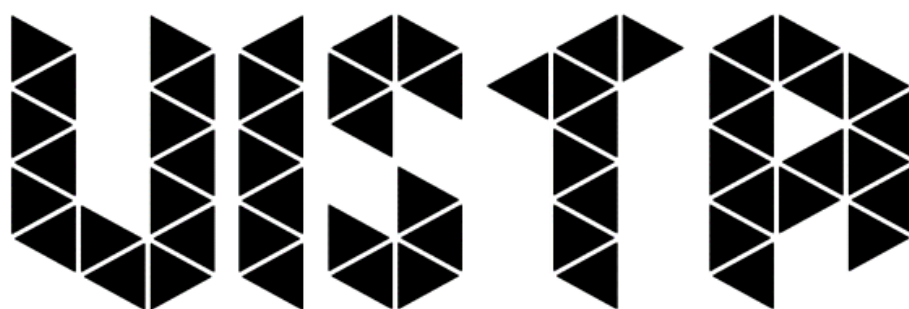




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

A Câmera Voltada Para Si: *Amator* (1979) e a Inversão de um Gesto 30 Anos Depois

The Camera Turned Towards Itself: Revisiting *Amator* (1979) and the Inversion of a Cinematic Gesture Three Decades Later

<https://doi.org/10.21814/vista.7520>

e026014

Pedro Barbosa



© Autores

A CÂMERA VOLTADA PARA SI: AMATOR (1979) E A INVERSÃO DE UM GESTO 30 ANOS DEPOIS

Pedro Barbosa

Investigador independente, Natal, Brasil

RESUMO

Amator (1979), de Krzysztof Kieślowski, encerra-se com um homem sozinho, num quarto, com a câmera voltada para o próprio rosto. Esta recensão revisita o filme 30 anos após a morte do cineasta e lê o seu plano final — a câmera virada para quem a opera — como um gesto cuja forma permanece idêntica, enquanto o seu sentido ético migra ao longo do tempo. Filip Mosz descobre, ao filmar a vida alheia, que registrar é uma decisão com dono, hora e corpo que a paga, e a sua renúncia condensa a aprendizagem que Kieślowski fizera, na década anterior, no interior do documentário sob o regime polonês. A leitura segue o protocolo que Serge Daney legou ao repensar o *travelling* de *Kapò*: certos movimentos de câmera carregam uma moral que viaja com eles pela história, e cabe à crítica reconhecer quando o mesmo plano, apesar da identidade formal, passou a dizer o contrário. A frontalidade, que em Filip foi confissão e retirada, reaparece no testemunho civil contemporâneo, sobretudo na documentação do genocídio em Gaza por jornalistas e civis, como arquivo diante da eliminação. Entre os dois gestos, abre-se uma assimetria que não se deixa apagar. O texto fecha-se sobre a tese mais difícil que o filme devolve ao presente: aprender que olhar também custa, e recuperar, contra a economia do fluxo, a demora sem a qual a imagem do outro não se converte em pensamento.

PALAVRAS-CHAVE

Krzysztof Kieślowski, *Amator*, ética da imagem, testemunho audiovisual, duração

THE CAMERA TURNED TOWARDS ITSELF: REVISITING AMATOR (1979) AND THE INVERSION OF A CINEMATIC GESTURE THREE DECADES LATER

ABSTRACT

Krzysztof Kieślowski's *Amator* (1979) concludes with a solitary man in a room, the camera directed at his own face. This analysis revisits the film three decades after the director's death, interpreting its final shot — the camera turned towards its operator — as a gesture whose form remains constant, though its ethical significance evolves over time. By documenting the lives of others, Filip Mosz learns that recording entails decisions marked by ownership, temporality, and personal cost; his act of renunciation encapsulates the lessons Kieślowski learned over a decade of documentary filmmaking under the Polish regime. This reading adopts the critical framework Serge Daney established in his reconsideration of the travelling shot in *Kapò*, which posits that certain camera movements carry a moral dimension that persists through history. Criticism must discern when an identical shot, despite its formal consistency, conveys a fundamentally different meaning. The frontality that, for Filip, signified confession and withdrawal resurfaces in contemporary civilian testimony, particularly in the documentation of the genocide in Gaza by journalists and civilians, serving as an archival response to erasure. An irreducible asymmetry emerges

between these two gestures. The discussion concludes with the film's most challenging thesis for the present: recognising that observation incurs a cost, and advocating for a deliberate lingering that resists the rapid flow of images, thereby enabling the image of the other to become a subject of contemplation.

KEYWORDS

Krzysztof Kieślowski, *Amator*, ethics of the image, audiovisual testimony, duration

O ÚLTIMO PLANO DE AMATOR

Amator (Krzysztof Kieślowski, 1979) termina com um homem sozinho, num quarto, a câmara na mão, a lente voltada para o próprio rosto. Filip Mosh, operário de uma fábrica polonesa, comprara o equipamento amador, no início do filme, para registrar o nascimento da filha, e ao longo de hora e meia descobriu que filmar produz consequências que a câmara não previu. O plano final é o gesto que resta dessa descoberta: ele volta a lente contra si, filma o próprio rosto e narra, em voz baixa, a história que abriu o filme: a câmara comprada, o bebê, a vida desarrumada desde então. O gesto é uma renúncia.

Ao longo de pouco mais de 100 minutos, Filip aprende o que custa transformar o cotidiano dos outros em imagem. Cada conquista estética sua traz uma consequência que não anteviu: um plano brilhante leva à demissão de um colega cuja intimidade Filip expôs sem perceber, um documentário honesto desarranja a hierarquia da fábrica à custa de terceiros, um prêmio de festival chega no mesmo movimento em que a esposa decide partir. A câmara nada mostrou que não fosse verdadeiro, mas o que mostrou, uma vez exibido, passou a ser outra coisa. Kieślowski conduz o espectador pela curva ética da personagem sem puni-la pelo enquadramento: Filip aprende, em tempo real, que o cinema não é uma janela, e que apontar a câmara para a vida alheia encerra uma decisão com dono, hora e corpo que a paga mais tarde.

Dois momentos do desfecho concentram o peso formal dessa descoberta. No primeiro, à mesa de montagem, Filip revê o material da próxima peça institucional e enxerga o que aquelas imagens farão: o operário cuja intimidade não sobreviverá ao reconhecimento na tela, a punição que a fábrica deduzirá de um gesto que, em campo, fora ternura. Sem cerimônia, puxa a tira de celuloide do rolo, segura-a contra a luz e a deixa perder a imagem. A ação tem a simplicidade brutal de um pequeno gesto bressoniano, sem música, sem trilha que sublinhe a decisão, sem campo e contracampo que lhe reforcem o peso. Robert Bresson (1975) chamou o que praticava de uma “escrita por imagens em movimento e sons”, e por “escrita” entendia, em parte, a disciplina de deixar o gesto significar sem reforço retórico. A destruição da película pertence a essa ordem — ato privado que nenhum espectador interno presencia. Só nós, de fora, o vemos.

O segundo momento é aquele com que o filme se fecha. No apartamento, sozinho, Filip volta a lente para o próprio rosto. O plano obedece à disciplina do documentário observacional polonês, a escola de Kazimierz Karabasz, professor de Kieślowski em Łódź,

em que a câmera espera que o rosto se torne disponível para ser filmado. O quadro é fechado, a luz é a do abajur. Filip começa a narrar: minha mulher teve um filho, compramos uma câmera. A abertura do filme retorna agora na primeira pessoa de quem sabe, desta vez, o que a câmera há de custar. A imagem que o filme interrogou durante 112 minutos, a de outra pessoa, dá lugar, no último plano, à de quem fora, até ali, o operador.

A CÂMERA É UMA DECISÃO

O gesto de Filip não se separa da trajetória de quem o inventou. Antes de *Amator*, Kieślowski passou os anos 1970 fazendo documentários num país em que documentar era profissão sob suspeita. Em *Z Punktu Widzenia Nocnego Portiera* (Do Ponto de Vista de um Porteiro Noturno; Kieślowski, 1977), registrou um vigia que defendia, com convicção e minúcia, uma ética de controle sobre os pares; o filme correu festivais, e ainda assim Kieślowski recusou, até o fim da vida, autorizar sua exibição televisiva, por compreender que uma audiência nacional não devolveria o porteiro ao anonimato, e recusou o dano antes que ele tivesse a chance de ocorrer (Stok, 1993). Documentar sob aquele regime era operar numa engrenagem em que cada registro podia voltar-se, contra a vontade do autor, em instrumento de poder.

A Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, de Varsóvia, onde se fez o documentário de uma geração polonesa inteira, ensinava aos seus cineastas uma dupla consciência, pois cada imagem era feita para dois espectadores simultâneos: o oficial, que decidiria se o filme existiria publicamente; e aquele que o cineasta de fato esperava alcançar. O cinema da inquietação moral, que reuniu Kieślowski, Zanussi e Agnieszka Holland, entre 1976 e 1981, foi a resposta ficcional a esse aprendizado e tomou por matéria as pequenas decisões éticas da vida profissional sob o socialismo tardio. *Amator* pertence a esse conjunto e o excede, porque Filip é o único protagonista do ciclo cuja inquietação moral incide sobre a própria câmera pela qual o assistimos. O contador descobre, dentro da ficção, o que o diretor já sabia uma década antes, com a diferença de que pode alcançar o plano final e fazer o gesto de retirada que Kieślowski, na vida, não fez, porque seguiu filmando. O último plano é o ponto em que Filip, e por extensão o seu autor, diz “não”, e a câmera, voltada para si, é o único uso que não exige o sacrifício de outrem para existir.

O MESMO GESTO, O SENTIDO INVERTIDO

Pensar *Amator* em 2026 impõe uma operação que a crítica de 1992 ainda não exigia. Serge Daney (1992), nos últimos meses de vida, releu no ensaio “Le Travelling de Kapo” a antiga denúncia de Jacques Rivette (1961) a um movimento de câmera injusto em *Kapò*, de Gillo Pontecorvo (1960), e dela extraiu um princípio: o movimento de câmera é um ato moral, lido como tal pelo espectador, treinado para lê-lo, e a história do cinema é, entre outras coisas, a história desses atos. Dentro dessa gramática, o plano final de *Amator* é o caso inverso do *travelling* de *Kapò*, pois a câmera de Pontecorvo avançava em direção a uma morte que não tinha o direito de compor, ao passo que a de

Filip avança em direção ao rosto de quem não tem mais o direito de seguir compondo. Ambos são movimentos morais, e dependem, para que se leiam como tais, de um espectador que possua a gramática.

Em algum ponto dos últimos 15 anos, o gesto que Kieślowski isolara como única possibilidade ética converteu-se no seu oposto. A câmera voltada para o operador, mantida formalmente idêntica, passou a operar com sentido invertido, e o exemplo mais radical disso está na documentação, por jornalistas e civis, do genocídio em Gaza a partir de outubro de 2023. Segundo o Committee to Protect Journalists (2026), em levantamento atualizado até junho de 2026, ao menos 263 jornalistas e profissionais de mídia foram mortos no conflito, o que faz dele o mais letal para a imprensa desde que a entidade iniciou seus registros, em 1992. Repórteres e civis com smartphones passaram a filmar a si mesmos nos cenários de bombardeio, deslocamento e morte. A operação é a mesma que Filip executa no último plano, a câmera diante do operador, e o gesto deixa de ser retração e torna-se persistência. O que em Filip foi confissão de um dano causado, em Gaza é recusa do desaparecimento; e o uso que ali era o único justo numa economia da imagem que devasta o outro, aqui é o único possível numa economia que tenta apagar quem filma.

Pôr a retirada ficcional de Filip ao lado da persistência real dos jornalistas palestinos é correr o risco da comparação obscena, a equivalência que nivela o horror, e não pretendo ter eliminado esse risco. A aposta é que a comparação, conduzida com a assimetria necessária, ilumina os dois gestos de um modo que nenhum deles, isolado, tornaria visível: a retirada mede o que a persistência custa, e a persistência revela o que a retirada pressupunha sobre a possibilidade de ser ouvido enquanto nada se diz. Os dois gestos mantêm-se em relação, e a assimetria entre eles precisa permanecer à vista.

A inversão é mais radical do que parece. Filip filma a si mesmo porque a câmera voltada para os outros provoca um dano que ele não consegue controlar; o jornalista-cidadão filma a si mesmo porque a câmera voltada para os outros pode não chegar a lugar nenhum, uma vez que o algoritmo, a moderação de conteúdo e a compressão da imagem em circuitos hostis inviabilizam o testemunho do outro como ato comunicativo. Hito Steyerl (2012) descreveu esse regime ao falar da *imagem pobre*, de baixa resolução, que sobrevive aceitando a perda de qualidade como preço da circulação, e tanto organizações, como, por exemplo, a 7amleh (2021–2024; <https://7amleh.org>), quanto o relatório de devida diligência encomendado pela própria Meta (Business for Social Responsibility, 2022) registram a restrição sistemática do alcance de conteúdos sobre Gaza no período. A metáfora tornou-se fato empírico, e filmar a si mesmo passa a ser o último recurso de quem entendeu o testemunho de quem é filmado já não será ouvido.

Há ainda uma camada jurídica no gesto, pois quem filma a si próprio sob bombardeio faz, mais do que um autorretrato, uma espécie de testamento — a câmera servindo de prova de existência num cenário em que a existência pode terminar antes que o vídeo seja publicado. Quando Wael Al-Dahdouh, chefe da sucursal da Al Jazeera em Gaza, retorna à câmera no Hospital dos Mártires, de Al-Aqsa, na noite de 25 de outubro de 2023, depois de saber, ao vivo, que um ataque aéreo aniquilara sua esposa, dois de seus filhos

e um neto, a câmera se volta para o seu operador por uma razão que nada tem de escolha estética, porque ele sabe que pode ser a próxima imagem do noticiário. Kieślowski não tinha como prever isto, pois conhecera a censura estatal que mutilava a imagem, e o aparato algorítmico que a dispersa chegou depois de sua morte; ainda assim, o gesto que ele filma no fim de *Amator* tem, visto de hoje, a estatura de uma profecia às avessas, pois Filip silencia para não ferir; e quem filma a si mesmo nos escombros grita para não desaparecer.

APRENDER QUE OLHAR TAMBÉM CUSTA

Resta perguntar o que sobra para o espectador depois de tudo isto. Susan Sontag (1977, 2003) voltou ao tema do que faz uma imagem do sofrimento ao longo de toda a carreira, e a posição com que o encerrou revisa as certezas que afirmara mais de duas décadas antes: a tese de que a proliferação de imagens atrofia a simpatia cede lugar a uma visão mais inquieta, na qual o que embota o sentimento é a passividade de quem recebe a imagem, mais do que o número de imagens que chegam.

O que a imagem precisa do espectador foi nomeado com precisão por Andrei Tarkovsky (1985/1987): a imagem artística vive apenas na sua duração, e o corte para o plano seguinte é a retirada do espectador de um campo temporal, que, enquanto durava, era a própria obra. Robert Bresson (1975) formulou a mesma observação noutro vocabulário, ao lembrar que o cinematógrafo depende do que o espectador ainda não vê e ainda não sabe, e que a pressa de quem já sabe desfaz o trabalho que o filme tentava. O espectador que percorre a tela num regime temporal distinto daquele para o qual o cinema foi feito, e sem duração resta apenas a superfície da imagem. A epifania ética que o fim de *Amator* promete exige um plano que se sustente o bastante para que o espectador caia dentro dele.

O documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2013), que passou as últimas três décadas de vida filmando conversas em que a câmera esperava o outro falar, compreendeu isto como o problema central do documentário contemporâneo. O *cinema do encontro* que praticou, de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) a *Últimas Conversas* (2015), fazia da duração a própria operação ética, pois esperar, com a câmera ligada, que a pessoa diante dela encontrasse o que tinha a dizer era todo o conteúdo do seu trabalho tardio. Cabe, ainda assim, marcar a diferença: onde Filip recua diante do dano que a câmera voltada para o outro inflige, Coutinho descobre que insistir na câmera diante do outro abre um espaço de elaboração que sem ela não existiria.

Terminei este texto durante minha participação no “Cine PE - Festival do Audiovisual 2026”. Passo a semana numa sala escura com a tarefa de julgar o que vejo: cada filme termina, as luzes se acendem, anoto no caderno o que pensei, voto para a cerimônia que entrega os prêmios. Exercido com seriedade, esse processo é um exercício prolongado de demora, em que se permanece duas horas dentro do plano de outra pessoa, mesmo quando o plano cansa. O festival, no que tem de melhor, é uma escola desse tempo dilatado que a economia da imagem subtrai do espectador comum, e é dessa cadeira que escrevo sobre Kieślowski, sobre Filip Mosh e sobre o gesto que se inverteu 30 anos depois da morte do diretor.

Filip aprendeu, no fim do filme, que filmar tem um preço, e talvez seja hora de aprender que olhar também tem o seu. Esta é a contribuição mais difícil que *Amator* faz ao debate do presente, a recuperação, contra a estrutura do consumo de imagens, da capacidade de demorar-se, sem a qual o vídeo do jornalista palestino nos escombros é mais um item do fluxo, e com a qual ele volta a ser uma imagem em que o gesto de filmar e o gesto de olhar coincidem no peso ético que Kieślowski reconheceu, pela última vez, em 1979. Que o cinema seja, hoje, a única forma capaz de pedir ao espectador que se demore o bastante para que olhar volte a doer. Que *Amator*, 30 anos depois, siga ensinando o que custa olhar. Que todo filme que se pretenda, no presente, herdeiro de Kieślowski recuse o legado sereno e devolva ao espectador o peso da câmera sobre o próprio peito.

REFERÊNCIAS

- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Business for Social Responsibility. (2022). *Human rights due diligence of Meta's impacts in Israel and Palestine in May 2021*. https://www.bsr.org/reports/BSR_Meta_Human_Rights_Israel_Palestine_English.pdf
- Committee to Protect Journalists. (2026, 25 de junho). *Journalist casualties in the Israel-Gaza war*. <https://cpj.org/2023/10/journalist-casualties-in-the-israel-gaza-war/>
- Coutinho, E. & Mesquita, C. & Bragança, F. (Eds.). (2013). *O sujeito do cinema*. Instituto Moreira Salles.
- Daney, S. (1992). Le travelling de Kapo. *Trafic*, (4), 5–19.
- Kieślowski, K. (Diretor). (1977). *Z punktu widzenia nocnego portiera*. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.
- Pontecorvo, G. (Diretor). (1960). *Kapò*. Cineriz; Francinex; Lovcen Film; Vides Cinematografica; Zebra Films.
- Rivette, J. (1961). De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, (120), 54–55.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Steyerl, H. (2012). *The wretched of the screen*. Sternberg Press.
- Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Faber & Faber.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time: Reflections on the cinema* (K. Hunter-Blair, Trad.). University of Texas Press. (Trabalho original publicado em 1985)

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Henrique Felix Barbosa (Sihan Felix) é escritor, crítico de cinema e realizador. É mestre em Estudos de Arte (Teoria e Crítica da Arte) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, atua na intersecção entre o pensamento cinematográfico, a estética e a memória. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema e contribui

com ensaios para publicações especializadas, a exemplo do portal Criticos.com.br. Na práxis audiovisual, desenvolve trabalhos como produtor, montador e compositor musical na Maruim Filmes e atua em curadorias e júris do circuito nacional e internacional de festivais. Mantém envolvimento constante com projetos acadêmicos e a docência. É autor dos livros *Pensar-Cinema: Caminhos Para uma Experiência Completa* e *A Sagração da Matéria*, além de outros manuscritos que tensionam a materialidade da arte e a política contemporânea. Sua investigação debruça-se rigorosamente sobre a poética do fora-de-campo, o vazio e a dimensão ética do irreparável e da perda.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8869-8986>

Email: sihanfelix@gmail.com

Morada: Maruim Filmes: Rua Alcindo Dias de Oliveira, 1855, apartamento 303A, Capim Macio, Natal/RN. CEP: 59082-300

Submetido: 24/06/2026 | Aceite: 03/08/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.