinho Silva – CC BY Attribution 4.0 International License. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

- **Texto completo:** CC BY 4.0. Uso gratuito com obrigação de reconhecer autoria e publicação original nesta revista.
- **Metadados:** CC0 1.0 Universal (Domínio Público) – livre uso, inclusive para fins comerciais.

EDITORA

Universidade Federal do Espírito Santo. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade das pessoas autoras, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade. https://periodicos.ufes.br/index/index

EDITORES

Editor-chefe: Jorge Luiz Viesenteiner 0000-0003-3727-7890

Editoração e revisão: Wellington Alan Soares Marques 0000-0002-6537-7680

Revisão: Zayra Lima Sampaio 0009-0009-3924-5869

Heraldo Aparecido Silva

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Coordenador do Núcleo de Estudos em Filosofia da Educação e Pragmatismo da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professor Associado vinculado ao Departamento de Fundamentos da Educação (DEFE/CCE/UFPI). Membro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL/CCHL/UFPI).

Marcus Gabriel Coutinho Silva

Doutorando em Filosofia no Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFIL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Filosofia (UFPI). Especialista em Transtorno do Espectro Autista – TEA (UNOPAR). Especialista em Neuropsicopedagogia Clínica e Institucional (UNOPAR). Graduado em Pedagogia (UFPI. Professor efetivo da Prefeitura Municipal de Teresina (PMT/PI). Bolsista CAPES-DS.

Os textos deste artigo foram revisados por terceiros e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação