



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA PAULA BERTONCELLO FONTES

**A ARTE SOB A FOICE E O MARTELO:
A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA EM
AFTERIMAGE (2016) DE ANDRZEJ WAJDA**

Londrina

2023

ANA PAULA BERTONCELLO FONTES

A ARTE SOB A FOICE E O MARTELO:
A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA EM
AFTERIMAGE (2016) DE ANDRZEJ WAJDA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof^a. Dra.^a Carolina Amaral de Aguiar

Londrina

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

F683a Fontes, Ana paula bertoncello.
A arte sob a foice e o martelo : A representação do realismo socialista em afterimage (2016) de andrzej wajda / Ana paula bertoncello Fontes. - Londrina, 2023.
104 f. : il.

Orientador: Dra. Carolina Amaral de Aguiar.
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.
Inclui bibliografia.

1. Andrzej Wajda - Tese. 2. Afterimage - Tese. 3. Realismo socialista - Tese. 4. Autoritarismo - Tese. I. Amaral de Aguiar, Dra. Carolina. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

ANA PAULA BERTONCELLO FONTES

**A ARTE SOB A FOICE E O MARTELO:
A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA EM
AFTERIMAGE (2016) DE ANDRZEJ WAJDA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra.^a Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Fernando Seliprandy Fernandes
Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP

Londrina, 14 de março de 2023.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora, professora Carolina Amaral de Aguiar, por esses anos de formação, instrução e construção. Eles se iniciaram ainda na graduação com a disciplina de História da América. Desde lá, sinto uma grande admiração por seu ofício como historiadora. Sendo assim, serei eternamente grata as nossas conversas e orientações, principalmente nesses dois anos pandêmicos, com as atividades online, onde sempre esteve presente e disposta a me ajudar.

Desenvolver essa pesquisa durante a pandemia de COVID-19 não foi tarefa fácil. Ao longo desses anos perdi quatro familiares para o vírus, o que acabou por mostrar que, por mais clichê que seja, a vida é muito efêmera. Daqui um tempo, espero olhar para o caminho que estou trilhando e sentir orgulho da caminhada como historiadora em formação. Estarei sempre em constante aprendizado quanto aos debates historiográficos, por isso seria injusto não começar agradecendo a professora Carolina e todos os professores que até aqui me ensinaram tanto.

Agradeço a minha família: irmãs, avós, tios e tias, especialmente a Cassiana Fontes que, como mãe e, também, professora universitária, me orientou nesta jornada acadêmica (mas não somente). Obrigada mãe, por sempre ter feito muito mais do que você conseguiria. Estou aqui hoje e, em grandes partes, devo isso a você e ao meu pai, Paulo César Fontes (*in memoriam*).

Durante esses anos de idas e vindas entre Bauru e Londrina, estiveram presentes amigos aos quais sou, da mesma forma, eternamente grata pela ajuda, conversas e companheirismo: Renata Giacomini, Alex Tavares, Rafael Assis, Giovanna Pinheiro, Beatrice Catini, João Pedro Carvalho, Vinícius Assis, Lunielle Bueno, Bruno Natan, Wesley Olivatto, Lucas Paiva, Isabella Ferreira, Rebeca Zafalão e, em especial, Raquel Lanzoni que, mesmo longe, me apoiou — e ouviu meus longos áudios — nos momentos mais felizes e tristes desta caminhada.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer à Universidade Estadual de Londrina (UEL) por tudo que me proporcionou nesses anos. Desde 2016 caminho por aquele campus observando o conhecimento e as ideias enquanto perpasso pelos seus corredores. Nela conheci grande parte dos nomes citados acima. A UEL me ensinou tanto e hoje sou eternamente grata. Encerro essa caminhada com orgulho de poder dizer que sou produto da maior universidade do sul do Brasil.

“A Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição de cinema.”

Ricciotto Canudo

RESUMO

FONTES, Ana Paula Bertoncello. **A arte sob a foice e o martelo:** a representação do Realismo Socialista em *Afterimage* (2016) de Andrzej Wajda. 2023. 104f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

Afterimage (2016) é a última produção realizada pelo reconhecido diretor polonês Andrzej Wajda (1926-2016). Nesta ficção histórica, Wajda retoma os quatro últimos anos da vida do artista plástico polonês e vanguardista Wladyslaw Strzeminski. Este pintor resistiu à imposição do Realismo Socialista quando a Polônia estava sob domínio da União Soviética. Através de uma cinebiografia ou *biopic*, é narrado o período em que Strzeminski foi preso, e suas obras de arte censuradas, por lutar contra este projeto do Estado para as artes, promovendo ideias vanguardistas. A presente dissertação, que recorre às ferramentas da análise fílmica, considera a pertinência de se recuperar a memória do autoritarismo na Polônia para refletir sobre como esse passado é mobilizado num contexto crescente de movimentos nacionalistas de extrema direita, representados majoritariamente pelo partido Lei e Justiça (PiS). A hipótese desta pesquisa é a de que Wajda idealizou nesse filme um meio de abordar os problemas desses governos autoritários. Assim, objetiva-se compreender a narrativa sobre o passado, especificamente acerca do Realismo Socialista, proposta por Wajda. Entende-se que esta película traduz valores e problemas contemporâneos à sua produção, sendo Wajda uma testemunha daqueles anos de censura representados no filme. Revisitando esse passado, o diretor trouxe à tona algumas memórias pessoais, oferecendo considerações acerca do que acontece com a arte quando ela é tutelada pelas autoridades governamentais.

Palavras-chave: Andrzej Wajda; *Afterimage*; realismo socialista; vanguarda; autoritarismo.

ABSTRACT

FONTES, Ana Paula Bertencello. **Art under the hammer and the sickle: the representation of Socialist Realism in *Afterimage* (2016) by Andrzej Wajda.** 2023. 104f. Dissertation (Master's Degree in Social History) - Centre of Letters and Humanities, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

Afterimage (2016) is the last production made by renowned Polish director Andrzej Wajda (1926-2016). In this historical fiction, Wajda takes up the last four years of the life of Polish avant-garde artist Wladyslaw Strzeminski. This painter resisted the imposition of Socialist Realism when Poland was under the rule of the Soviet Union. Through a biopic, Strzeminski was arrested and his works of art censored for fighting against this state project for the arts, promoting avant-garde ideas. The present study, which uses the tools of film analysis, considers the relevance of recovering the memory of authoritarianism in Poland to reflect on how this past is mobilized in a growing context of extreme right-wing nationalist movements, represented mostly by the Law and Justice party. The hypothesis of this research is that Wajda idealized in this film a way to approach the problems of these authoritarian governments. Thus, the objective is to understand the narrative about the past, specifically about Socialist Realism, proposed by the director. It is understood that this film translates contemporary values and problems to its production, being Wajda a witness to those years of censorship represented in the film. Revisiting this past, the director brought up some personal memories, offering considerations about what happens to art when it is controlled by government authorities.

Keywords: Andrzej Wajda; *Afterimage*; socialist realism; avant garde; authoritarianism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nota de Andrzej Wajda sobre <i>Afterimage</i>	35
Figura 2 - Cena de abertura com os alunos de Strzeminski	38
Figura 3 - Cena de abertura com Strzeminski e seus alunos.....	39
Figura 4 - Cena de Nika treinando um discurso para a escola	40
Figura 5 - Cena do enterro de Katarzyna Kobro, mãe de Nika.....	42
Figura 6 - Cena da aula ao ar livre de Strzeminski	43
Figura 7 - A estudante Jadzia.....	44
Figura 8 - Alexander Gerasimov, Lenin na tribuna, 1930, óleo sobre tela, s.i., Museu Lenin, Moscou.....	49
Figura 9 - Boris Wladimirski, Rosas para Stalin, 1949, óleo sobre tela, 100,5 x 141 cm, si	50
Figura 10 - Karp Trokhimenko, Stalin como organizador da Revolução de Outubro, óleo sobre tela, 85 x 117 cm.....	50
Figura 11 - Wladyslaw Strzeminski, Kwiaty, 1944. Aquarela, 41,5 x 29,5 cm, s.i.....	51
Figura 12 - Kazemir Malevich, Composição Suprematista: Avião Voando, 1915, Óleo sobre tela, 58cm x 49cm, Museu de Arte Moderna, Nova York.....	52
Figura 13 - Piet Mondrian, Composição II com vermelho, azul e amarelo, 1929, Óleo e papel sobre tela, 59,5 cm × 59,5 cm, Museu Nacional da Sérvia.....	52
Figura 14 - Cena da Sala Neoplástica em <i>Afterimage</i>	53
Figura 15 - Sala Neoplástica localizada no Museu de Arte de Lodz	55
Figura 16 - Cena do quarto vermelho (visão de dentro)	55
Figura 17 - Cena do quarto vermelho (visão de fora)	55
Figura 18 - Cena da aula de Van Gogh.....	57
Figura 19 - Cena da visita do Ministro da Cultura.....	57
Figura 20 - Fotografia de Boleslaw Bierut.....	58
Figura 21 - Busto de Lenin exposto no Muzeon, Moscou	59
Figura 22 - Cena do apartamento de Nika e Katarzyna Kobro	60
Figura 23 - Escultura de Katarzyna Kobro: “Mãe Lendo para o Filho”	64
Figura 24 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador.....	65
Figura 25 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador.....	66
Figura 26 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador.....	67
Figura 27 - Fotografia do Dia do Trabalhador na URSS, 1971.....	67

Figura 28 - Fotografia do Dia do Trabalhador na URSS, 1940.....	68
Figura 29 - Cena de Strzeminski lambendo o prato	69
Figura 30 - Cena do interrogatório de Strzeminski	84
Figura 31 - Agentes da Polícia Secreta, em desfile do Primeiro de Maio, URSS, 1961	84
Figura 32 - Sequência de destruição das obras dos alunos de Strzeminski.....	85
Figura 33 - Cena do escritório do Ministro da Cultura	87
Figura 34 - Strzeminski no escritório do Ministro da Cultura.....	88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AK	<i>Armija Krajowa</i> (Exército da Pátria)
IPN	Instituto de Memória Nacional
KGB	<i>Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti</i>
KOR	<i>Komitet Obrony Robotników</i> (Comitê de Defesa dos Trabalhadores)
NINA	<i>National Audiovisual Institute</i>
NKVD	<i>Narodniy Komissariat Vnutrennikh Del</i> (Agência de Polícia Soviética)
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte
PCUS	Congresso do Partido Comunista da União Soviética
PiS	<i>Prawo i Sprawiedliwość</i> (Lei e Justiça)
PISF	<i>Polish Film Institute</i>
PO	Plataforma Cívica
SEJM	<i>Polish Parliament</i>
SHSVA	<i>State Higher School of the Visual Arts</i>
SPP	<i>Stowarzyszenie Pisarzy Polskich</i> (Associação de Escritores Poloneses)
STF	Superior Tribunal Federal
TON	<i>Tajna Organizacja Nauczycielska</i> (<i>Secret Teaching Organization</i>)
TVP	<i>Telewizja Polska</i> (<i>Polish Public Television</i>)
UE	União Europeia
UEL	Universidade Estadual de Londrina

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	CAPÍTULO 1 - O RETORNO DA HISTÓRIA EM CINEBIOGRAFIA	17
1.1	ANDRZEJ WAJDA: SEU TEMPO, SUA VIDA E SUAS OBRAS.....	18
1.2	O PROJETO <i>AFTERIMAGE</i>	32
1.3	PERSONAGENS DE UMA HISTÓRIA	36
2	CAPÍTULO 2 - AUTORITARISMO E CENSURA EM CENA	47
2.1	O CONFLITO	48
2.2	REALISMO VS. VANGUARDA	62
3	CAPÍTULO 3 - O PASSADO HOJE, O FUTURO AGORA	72
3.1	“O PASSADO NOS ASSOMBRA NOVAMENTE”: UMA INVERSÃO NA MARCHA DEMOCRÁTICA	73
3.2	MONUMENTO À RESISTÊNCIA.....	80
3.3	TEMPORALIDADES EM DIÁLOGO	91
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
	REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1980, como observou Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela Memória*, um dos muitos fenômenos culturais e políticos que chamou a atenção do mundo foi a emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais. Este advento é caracterizado com uma volta ao passado, o que se contrapõe ao início do século XX, definido pela modernidade e pelo privilégio dado ao futuro. O foco parece ter mudado de “futuros presentes” para “passados presentes”. O trabalho de Huyssen se volta para os discursos memorialísticos do Holocausto na mídia norte-americana, contudo, ele contribui nessa pesquisa para pensar na presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo.

Esse fenômeno é amplo e se manifesta em conjunturas históricas diversas. A título de exemplo, o Leste Europeu é uma região que não ficou de fora desse acontecimento. Nos anos 1990, essas discussões sobre memória histórica coletiva reemergiram nessa localidade como resultado das mudanças políticas e sociais, devido ao fim do socialismo real e a implosão da União Soviética. Ao examinar a memória existente sobre a experiência socialista da Polônia, a antropóloga Izabella Main demonstra como esse passado foi promovido, popularmente reconstruído, comercializado e consumido. Diversos eventos históricos se tornaram algo “da moda” que incentivavam o engajamento popular¹.

Nesse contexto, é impossível não mencionar o ambiente cultural e como ele acabou sendo atingido pela emergência desses discursos. A mídia acabou por desempenhar um papel muito importante na construção da memória desse passado histórico. Este está presente não somente em datas, monumentos e museus, mas, também, nas artes, como a música e o cinema. De acordo com o historiador Pierre Nora, esses são os “lugares de memória” da contemporaneidade². A presente pesquisa, portanto, encaminha-se na direção de compreender como o cinema acabou por expressar em suas telas os sintomas desse fenômeno mnemônico, na qual inúmeros cineastas revelaram preocupações com a situação política de seus países e acabaram por representar imagens históricas sobre períodos autoritários, e não tão compreendidos, interrogando tabus e trazendo reflexões para o seu momento de produção.

Para tanto, esta investigação pretende analisar o discurso cinematográfico do

¹ MAIN, Izabella. The memory of communism in Poland. In: TODOROVA, Maria; DIMOU, Augusta; TROEBST, Stefan. **Remembering communism: private and public recollections of lived experience in Southeast Europe**. Budapest: Central European University Press, 2014. p. 97-117.

² NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

diretor polonês Andrzej Wajda (1926-2016), em seu último filme, *Afterimage* (2016). Nesta narrativa, Wajda retoma o passado de censura do apogeu stalinista ao filmar a história do vanguardista polonês Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) em sua resistência individual à inserção do Realismo Socialista, quando a Polônia era dominada pela URSS. Assim como o vanguardista, Andrzej Wajda também vivenciou esse período de censura no meio cultural.

Como ficção histórica, *Afterimage* faz parte de uma gama de filmes sobre um passado traumático recente que denuncia um governo repressivo, funcionando, para além disso, como uma espécie de “termômetro” de consciência da esquerda, revelando seus dilemas e impasses. Ao mesmo tempo, essa película é igualmente utilizada como uma forma de reflexão para o mundo contemporâneo, tendo em vista a crescente adesão dos poloneses ao discurso da extrema direita autoritária³, representada pelo partido PiS (*Prawo i Sprawiedliwość* ou Lei e Justiça), que atualmente dirige a Polônia. Pela última vez, Wajda mostrou que o escopo de sua filmografia é, precisamente, a relação dialética entre passado, presente e futuro, propondo que extrema direita e extrema esquerda poderiam ser vistas, em alguns aspectos, como dois lados de uma mesma moeda.

Antes de tudo, é relevante informar que este estudo é uma análise crítica do último filme de Wajda e que nada tem a ver com o anticomunismo reacionário. Como aponta João Grazziotin, deve-se perceber quais os limites éticos de compreender a história da União Soviética se baseando somente em seus eventos mais violentos, como se o socialismo real se resumisse a esses acontecimentos⁴. Posto isto, as questões que concernem a partir deste momento são as da natureza da imagem, especificamente da imagem cinematográfica, conduzindo para os enunciados teórico-metodológicos que permeiam este trabalho.

No mundo contemporâneo, nota-se que há incontáveis imagens que estão cada vez mais presentes em nosso dia a dia — jornais televisivos, redes sociais, publicidades, serviços de *streaming*, fotografia, cinema, etc. Os estudos que se debruçam sob essas e outras

³ Existe certa dificuldade em se definir o autoritarismo e suas formas de apresentação. Constantemente, esse termo é estudado e revisado diante da multiplicidade de experiências históricas que exigem dos pesquisadores de diferentes áreas uma adaptação em seu conceito. Afinal, o que é e o que não é o autoritarismo? No caso da Europa do Leste, especificamente o caso Polonês, pode-se afirmar que existe, sim, um legado autoritário que acabou por permanecer em sua sociedade contemporânea. Como veremos, a extrema direita polonesa pauta seu discurso num projeto de “salvação nacional” e “resgate da pátria que corre perigo”. De fato, essa não é uma característica exclusiva do PiS: esses discursos foram repetidamente reciclados no Brasil, com o ex-presidente Jair Bolsonaro, e nos Estados Unidos, com o ex-presidente Donald Trump. Portanto, essa pesquisa vai de encontro com o sociólogo Juan Linz, que define governos autoritários como “sistemas políticos com pluralismo político limitado, sem ideologia elaborada e orientadora, sem mobilização política extensa ou intensiva, exceto em alguns pontos de seu desenvolvimento, na qual um líder ou pequeno grupo exerce o poder dentro de estruturas formalmente mal definidas e bastante previsíveis”. LINZ, Juan José. **Totalitarian and authoritarian regimes**. Boulder (Colorado): Lynne Rienner Publishers, 2000.

⁴ PORTAL, João Camilo Grazziotin. Escrita, biografia e sensibilidade: discurso da memória soviética de Svetlana Aleksievitch como um problema historiográfico. **Ofícios de Clio**, Pelotas, v. 5, n. 8, p. 17-36, 2020.

mensagens visuais estão presentes em diferentes áreas, como a Antropologia, a História da Arte, a Psicologia e a História. Assim, dentre todos os conceitos e teorias ocidentais sobre imagens, esta pesquisa entende a imagem, mais precisamente o cinema, como representação. Na historiografia, Roger Chartier compreende a representação como a ausência de algo e, também, a presença de algo. Para ele, a “representação (...) faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma ‘imagem’ capaz de repô-lo em memória e de ‘pintá-lo’ tal como é”⁵. Para além de uma forma de expressão da cultura, a imagem cinematográfica é um meio de representação. Através da tela branca, representa-se alguma coisa, ou seja, uma realidade percebida e interpretada, um mundo imaginário que foi concebido pelos idealizadores do filme.

Tratando-se das relações entre Cinema e História, entende-se a obra cinematográfica como um meio capaz de representar realidades históricas específicas. Em um ponta pé inicial dado por Marco Ferro, que propôs uma louvável análise acerca do impacto que o cinema teve nas sociedades e sua importância no contexto social⁶, essa área da historiografia é vasta nos estudos e métodos de análise do audiovisual, seja no Brasil, na França ou em outros lugares do mundo. Assim, a diretriz metodológica que norteia este estudo é àquela proposta por Marcos Napolitano e Eduardo Morettin. Em um mesmo sentido, esses historiadores evitam pensar o cinema como ilustração de uma bibliografia, tal qual Ferro entendia. Impedindo que imagens e sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica, o ponto crucial aqui é o de preservar o estudo erudito, desvendando os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto⁷. Elegendo a matéria audiovisual ao estado de fonte primordial, a presente dissertação se vincula a essa vertente de estudos historiográficos do cinema.

Delimitando um pouco mais sobre o que se entende por filmes de ficção histórica, parte-se da premissa de que eles se configuram:

a partir de uma mediação da narrativa fílmica com dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: a memória social e a historiografia (canônica ou revisionista) sobre o tema histórico que lhe serve de fábula. Outra premissa é que o filme histórico é um “gênero narrativo transversal”, posto que sua narrativa pode ser construída a partir de gêneros cinematográficos convencionais, como o drama, a comédia, a aventura ou mesmo para além dos limites narrativos convencionais do

⁵ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002. p. 20.

⁶ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

⁷ MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013.

gênero, como nos casos dos filmes ditos “autorais”⁸.

Logo, para compreender o sentido produzido pela obra cinematográfica deve-se, então, desmontá-la. Cada detalhe da linguagem fílmica precisa ser levado em conta: enquadramentos, comportamento de câmera, construção de espaço, relações da imagem e som, suportes, texturas, colorações, iluminação, interpretação dos atores, ou seja, compreender o cinema a partir de suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade⁹. Por certo, este é o ofício do historiador, tal como o Jacques Le Goff ressaltou. Ele afirma que não devemos nos desviar da rota de “crítica ao documento”, mesmo com a ampliação do universo documental. Em seu conhecido trabalho *Documento/Monumento*, este medievalista contribui para pensarmos no testemunho que *Afterimage* traz. Nesse sentido, ele explicita que:

O documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz deve ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias¹⁰.

Em vista disso, o que se interessa não é muito a exatidão da representação audiovisual que Wajda propõe sobre o passado histórico stalinista, mas sim as relações intrínsecas entre a representação e aquilo que vai além dela. Importa, precisamente, a estrutura do discurso no contexto social em que ele surgiu. Dentre todas as obras wajdianas, a justificativa determinante por escolher *Afterimage* é o tema tratado na obra. Desde a graduação em História, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), interessava-me o tema das vanguardas do início do século XX. O que foi adicionado, resultando nesta pesquisa, é o entusiasmo em pesquisar o processo de censura das mesmas pelos governos autoritários dos anos 1930. Conforme o historiador Eric Hobsbawm, em *A Era dos Extremos*, esses movimentos artísticos não sobreviveram à ascensão de Hitler e Stalin, tendo desaparecido do panorama cultural a partir da década de 1920¹¹. A referida citação acabou por despertar curiosidade em todo este processo, encontrando a desejada temática na última obra de

⁸ NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, 2022.

⁹ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 231-290.

¹⁰ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 547-548.

¹¹ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Andrzej Wajda.

No Brasil, encontram-se alguns trabalhos científicos¹² que abordam as relações entre o Cinema e a História no Leste Europeu. De fato, a barreira linguística, o difícil acesso a fontes e a falta de investimento estatal são os grandes empecilhos para que estes sejam realizados. Apesar disso, a grande maioria realiza análises que focam no diálogo de temporalidades que esses filmes possuem, pautando suas investigações nos conflitos e demandas que essas películas carregavam em seu período de produção. Por isso, o presente estudo também se encaixa nesse conjunto de investigações, na qual o interesse reside em entender como o contexto de produção da obra se relacionou com o passado representado, compreendendo suas expectativas com relação ao futuro, tecendo considerações sobre a dinâmica entre as três temporalidades (passado, presente e futuro) que a compõe. Da mesma forma, este trabalho oferece uma análise que privilegia, acima de tudo, os mecanismos realistas utilizados em *Afterimage* para representar o embate entre vanguarda e realismo socialista, compreendendo o seu potencial, como pesquisa, nas discussões acerca da história do tempo presente, das complexas relações entre gerações de memória, das possibilidades de representação de um passado traumático, dos processos de rememoração, na contemporaneidade, da ditadura do socialismo real polonês e do espaço que ocupam estas filmografias como “lugares de memória” na atualidade.

Por fim, é pertinente uma descrição organizacional do sumário e do transcorrer do texto. O trabalho foi dividido em três capítulos. Para o capítulo um, foi realizada, primeiramente, uma análise sobre a vida e a carreira cinematográfica do diretor polonês Andrzej Wajda, a fim de entender as continuidades e descontinuidades entre as suas primeiras obras e *Afterimage*. Ainda no mesmo capítulo, em um segundo subtópico, procuramos compreender qual o “projeto” por detrás da película, verificando as suas instituições de financiamento, seus produtores e o envolvimento do Estado polonês, com suas políticas de incentivo, a esse tipo de produção. Por fim, com o terceiro subtópico, trouxemos uma análise dos personagens da película, entendendo a sua funcionalidade dentro da última cinebiografia wajdaniana. A partir dela, buscamos perceber como as conhecidas *biopics* constroem a lógica de seu relato biográfico.

¹² Alguns deles são: MIGUEL, Alcebíades Diniz. Visões do inferno histórico: a “trilogia de guerra” de Andrzej Wajda. **Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1., n. 1, p. 1-12, 2007. MEDEIROS, Vinícius Santos de. **Entre cinzas e diamantes, a ambivalência de uma geração: a trilogia de guerra de Andrzej Wajda e as representações cinematográficas da resistência polonesa (1948-1958)**. 2016. 262f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. SANTOS, Monaliza Caetano dos. **“Os Russos estão chegando”**: cinema e censura na Alemanha Oriental. 2021. 192f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

O segundo capítulo se concentrou na análise das estratégias cinematográficas de estruturação das imagens, ou seja, de que forma Wajda trouxe o passado de censura às artes para a tela. Com o objetivo de entender de que forma o sentido da obra foi produzido, dividiu-se o capítulo em dois eixos: “*o conflito*” e “*realismo vs. vanguarda*”. Na primeira, concentra-se um estudo do embate entre a *avant-garde* e a ideologia socialista. Através de símbolos, texturas, colorações, figurinos, etc., Wajda representa uma realidade maniqueísta entre o bem (a Vanguarda) e o mal (o Realismo Socialista), comunicando, para o espectador, quais as concepções que permaneceram, até a contemporaneidade, sobre a estética oficial do governo soviético e àquelas relacionadas as vanguardas do início do século XX. Já para o segundo eixo, esmiuçamos a própria estrutura realista naturalista que esta película possui, apresentando os motivos do diretor escolher esse método de representação dos eventos históricos daquele período. O objetivo foi entender as razões de Wajda representar com um exímio realismo uma temática que seria o oposto desse, como é o caso da vanguarda e suas experimentações artísticas.

Para o terceiro capítulo, intitulado “*O passado hoje, o futuro agora*”, realizou-se, num primeiro momento, um estudo do contexto histórico, em perspectiva de longa duração, ao qual a película está inserida. Nele, procuramos apreender todo o processo de redemocratização polonesa, pós-1989, e o recém aparecimento da extrema direita no cenário político e social dos últimos treze anos apresentando para o leitor, por fim, como *Afterimage* encena o passado com os olhos voltados para o presente. Com o segundo subtópico, foi apresentado as maneiras que Wajda encontrou de monumentalizar a resistência de Strzeminski, colocando-o como uma completa vítima daquele governo ditatorial, confirmando toda a sociedade polonesa como vítima da violência sem nenhuma base social ou consenso que apoiasse tal domínio. O último tópico, é, finalmente, uma discussão sobre as três temporalidades (passado, presente e futuro) com as quais *Afterimage* dialoga. Através de sua experiência com o passado stalinista, Wajda expectou no presente o seu medo quanto a inflexão à direita que a Polônia atingia nos últimos anos da década de 2010. O diretor buscou pelo passado dos anos 1940 com o intuito de refletir, na contemporaneidade, sobre os perigos e ameaças do autoritarismo ao longo da história da Polônia. Dessa forma, o cineasta reiterou valores democráticos, como liberdade de expressão e de associação, que sempre estiveram presentes ao longo de toda sua carreira cinematográfica. Além disto, apresentamos, ao final, um debate acerca da Teoria da Ferradura, ou Teoria dos Dois Demônios, ao qual Wajda trava contato em sua última produção. Sendo assim, apresentam-se, a seguir, os capítulos de análise da obra.

1 O RETORNO DA HISTÓRIA EM CINEBIOGRAFIA

Nos últimos dez anos, o cinema polonês ganhou destaque no mundo por filmes como *Ida* (2014) do diretor Pawel Pawlikowski. Esta película, que foi a grande vencedora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2015, narra a história da jovem Anna em sua jornada para descobrir as origens de sua família, num contexto em que essa nação enfrentava as consequências desgastantes da invasão alemã e a recente anexação à URSS. *Ida*, bem como o filme investigado neste estudo, confirma e atualiza toda uma tradição cinematográfica que é própria da Polônia: variadas representações históricas da guerra, da ocupação nazista e soviética, da experiência socialista e seus efeitos na sociedade polonesa.

Esta é uma tradição com grandes nomes, que se iniciou com jovens cineastas formados nos anos 1950 e 1960. De acordo com o historiador Vinícius Medeiros, diante dos eventos históricos traumáticos que marcaram o país nessa época, esses cineastas “produziram seus filmes imbuídos com uma necessidade moral de representar os efeitos da guerra sobre a Polônia”¹³. Sem dúvida, o maior expoente dessa geração foi Andrzej Wajda (1926-2016), que através da sua trilogia de guerra, compostas pelos filmes *Geração* (1955), *Kanal* (1957) e *Cinzas e Diamantes* (1958), ficou conhecido no mundo todo pela sua produção marcada por filmes de ficção histórica.

Wajda faleceu duas semanas após a estreia de seu último filme: *Afterimage* (2016). A sua última obra narra os anos finais do artista plástico, teórico e vanguardista polonês Wladyslaw Strzeminski. Nessa cinebiografia, Strzeminski é professor na Academia de Belas Artes de Lodz, mas acaba sendo despedido, e proibido de exercer sua arte, pelas autoridades comunistas da época, visto que a Polônia, após a Segunda Guerra Mundial, foi ocupada pela URSS e sujeita aos princípios artísticos do Realismo Socialista.

A política cultural do Realismo Socialista requeria adesão à linha ideológica do Partido Comunista e a representação, nas artes, de temas indispensáveis como: o avanço do socialismo pelo mundo, a eliminação da ideologia burguesa capitalista, a luta das massas populares contra as classes superiores, o conflito entre o velho (capitalismo) e o novo (socialismo). Nesse contexto, a cultura funcionava sob a supervisão direta de um aparato institucional, voltado para a implementação da ideologia socialista. Intensificou-se o controle sobre a produção artística, na qual uma geração de artistas – entre eles cineastas, pintores,

¹³ MEDEIROS, Vinícius Santos de. **Entre cinzas e diamantes, a ambivalência de uma geração: a trilogia de guerra de Andrzej Wajda e as representações cinematográficas da resistência polonesa (1948-1958)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

músicos, literatos etc. – foi afetada. Dessa forma, Wajda retorna nesse longa-metragem com questões que concernem o campo cultural e político, refletindo sobre o que acontece com a arte quando ela é supervisionada, controlada e tutelada pelas autoridades governamentais.

Sobre o personagem principal da película, Wladyslaw Strzeminski foi uma das principais figuras do construtivismo polonês, desenvolvendo sua teoria modernista no período entre guerras. A mesma foi uma das maiores contribuições para a arte do século XX e pode ser encontrada em seu livro *Theory of Vision*. Alguns pesquisadores concordam que tanto a teoria, quanto a pintura de Strzeminski ainda estão sendo estudadas na contemporaneidade, pois seus conceitos artísticos são uns dos poucos que a arte moderna europeia conhece¹⁴. Analisando sua biografia, no período pós-guerra, Strzeminski se tornou professor da *State Higher School of the Visual Arts* (SHSVA) ou Escola Superior de Artes Visuais do Estado, em Lodz, da qual também foi cofundador. Pós 1948, o artista foi despedido por decisão do Ministério da Cultura e Arte por não aderir a doutrina realista socialista¹⁵. Estes foram alguns fatos que Wajda decidiu representar em *Afterimage*.

Antes de discorrer sobre o projeto cinematográfico de *Afterimage*, e os personagens que compõem essa cinebiografia, vê-se a premência de expor algumas informações sobre a vida, a trajetória e a cinematografia de Wajda, com a finalidade de localizar os envolvimento do diretor com esse passado autoritário. Através desta análise, procuramos demonstrar o interesse do diretor pela representação de eventos e épocas anteriores, o que fez com que sua carreira cinematográfica estivesse baseada, em sua maioria, por filmes de ficção histórica. Dessa forma, pretendemos compreender qual o lugar que *Afterimage* ocupa dentro de sua filmografia, identificando algumas continuidades e descontinuidades entre a última produção wajdaniana e os seus filmes precedentes.

1.1 ANDZREJ WAJDA: SEU TEMPO, SUA VIDA E SUAS OBRAS

Em determinado trabalho acadêmico brasileiro, sobre os envolvimento da Polônia na Segunda Guerra Mundial, é comum encontrar algumas referências de que esse território se tornou a personificação do livro *Inferno*, de Dante Alighieri¹⁶. Outra significativa analogia é aquela do historiador polonês Norman Davies, no qual apontou essa nação como

¹⁴ DeBOER, Barbara Iwona. **Four Arts Redefined: Wladyslaw Strzeminski's Theory Of Unism**. 2005. (Master of Arts) - University of Maryland, College Park, 2005. p. 2.

¹⁵ KOSSOWSKA, Irena. **Wladyslaw Strzeminski**. 2001. Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/wladyslaw-strzeminski>. Acesso em: 23 jan 2022.

¹⁶ MIGUEL, Alcebiades Diniz. Visões do inferno histórico: a “trilogia de guerra” de Andrzej Wajda. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1., n. 1, p. 1-12, 2007.

“*God’s Playground*” (algo como o “parque de diversões de Deus”)¹⁷. Com efeito, a Polônia foi um país que, ao longo do século XIX e XX, acumulou sobre si uma quantidade excepcionalmente elevada de atrocidades em suas diversas tentativas de efetivar seu direito à existência independente.

Nesse contexto, após ter sido palco do Holocausto judeu e depois da derrota alemã, com o fim da Segunda Guerra Mundial, esta nação foi ocupada por tropas soviéticas iniciando uma nova fase de dominação. Não será esmiuçado neste trabalho todo o processo de ocupação alemã, contudo, há de se ressaltar que ela deixou muitas marcas na nação polonesa: inúmeros campos de concentração, imensos guetos insalubres na qual os judeus eram colocados e, depois, enviados para os campos de extermínio. Não à toa, representações desse “inferno histórico”¹⁸ estarão presentes, mais tarde, nos filmes da tradição cinematográfica polonesa mencionada no início deste capítulo.

Parte dessa tradição é composta pelos filmes e pela figura de Andrzej Wajda. Não há dúvidas quanto à posição que o realizador de *Afterimage* ocupa no meio cinematográfico. Esta seção da pesquisa focará, muito brevemente, numa escala micro-histórica, identificando informações relevantes sobre sua biografia. A finalidade é encontrar referências que ajudem a entender o universo de sua cinematografia, bem como as continuidades e descontinuidades da estética wajdaniana.

Inicialmente, para mergulhar na vida do diretor, utilizaremos a biografia feita por Janina Falkowska, pesquisadora de cinema do Leste Europeu e especialista na carreira de Wajda. No livro *Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema*, a autora explica que sua pesquisa se debruçou sob os diários e anotações feitas por Wajda, assim como algumas cartas trocadas entre o diretor e ela. Para afinar ainda mais nossas análises, usufruiremos da entrevista concedida pelo próprio cineasta para o diretor de fotografia Jacek Petrycki, em 2003. A entrevista, armazenada no canal do *Youtube* “*Web of Stories*”, realiza um resgate de memórias sobre a carreira do diretor. Ambas consistirão em importantes fontes para pensar o caminho percorrido por Wajda.

Destarte, Andrzej Wajda nasceu em março de 1926, no município de Suwalki, na Polônia. A mãe de Wajda era professora e o pai um oficial da cavalaria do exército polonês. O ambiente militar sempre esteve presente em sua vida, tanto pela presença de seu pai, quanto pela pequena cidade onde nascera. Como aponta Falkowska, cenas em que envolvem

¹⁷ DAVIES, Norman. **God’s playground: a history of Poland**. 2. ed. Nova York: Columbia University Press, 2005.

¹⁸ MIGUEL, **op. cit.**, p. 1.

representações de soldados, ou da vida no exército, estão com frequência em dez dos seus trinta e sete filmes¹⁹. São representações de um nacionalismo ardente e patriota que, conforme veremos no próximo capítulo, estarão também em *Afterimage* por meio da construção da figura de Strzeminski e também, na militarização do cotidiano, como resultado da ocupação soviética.

Janina Falkowska indica que os dois eventos mais traumáticos na vida do diretor teriam sido o despontar da guerra em 1939 e, posteriormente, a partida de seu pai para lutar no front. Em entrevista, Wajda recorda que sua vida havia realmente começado após o início do conflito:

[...] Estou convencido de que minha vida começou em 01 de setembro de 1939. É estranho, mas quando penso na minha infância, eu tenho a impressão que nada de significativo aconteceu. Mas, quando eu tinha 13 anos, a idade que eu tinha em '39, nada do que aconteceu a partir dali foi da minha vontade²⁰.

A família também foi marcada pelo desaparecimento do pai de Wajda em 1940. Eles presumiram que o patriarca havia sido executado no massacre de oficiais poloneses, prisioneiros de guerra, cumprido por oficiais da Agência de Polícia Soviética, denominada *Narodniy Komissariat Vnutrennikh Del* (NKVD), na floresta de Katýn. Apenas em 2007 que o conhecido “Massacre de Katýn” ganhou uma representação cinematográfica dirigida por Wajda, intitulado *Katýn* (2007). O lançamento dessa película foi muito aguardado pela audiência polonesa, principalmente por se tratar de um tema que havia sido censurado pelas autoridades comunistas durante a vigência da República Popular da Polônia. Ao final deste tópico abordaremos o referido filme com mais detalhes.

Ainda nos anos de conflito armado, a família do diretor permaneceu por muito tempo fugindo dos alemães. Wajda chegou a ter aulas na *Secret Teaching Organization* (*Tajna Organizacja Nauczycielska* — TON), na qual professores e ativistas educacionais organizavam clandestinamente aulas regulares em suas casas como uma forma de resistir à invasão nazista e continuar os estudos das crianças polonesas²¹. Essa informação nos interessa particularmente pois, segundo Falkowska, fora nessas aulas em que o jovem Wajda se interessou pelas artes plásticas, se tornando uma grande paixão em sua vida²².

¹⁹ FALKOWSKA, Janina. **Andrzej Wajda**: history, politics and nostalgia in Polish cinema. New York: Berghahn Books, 2008. p. 11.

²⁰ WAJDA, Andrzej. **The beginning**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDJQHgmXuhA>. Acesso em: 20 jan 2022.

²¹ DAVIES, **op. cit.**, p. 345.

²² FALKOWSKA, **op. cit.**, p. 13.

Na entrevista de 2003, Wajda dedica alguns minutos para falar da sua participação no Exército da Pátria (*Armija Krajowa* — AK), quando tinha dezesseis anos, em 1942. Segundo o historiador Norman Davies, esse foi um ramo das forças armadas polonesas cujo principal objetivo era combater o inimigo alemão utilizando métodos clandestinos adequados a um país ocupado²³. Wajda explica que se juntar a esse exército era a “coisa mais óbvia a se fazer”²⁴, mas não fornece muitos detalhes sobre quais atividades realizava lá dentro. Mais tarde, as formas de resistência polonesa, o Exército da Pátria e os últimos anos da guerra estarão representados na trilogia de guerra wajdaniana da década 1950.

O período da vida de Wajda que mais nos concerne são os anos pós-guerra, mais precisamente aqueles em que a Polônia foi ocupada e anexada à União Soviética. A realidade da nação polonesa com o término do conflito era desgastante e, segundo o próprio diretor, não havia indícios do que aconteceria dali pra frente²⁵. Para fins de organização, o contexto histórico da Polônia pós-1945 será abordado no capítulo três. Ainda assim, vale ressaltar que esse também foi um período difícil para os poloneses, principalmente por sofrerem dificuldades econômicas e sociais, como a falta de comida e a ausência de liberdade de expressão. A censura foi experienciada por Wajda, em 1948, quando cursou pintura na Academia de Belas Artes da Cracóvia. Nessa, Wajda presenciou a expulsão do professor Eugeniusz Eisbich, reitor da Academia, por possuir visões não adequadas ao regime. De acordo com o cineasta, com o afastamento do professor, “o regime de pintura realista socialista fora totalmente implementado” na instituição²⁶. Após este episódio, muitos outros ataques a artistas se seguiram, como forma de punir aqueles que pensavam e criavam independente. Aqueles que não acatavam a ideologia oficial, e o seu projeto artístico, eram perseguidos pelo Ministério da Cultura.

Foram nesses anos de Academia que o diretor entrou em contato com as obras dos vanguardistas poloneses do pós-guerra, como Wladyslaw Strzeminski. Foi neste período que o jovem Wajda observou o que era o processo artístico, o que esses pintores buscavam e como eles pintavam, o que era a arte sacra, a arte pós-impressionista, a arte cubista e a arte de

²³ DAVIES, Norman. **O levante de 44: a batalha por Varsóvia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

²⁴ WAJDA, Andrzej. **Signing up to join the Home Army**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tK3dXtGP2I&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=6&t=1s>. Acesso em: 01 fev. 2022.

²⁵ WAJDA, Andrzej. **What we knew about the Soviets**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BusFRt9QM&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=9&t=9s>. Acesso em: 01 fev. 2022.

²⁶ FALKOWSKA, **op. cit.**, p. 14-15.

vanguarda. Não há dúvidas quanto ao peso que esses anos de sua vida possuem quando pensamos na bagagem artística de seu último filme. Essas questões ficarão mais compreensíveis com a análise da película, visto que a mesma se dedica as realizações das vanguardas, do mesmo modo que utiliza algumas técnicas de representação que sugere as artes figurativas.

Posteriormente, em 1949, Wajda decidiu se candidatar à Escola de Cinema de Lodz. De acordo com Falkowska, o currículo dessa escola era rigoroso, extremamente teórico e deixava muitos insatisfeitos pela falta de liberdade criativa²⁷. Não obstante, em 1954, o diretor abandonou a escola de cinema. Como aponta o historiador Vinícius Medeiros, os métodos, os estilos, as inspirações e a didática dos professores que Wajda teve jamais o agradaram²⁸. Quando deixou a escola, Wajda se tornou assistente do diretor Aleksander Ford, grande adesista da política cultural do Estado e o cineasta mais atuante do período. Ele participou do filme *Os Cinco da Rua Barska* (1954), dirigido por Ford, embora lembre deste com certa distância ideológica.

O primeiro filme de Wajda foi *Geração* (1955). Ele inaugurou as preocupações do diretor em representar a guerra, além de debutar como a primeira película da Escola Polonesa de Cinema. Esse termo foi cunhado pelo crítico de cinema polonês Aleksander Jackiewicz, pois expressava seu desejo de ver uma “escola polonesa” que abordasse a história local, priorizando em suas temáticas problemas sociais e morais do país. Contudo, deve-se apontar que há uma multiplicidade de tendências e estilos que compõe essa escola, não se constituindo como uma corrente estética. Em entrevista, Wajda reiterou que além de *Geração*, haviam outras obras que também marcaram o início dessa escola, como as do diretor polonês Jerzy Kawalerowicz (1922-2007)²⁹. De fato, a onda de filmes nacionais, que surgiram na década de 1950, foi resultado do degelo político após a morte de Josef Stalin (1878-1953), bem como a denúncia dos crimes stalinistas por Nikita Khrushchev, em 1956³⁰.

Em *Geração*, assim como o restante da trilogia, Wajda propôs algo muito autoral apoiado em suas experiências durante a guerra. O enredo do filme aborda a geração de jovens que cresceu sob a ocupação nazista na Polônia, engajada em movimentos de resistência. Essa produção foi o ponta pé inicial que levou esse diretor, e toda geração da Escola Polonesa, a

²⁷ A autora acrescenta que alguns dos curtas e documentários produzidos pelo cineasta durante este período estão até hoje disponíveis em arquivos. **Ibid.**, p. 15

²⁸ MEDEIROS, op. cit., p. 91.

²⁹ HALTOF, Marek. **Polish cinema: a history**. Oxford: Berghahn Books, 2019.

³⁰ O Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) foi atingido, em 1956, por uma grande crise quando Nikita Khrushchev, à época secretário geral do PCUS, expôs um relatório, aos políticos, delegados e dirigentes dos países satélites, denunciando Josef Stalin pelo uso descontrolado de violência, execuções e processos fraudulentos contra adversários políticos, criticando o culto à personalidade e os atos tirânicos.

representar nas telas os temas delicados da história da Polônia, como as divergências internas da própria resistência em torno do conflito entre nacionalistas e pró soviéticos. *Geração* trabalha ainda em diálogo com a estética *noir*, com a questão da identidade geracional e o momento da passagem para a vida adulta.

De modo geral, essa primeira produção, mesmo que ainda marcada parcialmente pelo realismo socialista, conseguiu ir um pouco além. Segundo Vinícius Medeiros, Wajda estava engajado em apresentar um novo ponto de vista, de modo que encontrou no neorealismo italiano uma inspiração estética possível de alcançar esse objetivo. O diretor queria distância de diálogos, slogans e frases ideológicas caras ao cinema realista socialista. Dessa forma, essa apropriação proposta por Wajda resultou num estilo que delegava um efeito dramático nas sequências e nas performances dos atores³¹. Ainda assim, há uma divergência entre os pesquisadores sobre como enquadrar o primeiro filme do cineasta: Haltof, por exemplo, afirma que *Geração* pertence ao realismo socialista, sendo em alguns pontos influenciado pelo neorealismo italiano³².

A ambiguidade destacada acima foi um ponto chave na pesquisa de Medeiros. Aqui reside uma importante questão que é justamente entender qual foi a posição de Wajda frente à censura. Na sua análise sobre a trilogia de guerra, esse pesquisador evidenciou uma atitude artística ambivalente do diretor, pois ora operava dentro da estética narrativa do realismo socialista, ora experimentava o neorealismo italiano desprezado pelo regime. Como aponta Haltof, Wajda alcançou certa flexibilidade entre estes dois estilos, de modo que conseguiu tirar do papel seus filmes, sobrevivendo ao regime autoritário por meio de estratégias de negociação. O mesmo não aconteceu com o personagem de Strzeminski, em *Afterimage*, visto que o artista morre de fome e enfermo depois permanecer fervorosamente convicto em suas ideias³³. Essa é a grande ironia do último filme de Wajda, apontada pelo crítico de cinema Michal Oleszczyk³⁴.

Assim, representar a história polonesa, adequando-se às rígidas noções da propaganda comunista, foi um dos obstáculos que Wajda enfrentou em sua carreira. Ao comparamos *Geração* e *Afterimage*, encontramos muitas diferenças, principalmente quando voltamos o olhar para os personagens principais. O primeiro possui um “herói positivo” da classe trabalhadora, o jovem Stach, interpretado por Tadeusz Lomnicki (1927-1992). Já em

³¹ MEDEIROS, *op. cit.*, p. 109.

³² HALTOF, *op. cit.*, p. 123.

³³ HALTOF, *op. cit.*, p.389.

³⁴ OLESZCZYK, Michal. **Andrzej Wajda: the searcher**. 2017. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/4450-andrzej-wajda-the-searcher>. Acesso em: 01 fev. 2022.

Afterimage, nos deparamos com Strzeminski, representado por Boguslaw Linda (1952-), um homem de meia idade, cansado e traumatizado pela guerra, com poucas esperanças quanto ao futuro da Polônia socialista. Nesse ponto, é importante observar essa distinção entre o primeiro e o último protagonista dos filmes wajdanianos: em *Stach* (de *Geração*) vemos simbolizada uma juventude ainda esperançosa e crível no socialismo, enquanto em Strzeminski podemos enxergar a representação da própria figura de Wajda, um polonês pessimista quanto aos rumos que política tomou em seu país.

Os atores escolhidos por Wajda também revelam uma certa característica bastante presente em sua filmografia: esses eram rostos conhecidos pelo público da época, como Tadeusz Janczar (1926-1997), Zbigniew Cybulski (1927-1967) e Roman Polanski (1933-). O mesmo ocorre com Boguslaw Linda, um dos atores mais populares da Polônia, que já havia trabalhado com Wajda em *Homem de Ferro* (1981) e *Danton* (1983). Todos estes personagens wajdanianos apresentam-se como homens comuns, carregados de dúvidas, problemas, tragicidades e presos ao destino, ao qual não conseguem escapar.

Em seu segundo filme, *Kanal* (1957), Wajda desconstruiu a resistência e o Levante de 1944, ambos temas polêmicos e motivadores de debates calorosos entre poloneses e historiadores. O filme narra a história do Exército da Pátria, citado no início deste tópico, em sua tentativa de resistir às tropas alemãs através de uma única rota: os canais de esgoto da cidade de Varsóvia. Essa produção revelou o conhecimento do diretor com relação à arte expressionista e seus contrastes entre luz e sombra, transmitindo para o espectador um submundo obscuro atravessado por morte e desespero, também muito causado pelos ângulos de câmera claustrofóbicos adotados.

Nesse sentido, vale a pena refletir sobre o desenvolvimento da estética wajdaniana ao longo de sua trajetória. Seus três primeiros filmes em preto e branco, quando adotaram a estética *noir*, fugiram do naturalismo do mundo real, influenciados pelas vanguardas artísticas do início do século XX. Já a sua última produção, uma ode a esses mesmos grupos artísticos, aderiu a uma estética mais clássica e realista. Essa ambivalência de *Afterimage* nos intriga, podendo-se dizer que existe, nesta última produção wajdaniana, aquilo que o pesquisador Ismail Xavier chamou de “realismo de denúncia”. Esses são casos típicos de um cinema eficiente no mercado, competentes enquanto espetáculo, que buscam projetar nas telas uma verdade encoberta, um dado da realidade de cada país que fora recalcado pela “história oficial”, imposta anteriormente por regimes autoritários³⁵. Ao longo desta dissertação,

³⁵ XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, p. 115-117, 2018.

objetivamos trazer para o debate as implicações desta estética mais tradicional, consagrada pelo cinema de gênero por tratar de temáticas políticas, especialmente ligadas ao debate sobre a repressão, à qual esteve submetida, por exemplo, a arte de vanguarda.

Assim, através de suas produções, Wajda se tornou o centro da discussão pública e da História polonesa recente. Em concordância com Boleslaw Michalek e Frank Turaj, a configuração e a importância que o cinema nacional polonês possui também têm outra razão de ser: a literatura polonesa³⁶. Tal como em outras culturas, a literatura polonesa cristalizou diversos temas pertencentes à identidade nacional, adaptadas às telas cinematográficas logo depois. Ao averiguar as obras wajdianas, especificamente na escolha dos roteiristas, notamos essa congruência entre suas produções: grande parte são escritores e romancistas. A título de exemplo, a primeira obra de Wajda ficou nas mãos do escritor Tadeusz Konwicki (1926-2015); em *Cinzas e Diamantes*, o encarregado do roteiro foi o romancista Jerzy Andrzejewski (1909-1983); no caso de *Afterimage*, o responsável por adaptar a vida de Strzeminski foi o escritor Andrzej Mularczyk (1930-).

Membro da Associação de Escritores Poloneses (SPP, *Stowarzyszenie Pisarzy Polskich*), Mularczyk já havia trabalhado com Wajda no roteiro do filme *Katyn*, baseado em seu livro *Katyn: Post Mortem*. Vale destacar que o roteirista de *Afterimage* é um escritor reconhecido, principalmente por dramas de rádio novelas. Essa informação é relevante quando pensamos nas escolhas do diretor por gêneros narrativos consagrados pela indústria cultural. Esse dado nos faz pensar sobre a própria *forma* de seu roteiro, afinal, se constitui enquanto um drama biográfico. Quando colocou em comparação as obras de Andrzej Wajda e do, também cineasta, Andrzej Munk, Haltof apontou que os filmes de Wajda possuíam uma tendência romântica muito expressiva quando comparados ao racionalismo das obras de Munk³⁷. Ou seja, é provável que a presença do melodrama na obra desse diretor derive, igualmente, da estrutura narrativa dos roteiros escritos por estes romancistas consagrados. Nesse tipo de gênero, a ação acontece com o personagem principal, pois a narrativa ocorre e retorna para ele. No caso de *Afterimage*, somos convidados a observar a vida de Strzeminski, com tomadas internas dentro de sua casa, dando aulas na Academia, em seu momento de criação, etc. O roteiro é construído de forma que o público compartilhe com a perspectiva do vanguardista, simpatizando com sua figura e compadecendo diante de sua situação no processo de censura. De fato, um drama literário é diferente, em estrutura, de um roteiro cinematográfico, porém pode-se dizer que as produções wajdianas, e aqui enfatiza-se

³⁶ MEDEIROS, *op. cit.*, p. 68.

³⁷ HALTOF, *op. cit.*, p. 117.

Afterimage, possuem um liame com a literatura romântica polonesa e seus escritores, especialmente por meio do flerte com o melodrama³⁸.

Destarte, nossas análises se iniciaram apresentando um panorama geral da vida do jovem Wajda, percorrendo o início de sua carreira, observando as consonâncias e discontinuidades entre seus primeiros filmes e sua última produção. Por certo, poderíamos nos alongar, oferecendo uma análise pormenorizada de todas as obras desse diretor, contudo acabaríamos perdendo o foco de *Afterimage*. Em vista disto, procuramos priorizar as suas obras de ficção histórica, principalmente àquelas que tiveram mais notoriedade entre os críticos e o público. A partir desse critério, avançamos nossa cronologia para o final da década 1970 e o início dos anos 1980. Este período foi nomeado pelos especialistas como *The Cinema of Distrust* (“O Cinema da Desconfiança”).

Através de formas realistas, a série de filmes³⁹ acima explorou o lado corrupto das repúblicas socialistas do bloco, examinando seus problemas mais difíceis. Haltof afirma que a grande maioria se concentra no conflito entre o Estado e o indivíduo, criticando os postulados progressistas e as suas implementações. Todavia, por causa da censura, a ideologia em si não é atacada e sim as instituições e seus funcionários⁴⁰. Além de Andrzej Wajda, outros cineastas poloneses também fizeram parte desse momento, como Krzysztof Zanussi (1939-), Krzysztof Kieślowski (1941-1996), Agnieszka Holland (1948-) e Feliks Falk (1941-).

No caso do wajdaniano *Homem de Mármore* (1977), este foi um filme pioneiro ao denunciar o regime stalinista e a sua mentalidade totalizante, remontando aos anos 1950. Alguns críticos apontam as semelhanças entre essa produção e a obra-prima de Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941). A décima primeira película de Wajda narra a história de Agnieszka, uma estudante que procura realizar um documentário final para conseguir seu diploma de graduação em Cinema. Ela se aprofunda na vida do “trabalhador modelo” do stalinismo, Mateusz Birkut (Jerzy Radziwiłowicz), desmascarando a vida deste homem que fora tão amado pelo governo inicialmente, mas acabou por ser censurado pelas autoridades comunistas ao final de sua vida. O título do filme remete à própria estátua de mármore de Birkut, na qual a jovem estudante encontra escondida no porão de um museu, encorajando-a iniciar sua pesquisa.

Não apenas por sua forma mais realista de tentar representar o passado autoritário, *Homem de Mármore* muito se parece com *Afterimage* na questão das imagens documentais

³⁸ A popularidade e afinidade dos filmes wajdanianos com o público polonês nos leva a pensar que esse já era familiarizado com esse tipo de narrativa romanceada, em parte, por causa da própria literatura nacional.

³⁹ Alguns deles são *Camouflage* (1977), *Camera Buff* (1979), *Provincial Actors* (1979) e *Top Dog* (1978).

⁴⁰ HALTOF, *op. cit.*, p. 222.

fictícias. Em ambas, são apresentadas algumas tomadas imitando as de cinejornais. Em *Afterimage*, isso está presente nas cenas de comemoração do Dia do Trabalho, onde são reproduzidos os desfiles de celebração, as imagens dos grandes filósofos do socialismo, as bandeiras vermelhas e brancas, etc. Com essas duas obras, Wajda utiliza dessa técnica para tentar capturar o clima daquele período e condicionar a reação do espectador, trazendo validade para a estrutura narrativa. De todos os filmes wajdanianos, considerando a análise da temática e da linguagem técnica, acreditamos que esse é o que mais se assemelha com a última obra do diretor. Contudo, há de se ressaltar que uma grande diferença entre ambos é o comportamento da câmera: em *Homem de Mármore* a filmagem do diretor é rápida em cada cena, já em *Afterimage*, por ser uma narrativa mais lenta, a câmera também segue por este caminho, comunicando para o observador a sensação do vanguardista padecendo sob aquele regime.

Ainda nesse período, nos deparamos com *Homem de Ferro* (1981), a continuação de Wajda para *Homem de Mármore*. Nos anos em que fora produzido, a Polônia vivenciava, com o sindicato oposicionista Solidariedade, o governo autoritário do General Wojciech Jaruzelski (1923-2014). Em 13 de dezembro de 1981 foi implementada a Lei Marcial, afetando seriamente o cenário do cinema nacional. Diversos filmes foram banidos, assim como seus diretores, considerados “indesejados” pelo regime. Nesse mesmo ano, Wajda renunciou ao seu cargo como chefe da Associação Polonesa de Cineastas, acusado pelo governo de envolvimento com a oposição⁴¹.

Vencedor do prêmio *Palm d’Or* no Festival de Cinema de Cannes, *Homem de Ferro* narra a história do filho do operário Birkut, Maciek Tomczyk. Nessa película, Maciek é um trabalhador do Estaleiro de Gdansk⁴² e um ativista do movimento Solidariedade. Na tentativa de contar para o espectador todos os antecedentes que deram origem ao sindicato, Wajda incorporou novamente documentos, *takes* de cinejornais e até algumas sequências de *Homem de Mármore*, enquanto material de arquivo. Segundo Haltof, essa produção foi duramente criticada pelos especialistas da área, sobretudo por ter sido editado às pressas, resultando em algo raso e “extremamente correto”⁴³. Ainda assim, acreditamos que Wajda expôs nesse filme uma representação clara da bipolaridade do período: o “nós” e o “eles”. Mesmo com objetivos parecidos, ou seja, criticar um governo socialista autoritário, *Homem de Ferro* muito se difere de *Afterimage*, principalmente, por ter um aspecto de noticiário de

⁴¹ *Ibid.*, p. 254.

⁴² O estaleiro naval de Gdansk foi o berço do movimento Solidariedade, onde ocorriam reuniões entre seus membros.

⁴³ HALTOF, op. cit., p. 238.

televisão. Essa obra se configura mais como uma grande conquista política, do que uma realização artística. Ademais, o próprio líder sindical do Solidariedade, Lech Walesa (1943-), atuou no filme como si mesmo, demonstrando para o público que aprovava a obra.

Pensar no significado político que Walesa possui, para a história da Polônia socialista, nos remete a subsequente obra wajdaniana: *Danton* (1983). Esta foi uma produção franco-polonesa, muito elogiada pelos críticos, encomendada pelo Ministério da Cultura do então presidente francês François Mitterrand (1916-1996). Esse filme seria parte das comemorações do bicentenário da Revolução Francesa daquele ano, sendo Andrzej Wajda o escolhido para dirigi-la. A decisão por esse cineasta não foi à toa: o cineasta era um dos diretores que criticava frequentemente o stalinismo, lutando pela democratização do socialismo. Para o governo francês, essa película seria uma ótima oportunidade para mostrar a todos o lado democrático da esquerda, herdeira das ideias revolucionárias de 1789.

O historiador Marcos Napolitano fez uma importante contribuição ao analisar este filme consagrado. Segundo ele, esperava-se uma produção que reafirmasse a “verdadeira tradição revolucionária francesa”, ou seja, aquela que se apoiava na democracia e na liberdade. A expectativa era de que Wajda reiterasse os personagens devidamente estabelecidos pela historiografia: Robespierre e os jacobinos como idealistas revolucionários; Danton como um liberal corrupto e traidor⁴⁴. Por certo, *Danton* poderia ter se tornado um monumento cinematográfico, o que não ocorreu. Correndo o risco de fazer algo aberto para uma leitura conservadora, que sempre tendeu a banalizar os processos revolucionários ao longo da história, Wajda inverteu os mitos historiográficos.

Em *Danton*, o revolucionário Robespierre, interpretado por Wojciech Pszoniak (1942-2020), foi representado como um homem frio, paranoico e manipulador. O terror jacobino configurava-se como uma máquina revolucionária e autofágica, enquanto que Danton, interpretado por Gerard Depardieu (1948-), era um anti-herói decadente, que revelava as contradições do processo revolucionário ao devorar seus inimigos e também seus amigos. De acordo com Napolitano, ao invés de ver consagrado esse evento fundamental para a história nacional, relativo ao nascimento dos valores republicanos que sustentam a identidade nacional da França, o público francês teve que assistir um estrangeiro desconstruir e problematizar os seus mitos cívicos e nacionais⁴⁵. Por outro lado, a própria biografia de Wajda deixava pouca margem para a crítica, considerando que se tratava de um polonês

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena, et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões do audiovisual**. São Paulo: Alameda, p. 75.

⁴⁵ **Ibid.**, p. 76.

dissidente, que viveu em um país governado por uma ditadura militar da esquerda. É importante lembrar que, na época de realização do filme, a Polônia enfrentava a Lei Marcial, imposta pelo general Jaruzelski, numa tentativa de silenciar o Solidariedade.

Assim, o filme elegeu, como aspecto principal da Revolução Francesa, abordar a hipótese de que os ideais revolucionários acabaram corrompidos ao longo do processo, especialmente por meio da instauração do chamado período do terror. Existe sim uma clara analogia entre os acontecimentos da história da França e aqueles relativos aos rumos tomados pela Revolução Russa. Dessa forma, *Danton* acabou se configurando como uma análise do “socialismo real” que o Leste europeu viveu na década 1980, fazendo com que o próprio jornal francês *Le Monde* declarasse, à época, que “a revolução que Wajda propôs não era a deles”⁴⁶. Quando foi lançado, muitos apontaram, simploriamente, que o filme se apresentava como uma caricatura, pois a fisionomia do personagem Danton era muito parecida com o próprio Lech Walesa. Toda a narrativa fílmica se transformou, então, em uma desmonumentalização do processo revolucionário.

Realmente, as similaridades de *Danton* com a Polônia de 1980 não são mera eventualidade. Segundo o próprio Wajda, um dos seus interesses com *Danton* era tentar capturar o cenário enérgico de uma revolução, na qual todos trabalham a cada minuto, exaustivamente, convictos de um ideal⁴⁷. Contudo, acreditamos que esse filme não é uma mera analogia com o momento histórico que os poloneses enfrentavam, ele é, efetivamente, um olhar crítico de Wajda, e de certa forma desiludido, para esses processos históricos radicais, onde guerra, morte e revolução não lhe entregam glórias individuais, apenas tristezas e decepções coletivas.

É no ponto discutido acima que *Danton* e *Afterimage* possuem certa semelhança. Ambos são filmes sombrios, tanto em cor, quanto em textura, pois demonstram o pessimismo de Wajda em relação aos processos revolucionários. De certa forma, esse pessimismo se projeta também no futuro. Porém, há de se apontar uma grande diferença entre ambos: em *Danton*, como aponta Napolitano, houve uma desmonumentalização do passado, ou seja, esse filme desmascara o pretense discurso monolítico sobre a Revolução Francesa⁴⁸; já no caso de *Afterimage*, Wajda monumentaliza a resistência individual de seu personagem principal, colocando-o no centro do processo histórico. Dessa forma, numa tentativa de criticar a

⁴⁶ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁷ WAJDA, Andrzej. *Danton: the revolution*. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwgAQ3CGeFA&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=162&t=5s>. Acesso em: 01 fev 2022.

⁴⁸ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 66.

ascensão da extrema direita polonesa na década de 2010, o cineasta opta por recuperar a memória do passado autoritário e traumático levado a cabo pelo “outro lado”, ou seja, pela esquerda, produzindo uma espécie de espelho invertido, como se ambos fossem duas faces da mesma moeda. Ao estabelecer um paralelo entre autoritarismo de diferentes espectros políticos, o cineasta reitera valores como liberdade e democracia.

Por fim, as duas últimas produções wajdanianas que queremos analisar são *Katýn* (2007) e *Walesa: Man of Hope* (2013). Sobre *Katýn*, este foi o primeiro longa-metragem da Polônia a abordar um evento traumático ainda repleto de dúvidas para a população. Foi apenas em 1990 que a URSS admitiu que havia ordenado o massacre dos oficiais poloneses. Desde 1943, quando surgiram as primeiras provas deste assassinato em massa, o Kremlin afirmava que os responsáveis eram os alemães. Por muito tempo esse tópico foi censurado por toda as repúblicas soviéticas. Para Wajda, essa era uma questão sensível: seu pai havia sido um dos militares assassinados em meio aos 20 mil mortos estimados.

De uma forma geral, essa produção condensou, segundo Silvana Seabra, uma dupla tragédia, visto que fora uma representação do massacre e, mais ainda, um reviver das mentiras que buscaram encobri-lo por muito tempo⁴⁹. Cada uma das três personagens principais apresenta a sua experiência com aquele evento, possuindo, também, um fio unificador que é “buscar a verdade para o povo polonês”. Não obstante, Wajda utilizou na película imagens de arquivo do local do genocídio, feitas pelos alemães em 1943, como forma de atribuir a culpa aos soviéticos. O filme inicia com uma multidão de poloneses fugindo por uma ponte, dado que de um lado havia a invasão nazista e, do outro, a soviética.

A cena de *Katýn* descrita acima faz alusão a uma possível leitura que alguns filmes wajdanianos apresentam: a Teoria da Ferradura. Essa teoria, que ganhou popularidade na mídia, e nas discussões políticas das últimas décadas, acaba por colocar que, embora em polos opostos, a extrema esquerda e a extrema direita se aproximam tal qual uma ferradura de cavalo, ou seja, ambas possuem algumas proximidades, incluindo o autoritarismo, que foi aplicado em diferentes projetos políticos de ambos os lados. Essa é uma noção mais ampla que concebe o espectro político como uma linha reta que vai do comunismo ao fascismo⁵⁰. Por certo, essa leitura abre inúmeros caminhos a serem discutidos.

Como em outras cinebiografias, *Walesa: Man of Hope* dramatiza a vida do

⁴⁹ SEABRA, Silvana. Cinema, história, memória e verdade: *found footage* e apropriação em Wajda. *Lumina*, Juiz de Fora. v. 14, n. 2, p. 7-21, 2020.

⁵⁰ CHOAT, Simon. ‘**Horseshoe theory**’ is nonsense: the far right and far left have little in common. May 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/horseshoe-theory-is-nonsense-the-far-right-and-far-left-have-little-in-common-77588>. Acesso em: 03 fev. 2022.

sindicalista Lech Walesa ao trazer para o enredo do filme certo triunfalismo no modo como narra a história deste homem que foi de um simples eletricista, para um sério ativista dos Direitos Humanos e vencedor de um Nobel da Paz em 1983. O filme inicia-se com uma entrevista concedida por Walesa para a jornalista italiana Oriana Fallaci. O diretor da película utiliza essa conversa entre ambos como um dispositivo recorrente, ou seja, há saltos temporais para os acontecimentos que deram início aos protestos dos trabalhadores da cidade de Gdansk, em 1970.

Ao contrário de Strzeminski, em *Afterimage*, Wajda dedica-se profundamente a vida pessoal de Walesa, mostrando-o não somente como um líder político admirado e carismático, mas também como um pai de família tentando se fazer presente. Além disto, não podemos deixar de mencionar, novamente, a manipulação de imagens de arquivo utilizadas pelo diretor. São combinações bem feitas entre imagens dos noticiários da época e imagens gravadas em *sets* de filmagens. Ao longo da película, evidencia-se essa dualidade entre a imagem-documento e a fala testemunhal de Walesa, remontando os acontecimentos passados na entrevista com a repórter. Ademais, o tratamento dado a imagem remete-nos ao diretor de fotografia do filme, Pawel Edelman. Assim como em *Katyn* e *Afterimage*, Edelman desbota e granula as imagens gravadas nos *sets*, não de forma excessiva, ambientando o espectador naquele contexto. Essa escolha da fotografia acaba por tornar ténue o limite entre história e ficção, passado e presente.

Em suma, ao longo de sua vida, a certeza de Wajda foi o desejo de abordar a guerra e as ocupações estrangeiras na Polônia, seja qual fosse o suporte artístico (pintura ou cinema). Desde muito cedo, o jovem diretor manifestou interesse pelos assuntos políticos de sua época, impelidos por sua própria vivência naqueles eventos históricos. Como ele mesmo coloca, o seu dever é político e o visual algo secundário. Para Wajda, a essência do filme político é falar aquilo que não está sendo dito, expondo algo oculto, desvendando as realidades por trás desses fatos históricos⁵¹. Assim, ao final deste tópico, após atravessar a vida e a carreira de Wajda, objetivamos mostrar que há uma estreita aproximação entre *Afterimage* e a longa cinematografia anterior desse realizador. As produções wajdanianas acabam por ser, em sua grande maioria, filmes de gêneros tradicionais – no caso de *Afterimage* uma *biopic* – que possuem em sua essência um realismo de denúncia. Nos próximos capítulos será aprofundado a infraestrutura da última “canção” wajdaniana.

⁵¹ YAKIR, Dan. **Interview:** Andrzej Wajda. Nov-Dec 1984. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/interview-andrzej-wajda/>. Acesso em: 02 fev 2022.

1.2 O PROJETO *AFTERIMAGE*

De acordo com o *presskit* de *Afterimage*, disponível no site de sua produtora, criado para a sua submissão como Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2017, esta película possui quatro instituições de financiamento: a Akson Studio, a TVP (Polish Television), a NINA (National Audiovisual Institute), o PISF (Polish Film Institute) e a Tumult Foundation. A Akson Studio é uma das líderes de produção audiovisual na Polônia, criada em 1992 por Michael Kwiecinski, também produtor de *Afterimage*. Além de Wajda, essa produtora já trabalhou com muitos cineastas reconhecidos, como Roman Polanski e Márta Mészáros. Ademais, ela também foi responsável por outros dois filmes wajdanianos, já mencionados, *Katyn* e *Walesa*.

Na Polônia, não são apenas as instituições privadas que investem na cinematografia nacional. Várias películas são cofinanciadas pelo PISF. Em junho de 2005, o Parlamento Polonês (Sejm) aprovou o “Cinematography Act”, uma nova lei para financiar e promover o cinema polonês através da criação desse instituto, que está submetido ao Ministério da Cultura. O objetivo do PISF é apoiar jovens diretores, aumentar a presença dos filmes poloneses nos festivais de cinema internacionais e assegurar a existência de outras instituições cinematográficas, como o National Film Archive (Filmoteka Narodowa)⁵².

De acordo com Haltof, o PISF recebeu um grande financiamento nos últimos anos, investindo, em sua grande maioria, na cinematografia nacional, visto que esta é mais popular entre a audiência local. O seu apoio tem se voltado, principalmente, para películas que fazem referência à história da Polônia - cerca de sessenta e nove filmes de ficção histórica foram produzidos ou cofinanciados pelo PISF entre 2005 e 2015. Documentários, animações e filmes: todos foram feitos com foco neste gênero pois “abordam questões de importância fundamental para o patrimônio e cultura nacional polacos, possuindo qualidades educacionais”⁵³.

Nos últimos anos, ambos partidos que governaram a Polônia, o PO e o PiS, apoiaram e financiaram vários projetos históricos que tratam de momentos significativos da história nacional, alguns desses são os filmes produzidos pelo PISF. Muitas das películas tratam de figuras ou eventos que foram apagados da memória oficial durante a vigência da República Popular da Polônia. Uma destas produções é o wajdaniano *Katyn*, que foi abertamente divulgado pelo Ministério da Cultura e suas instituições correlacionadas. Em

⁵² HALTOF, *op. cit.*, p. 370.

⁵³ HALTOF, *op. cit.*, p. 371-372.

conjunto com o governo, este instituto acabou por investir em imagens que constroem uma identidade polonesa, reafirmando o cinema nacional como um importante arquivo da memória coletiva. Ademais, é importante ressaltar que, após 1989, com o fim do Bloco Soviético, os “produtores de novas memórias públicas” tiveram uma relevante tarefa de construir uma narrativa popular de ruptura revolucionária entre a ditadura e a democracia liberal, apesar da ausência de uma real revolução⁵⁴. Neste ponto que se encontra o PISF e tantas outras instituições governamentais de memória nacional.

O que causou certa revolta no público é que, desde que assumiu o mandato presidencial, tendo grande maioria no parlamento e no senado, o PiS tem emitido a sua versão acerca do passado histórico da Polônia através dessas instituições estatais que supostamente deveriam ser apolíticas, como foi o caso do Instituto de Memória Nacional (IPN)⁵⁵. Por meio de rigorosas pesquisas em arquivos, essa entidade foi criada para disseminar informações sobre a ocupação alemã e o período pós-guerra. Contudo, a extrema direita polonesa vem se utilizando dessas instituições para promover as suas políticas anticomunistas. Essas ações são gravíssimas pois, não somente o PISF fora atingido, mas outras instituições de Estado como a TVP e a NINA, também financiadoras de *Afterimage*.

Assim, segundo Haltof, as telas polonesas se tornaram, nos últimos anos, um campo de batalha pela memória: diferentes partidos políticos tentam impor sua visão do passado histórico por meio do financiamento de filmes ou, às vezes, a falta dele. Com o objetivo declarado de resgatar aqueles que lutaram contra o socialismo, o PISF investiu em muitas cinebiografias daqueles que foram rotulados pelo regime como os “traidores da revolução”⁵⁶. Além de *Walesa* e *Afterimage*, podem-se citar outras películas biográficas polonesas que foram subsidiadas por este instituto, como *General Nil* (2009), de Ryszard Bugajski, e *The Damned* (2017), de Konrad Lecki. Ambas possuem como protagonistas soldados e ex combatentes que lutaram contra a ocupação alemã e soviética, resgatando um espírito profundamente patriota através destas figuras consideradas como “heróis nacionais”.

Da mesma forma que *Cazuza* (2004), *Marie Antoinette* (2006), *Coco Avant Chanel* (2009), *The King’s Speech* (2010), *Lincoln* (2012), *Getúlio* (2014), *Radioactive* (2019), *Marighella* (2019) e *Oppenheimer* (2023), *Afterimage* faz parte de uma gama de cinebiografias contemporâneas que possuem personagens cuja existência é legitimada pela

⁵⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 388.

história, transitando entre o filme político, o dramático-social e o histórico⁵⁷. Essas narrativas resgatam a dimensão íntima das pessoas biografadas, expondo suas histórias de vida e obras, que se tornaram referência de uma época e de um contexto sociocultural. Em solo polonês, essas cinebiografias tiveram um resultado lucrativo, não somente no aspecto financeiro, mas como instrumentos de síntese e construção das memórias individuais e coletivas (encarnadas em seus personagens principais), principalmente depois de um período autoritário e traumático, onde um processo de angústia, resguardado por muito tempo, foi desencadeado.

De fato, a última produção de Wajda possui três instituições estatais que à financiaram, contudo, isto não foi um motivo para que o diretor evitasse de criticar o governo polonês atual através de *Afterimage*. Este ponto fica claro na própria nota à imprensa, inserida no *presskit*, escrita pelo mesmo:

Eu queria mostrar o conflito de um distinto indivíduo com o Estado Socialista tentando controlar todos os aspectos da vida humana. Como um ser humano pode se opor ao aparato estatal? Qual é o preço a se pagar pela liberdade de expressão? Quais são as escolhas que cada indivíduo enfrenta em um país totalitário? Apesar de pensarmos que essas são questões do passado, elas estão começando a nos assombrar hoje também, e não devemos esquecer o que sabemos sobre como respondê-las.

No trecho acima, o cineasta alerta para algo que está acontecendo em todo o mundo. Não obstante, ainda no mesmo documento, o produtor da película, Michael Kwiecinski, também teceu suas considerações sobre a censura a película:

Afterimage é baseado na história real de W. Strzemiński, um pintor e teórico da arte polonesa. O filme questiona sobre a responsabilidade da arte moderna; sobre a relação entre alunos e seu professor - um mestre; e sobre as consequências da guerra para um soldado. Acima de tudo, porém, é uma história de uma grande personalidade, um artista único destruído por um sistema político. A censura está se tornando cada vez mais rigorosa em vários territórios. Embora Afterimage ocorra nos anos 40 e 50, alguns artistas contemporâneos ainda são presos ou maltratados, como Oleg Sentsov, um cineasta ucraniano, condenado a vinte anos de prisão na Rússia ou Jafar Panahi, um cineasta iraniano, proibido de deixar sua país.

Sentsov e Panahi são diretores de cinema que desagradaram os governos de seus respectivos países com suas obras. Ambos foram presos, censurados e acusados de conspirar contra o Estado. Assim como Strzeminski em *Afterimage*, liberdade de expressão e de criação artística foram sufocadas em prol de um projeto político. Isto é, Wajda pensou em sua última produção como uma intervenção política, resultado das demandas da Polônia e de outros

⁵⁷ GUTFREINDF, Cristiane Freitas. Figuras do mal no filme biográfico brasileiro. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo. v. 40. n. 40, p. 96-110, 2013.

contextos sociais que, assim como ele, sofreram e sofrem, na contemporaneidade, com algum tipo de autoritarismo. Na Figura 1 temos a nota completa, escrita pelo cineasta, antes de seu falecimento:

Figura 1 - Nota de Andrzej Wajda sobre *Afterimage*



Fonte: Akson Studio

Através desta nota, e de todo o contexto filmico, é possível compreender que, para o diretor, a arte, ao ser política, não é obrigada a carregar em si mesma conteúdos e temas engajados que sejam passados para o espectador tornando-o consciente de algo. Obras artísticas – cinema, literatura, pintura, música, etc. – possuem seus significados e interpretações em aberto. Como Strzeminski contesta na película, a arte é um “laboratório de formas” e não deve ser pensada apenas por sua utilidade. Assim, ponderando sobre os mecanismos de poder e as formas de dominação que a classe artística está sujeita, Wajda vai

contra os preceitos impelidos pelo Estado polonês atual, através de instituições como o IPN, por exemplo. Sua última obra possui sim uma proposta pedagógica, contudo, ela é, em contrapartida, uma tentativa de reflexão e defesa à inovação artística, à liberdade de expressão e de criação; uma ode à arte e uma total recriminação ao totalitarismo, como o mesmo coloca no trecho acima.

1.3 PERSONAGENS DE UMA HISTÓRIA

Como cinebiografia tradicional, *Afterimage* é centrado em relações causais, compondo um caminho cronológico ao apresentar uma sucessão de acontecimentos de uma história de vida. Não à toa, alguns pesquisadores desse gênero criticam a maneira em que é pensado esse tipo de narrativa, afirmando que, muitas vezes, ela se torna uma espécie de fórmula que restringe os movimentos criativos dos cineastas⁵⁸. Isto é, qualquer que seja a vida representada nas telas, ela é compelida a caber nessa “caixinha” de filmes biográficos. Não podemos deixar de concordar com essa afirmativa, tendo em vista algumas *biopics* da contemporaneidade. Em *Afterimage* isso não foi diferente, na qual parte da vida de Strzemiński foi selecionada e representada numa linearidade de acontecimentos no tempo.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o discurso biográfico se estrutura, como mencionamos, em sequências lógicas, inteligíveis e cronológicas, encontrando uma forma aceitável de expressar a complexa trajetória de determinado personagem. Cria-se, a partir dessa forma, um “postulado do sentido da existência”, onde o relato narrado se torna algo razoável, consistente e estruturado com base nas relações de causa e efeito⁵⁹. Assim, é criado um sentido para àquela história de vida ao selecionar certos acontecimentos que foram considerados significativos, estabelecendo conexões coerentes entre eles. Esse foi o papel de Wajda ao escolher determinado momento da trajetória de Strzemiński que traria lógica para a narrativa que gostaria de filmar.

Nesse sentido, é muito importante ressaltar a própria escolha do cineasta por Boguslaw Linda, um ator reconhecido pelo público polonês, para interpretar Strzemiński. Numa feliz decisão, Wajda conseguiu com que Linda fundisse a personalidade do

⁵⁸ BROWN, Tom; VIDAL, Belén. **The biopic in contemporary film culture**. Abingdon: Routledge. p. 2.

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 184.

vanguardista em si, encarnando com maestria a tragicidade deste pintor, instaurando uma indistinção entre aquilo que é ficcional, e aquilo que é real, aos olhos do espectador. De fato, todas as escolhas feitas pelo diretor pautam-se na, já concebida, estrutura de *biopics*: um subgênero do melodrama. Ao longo do filme, a narrativa caminha e retorna para o pintor vanguardista, mostrando sua história de vida como um deslocamento orientado que possui começo e fim.

Nesta parte da dissertação, pretendemos examinar a caracterização, a atuação e o significado, não somente do personagem de Boguslaw Linda, mas, também, das outras figuras que compõem a narrativa. Mesmo sendo uma película que ressalta a resistência individual de seu personagem principal, Wajda ainda utiliza de outros papéis do filme para compor uma lógica ao relato biográfico do pintor vanguardista. É por essa razão que a seguinte análise se pautará sempre na relação de Strzeminski com determinado personagem.

Destarte, a grande maioria das cinebiografias da contemporaneidade trazem para as telas, com seus protagonistas, a noção de um ser que é “escolhido”. Esta figura possui um destino e uma vocação a se cumprir, muitas vezes se posicionando contra sistemas políticos autoritários, corruptos e burocráticos. Esse foi o caso de Strzeminski. A sua caracterização e atuação são notáveis. Assim como a cenografia polonesa, que ambientou um país em ruína pós 1945, foi caracterizado um homem marcado psicologicamente e fisicamente pela guerra. As roupas do personagem também contribuem na narrativa pois são sempre muito acinzentadas e simples (sem ternos e gravatas, como os outros professores da Escola de Belas Artes de Lodz, onde leciona), contribuindo para a imagem modesta do personagem. A angústia do pintor retoma aquilo que colocamos no início do trabalho sobre os paralelos entre Wajda e o protagonista, ou seja, ambos foram personalidades que lutaram pela independência da Polônia ocupada e ambos se mostraram agoniados com relação à política de seu país. Apesar das circunstâncias, suas forças criativas tentaram resistir a repressão.

Mencionado no início deste capítulo, a escolha por artistas reconhecidos pelo público Polonês é uma particularidade da filmografia wajdaniana. Para filmes que se configuram como gêneros tradicionais, essa é, certamente, uma característica bem relevante. O historiador Ismail Xavier aponta que é comum encontrar uma tendência naturalista em ficções pertencentes a países que recentemente passaram por um processo de libertação de regimes autoritários, onde buscam projetar na tela alguma verdade que foi velada ou um dado da história que era inconfessável para àquela ordem vigente⁶⁰. Adotando algumas ferramentas

⁶⁰ XAVIER, *op. cit.*, p. 117.

de representação da realidade, que viabilizam a autenticidade do relato, os diretores dessas obras cinematográficas optam, muitas vezes, por compô-las através de atores que pertencem ao imaginário do público, como Linda⁶¹. Este aproximou seu personagem com os espectadores, mostrando a sua tristeza, a sua asfixia criativa e, principalmente, sua grandiosidade interior, identificando a plateia com a moralidade que o compõe, mesmo com seu mundo desfalecendo a sua volta.

Em *Afterimage*, Wajda também não oferece nenhum *flashback*, isto é, não há uma explicação sobre como Strzeminski se tornou deficiente físico e um homem melancólico. A título de exemplo, logo na primeira sequência do filme, há um sentimento de felicidade e tranquilidade quando é mostrado para o espectador, num campo à céu aberto, o vanguardista e seus alunos pintando a paisagem que os cerca (Figura 2). Com a predominância de cores verdes, por conta das árvores, e o azul-acinzentado do céu, o cenário inicial é muito harmonioso e iluminado, contrastando com o restante do filme, que conduz para uma certa obscuridade. O início do filme é muito emblemático: além de apresentar dois dos principais estudantes do vanguardista, Hannia e Roman, que ganharão destaque na narrativa, é exibido um Strzeminski em seu ápice de felicidade (de fato, o único momento do filme) onde está lecionando para os seus. O pintor anuncia, para a recém-chegada Hannia, que aquela é a aula ao ar livre da Escola de Belas Artes de Lodz.

Figura 2 - Cena de abertura com os alunos de Strzeminski



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01m36s.

⁶¹ Boguslaw Linda trabalhou com Wajda em outros filmes, como os célebres *Danton* e *Homem de Ferro*, mencionados no início deste trabalho. Além disto, atuou no longa-metragem *Blind Chance* (1987) e na famosa série *Dekalog's* (1989), de Krzysztof Kieślowski. Todas estas obras são conhecidas pelo público polonês.

Ainda nesta sequência, o professor explica para Hanna a sua teoria que dá título ao filme: “afterimage” é a imagem residual que fica na retina quando olhamos para determinado objeto. Strzemiński diz que a imagem deve ser aquilo que absorvemos quando estamos olhando para algo. De fato, a teoria da “pós-imagem”, de Strzemiński, flerta com a de seus colegas vanguardistas, principalmente com a do russo Kazemir Malevich. Ambos concordam com uma experiência subjetiva em relação à arte. Contudo, o que chama atenção na cena é posicionamento de todos os personagens: o artista está no meio, enquanto que todos os estudantes estão à sua volta (Figura 3). Essa disposição dos personagens tem certa relevância, pois ela mostra para o espectador como o filme terá uma visão unidimensional ao longo da narrativa. Isto é, não somente os seus alunos, mas todos os sujeitos da película girarão em torno do artista ou para admirá-lo ou para censurá-lo.

Figura 3 - Cena de abertura com Strzemiński e seus alunos



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 02m37s.

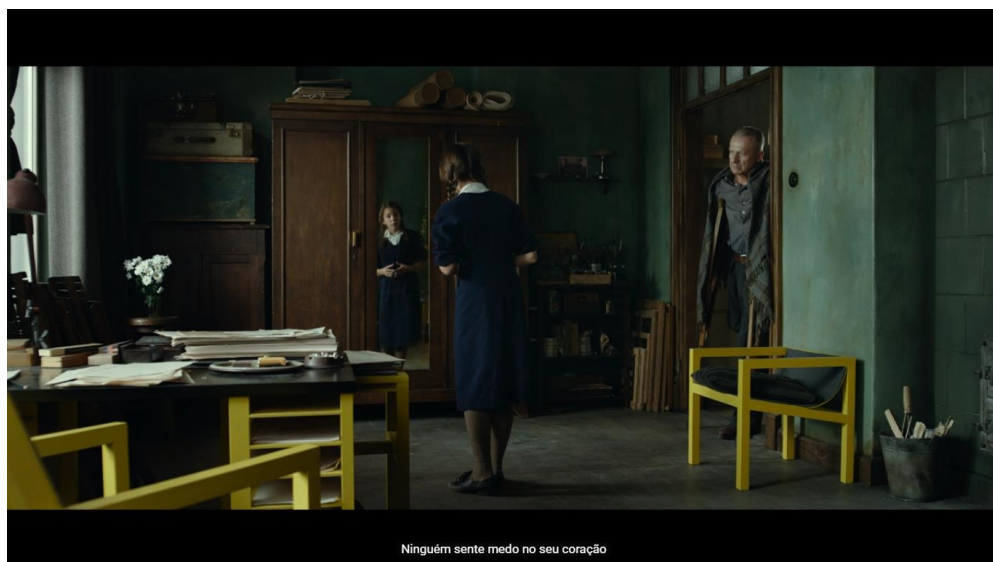
Mesmo sendo o início do filme, esta sequência é um divisor de águas quando analisamos o restante da narrativa. É nela que encontramos determinado sentimento bucólico, na qual todos ali estão afastados da cidade, alegres, exercitando sua arte livremente e respirando ar puro (no final, em um *close up*, a câmera capta Strzemiński inspirando fundo ao admirar a paisagem). Isso se contrapõe com a próxima sequência, quando o artista, já na cidade e em seu apartamento, sofre com as novas diretrizes do governo socialista. Há, então, uma oposição entre campo e cidade, local este que ocorrerá todo o desenrolar da história e que se apresentará cenograficamente cinzento, escuro e destruído pós-guerra.

Outro ponto que chama atenção no filme é o figurino da década de 1940.

Examinar se essas roupas condizem exatamente com aquele período não é precisamente o foco primordial deste trabalho, contudo é importante ressaltar que a exatidão do figurino é outro componente fundamental que trabalha junto com a totalidade da narrativa atestando ainda mais a impressão de real que o filme se empenha em comunicar. Diferente do já mencionado figurino de Strzeminski, as roupas de sua filha Nika, por exemplo, são joviais e com mais presença de cor (ainda que seja pouca, já que os trajes dos personagens também entram em “harmonia” com a cenografia e o ambiente melancólico do período).

Assim, confirmando sua respectiva idade e perfil psicológico, o traje de Nika (roupas e acessórios) ajuda na construção de seu papel no filme. A segunda aparição da menina em *Afterimage*, por exemplo, constrói uma imagem ambígua da personagem. Em torno dos seus doze ou treze anos, a garota ensaia um discurso em frente ao espelho (Figura 4), usando um vestido azulado e duas tranças no cabelo. Seu pai a observa claramente incomodado com o que a menina está recitando: “Quando sopram... quando sopram os ventos da tempestade ninguém sente medo no seu coração porque sabemos que Stalin está nos protegendo com muita esperança do Kremlin!”

Figura 4 - Cena de Nika treinando um discurso para a escola



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 23m06s.

Em um primeiro momento, essa sequência constrói a filha de Strzeminski como uma criança ingênua, pois claramente recita palavras que estão sendo ensinadas na escola, sem ter muita noção daquilo que está proferindo. Fora a própria escolha de Wajda pela atriz, que confirma a juventude da menina, todo o figurino e penteado pueril participa na construção dessa ideia. Em alguns *close ups*, o diretor mostra o artista insatisfeito com sua filha recitando

a cartilha educacional do governo. Ao terminar o discurso, Nika percebe o incomodo do pai e o adverte, quase que numa tentativa de mudar de assunto, dizendo que ele fuma muito, retirando o cinzeiro de cima da mesa. Não somente nesta sequência, mas ao longo de toda narrativa, a filha do pintor opera ora como apenas uma menina, com seu figurino e comportamento imaturo, ora como “mãe” do vanguardista, cuidando e zelando pelo pai.

Interpretada pela atriz polonesa Bronislawka Zamachowska, Nika tem uma relação fria com Strzeminski. O roteiro não desenvolve muito o relacionamento dos dois, mas deixa implícito que houve um distanciamento, em algum momento, por conta da separação de seus pais. Isso fica visível, em determinada cena, quando a menina adentra o apartamento, já se desculpando por atrapalhar o pai em seu momento de criação, organizando o local e repreendendo-o novamente por fumar. A câmera muda de ângulo para captar a menina se movimentando pelo lugar e indo para a cozinha preparar panquecas para o pai.

Ao levar as panquecas prontas para Strzeminski, o mesmo diz que não tem fome, porém a garota insiste, num movimento quase que maternal, dizendo que aquelas foram feitas por ela e não por sua mãe. O pintor, então, começa comê-las. A sequência continua com Nika olhando pela janela e para a neve que cai lá fora, lembrando de momentos que passaram todos juntos em família. Imediatamente, Strzeminski para de comer, visivelmente perturbado com a mera menção de sua ex-esposa. Certamente existe um conflito, algo não resolvido entre o vanguardista e Kataryzna Kopro, porém Wajda optou por deixar a vida pessoal de Strzeminski em segundo plano, dando destaque apenas para a sua condição como figura pública.

Além do incomodo do vanguardista com seu passado familiar, destacam-se, nesta sequência, o cuidado parental e as tentativas de aproximação de Nika com Strzeminski. Nota-se, também, a precariedade em que ambos estão vivendo. Isso é perceptível com seus figurinos (que vão se repetindo ao longo da narrativa), com a pouca comida disponível e com o movimento de câmera, que percorre o apartamento do pintor, mostrando a humildade do local.

Continuando, o casaco vermelho que Nika usa ao longo de *Afterimage* também possui certo simbolismo. Quando a menina é avisada pela diretora da escola que sua mãe faleceu, por causa de uma enfermidade, ela corre para o hospital. Já no cemitério, quando o caixão está sendo levado, duas mulheres criticam a menina por estar com uma roupa vermelha, símbolo do governo socialista, no sepultamento de sua mãe. De fato, esta é uma sequência muito triste: a câmera, fixada em seu próprio eixo, faz um movimento para direita, na horizontal, mostrando o cenário gélido, com muita neve e pouca iluminação; ouve-se uma

música fúnebre, cantada por dois homens que lideram o pequeno cortejo; Nika vai logo atrás caminhando sozinha (Figura 5).

Figura 5 - Cena do enterro de Katarzyna Kobro, mãe de Nika



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 39m17s.

Não somente a solidão da menina que traz significado para a cena, mas a própria roupa utilizada. Em outras palavras, Nika é uma jovem menina, vivendo em condições financeiras difíceis, tendo que emprestar roupas da escola para conseguir ter o que vestir. Mesmo não estando envolvida com a política, pois é apenas uma criança, ela é julgada pelo único traje que tem. O vermelho no casaco é entendido como o símbolo de uma ideologia, que traria mudanças positivas para a sociedade, contudo é essa mesma causa que censura seu pai, impedindo-o de trabalhar e sustentar a filha. Ao final da película, ambos têm dificuldades até mesmo de se alimentar. Assim, constata-se que o próprio figurino ajuda a construir a ambiguidade da personagem.

Ademais, existe, em Strzeminski e Nika, uma característica que é certamente

muito comum em personagens de filmes de estética naturalista. Entendemos filmes naturalistas como a manipulação de um conjunto de elementos que compõem a linguagem cinematográfica – como o comportamento de câmera, a decupagem clássica, construção de espaço, relações de imagem e som, interpretação dos atores – na qual trabalham juntos para que o espectador esteja diante dos fatos narrados⁶². Dentre todos os elementos que formam um filme naturalista, um que também esteve presente na última obra de Wajda é o “herói trágico moderno”, ou seja, uma figura dotada de valores morais, subjugada à sua realidade, que representará um papel previamente definido. No caso de *Afterimage*, o herói de Wajda possui motivações nobres: Strzeminski luta por uma arte independente da mão do Estado. Embora resista sozinho contra a censura ao longo do filme, as suas aspirações não são individuais, elas são morais e derivadas de um ideal de “liberdade de criação artística” que se derivou do movimento de vanguarda. Por outro lado, com relação a Nika, é evidente que Wajda não optou por configurá-la como heroína, contudo ela possui, da mesma forma, um papel já pré-determinado que é justamente participar do enredo de martírio de Strzeminski. Mesmo a menina assistindo a melancolia de seu pai, Nika não se movimenta num sentido político-militante para ajuda-lo, pois ela é aquilo que Wajda idealizou: uma garota imatura, onde o único interesse é um dia sua família estar junta novamente. A experiência trágica de ambos personagens está ligada à conjuntura histórica e social em que estão inseridos. E é este mesmo contexto que os domina, sem poder fazer nada para mudar.

Seguindo, a personagem de Zofia Wichlacz, a estudante Hannia, não é diferente dos demais, pois orbita igualmente em torno do personagem principal. No entanto, mais do que o restante dos alunos de Strzeminski, ela não só admira o vanguardista, mas o contempla quase que de uma maneira romântica. O diretor já introduz esse traço da jovem logo na primeira sequência do filme, descrita no início deste tópico, quando Strzeminski se apresenta e explica a sua Teoria da Visão (*Afterimage*) para ela. Nesta cena, a câmera, que está em linha reta, com a nuca de Strzeminski em segundo plano, focaliza o rosto de Hannia encantando-se com as falas do vanguardista (Figura 6). Logo depois, a jovem, sentando na grama com os outros alunos, pergunta para Roman como o professor perdeu o braço e a perna, já demonstrando certo interesse na vida de Strzeminski. O colega imediatamente responde que Strzeminski nunca contou, e que era melhor ela não perguntar, confirmando o “mistério” sobre a condição física do pintor.

⁶² BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 4. ed. revisada. São Paulo: Edições Verona, 2013. p. 14 e 15.

Figura 6 - Cena da aula ao ar livre de Strzeminski



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 02m40s.

Nota-se, também, que Hannia se assemelha a outras personagens femininas de Wajda, como Danuta, a esposa de Lech Walesa, na cinebiografia de 2013. Essas mulheres estão ali para desempenhar um papel que possui sim significado, porém não apresentam uma história ou trama desenvolvida com altos e baixos. A aluna de Strzeminski existe em relação a ele, mas nunca o transcende na narrativa. Além disso, percebe-se que a jovem possui uma certa “adultização”, isto é, Hannia é apenas uma jovem aluna se graduando em pintura, contudo constrói-se uma personagem bem mais madura do que as demais estudantes, tanto na caracterização quanto na atuação. Por exemplo, a personagem de Irena Melcer, a estudante Jadzia, foi pensada de uma forma mais juvenil. Isso é perceptível na primeira sequência do filme, na qual a garota é apresentada com duas tranças no cabelo e com um jeito mais abobado (Figura 7). Quanto a Hannia, seus gestos são mais comedidos e sérios, sempre observando o professor e disposta a ajudá-lo. Em certo momento da narrativa ela passa até mesmo a cuidar do mesmo e de seu apartamento. A atuação da atriz tem certa passividade e fragilidade, lembrando a situação da mulher nos anos 1940. Porém, assim como o restante do elenco, a sua funcionalidade se resume como mero acessório ao desenvolvimento do personagem biografado, sempre posicionada nos cantos do cenário admirando o professor.

Figura 7 - A estudante Jadzia



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 03m11s.

Quando estudou *biopics*, o historiador Robert Rosenstone apontou que “fazer uma biografia significa argumentar que indivíduos estão no centro do processo histórico”⁶³. Em *Afterimage*, essa característica fica clara até mesmo na disposição das personagens nas cenas. No início da narrativa, antes da visita do Ministro da Cultura à escola, Hannia oferece para Strzeminski que ela datilografe os escritos teóricos do vanguardista. A câmera, fixada em ângulo frontal, mostra o pintor, em meio a seus alunos, conversando no corredor da instituição. Em torno deles, outros alunos e funcionários se movimentam para arrumar o local para a visita do ministro. É interessante notar que Wajda sempre enquadra Strzeminski de forma central, reafirmando seu papel como sujeito histórico principal da narrativa. Este tipo de organização é diferente, até mesmo, de uma cinebiografia experimental, na qual apresenta uma vida como um drama fragmentado, sem cronologia e enredo central⁶⁴.

A questão geracional é outro ponto interessante em *Afterimage*. Wajda utiliza a relação do vanguardista com seu aluno Roman para justamente fazer uma oposição entre duas gerações de poloneses. Essa dualidade começa a se apresentar após a visita do ministro na Escola, logo depois de Strzeminski ter contestado o discurso do mesmo. São convocados pelo reitor, numa espécie de assembleia, alguns estudantes (incluindo Roman) e outros professores para uma votação. Nela seria decidido se o artista continuaria na instituição. A câmera, posta num ângulo frontal, filma o reitor e o delegado de polícia sentados em uma mesa, colocada de frente para todos os presentes. O reitor pergunta se alguém ali discorda que Strzeminski está “promovendo uma arte formalista, num momento em que ela deveria estimular a sociedade a

⁶³ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 136.

⁶⁴ Rosenstone, *op. cit.* p. 140.

agir”⁶⁵. Neste momento, a câmera, que está em contra-plongée, filma o delegado se levantando, e retirando seu paletó, olhando severamente para todos. Com este gesto, ele mostra que, se alguém ali discordasse desta afirmação, sofreria algum tipo de represália. Ao final da sequência, Roman é coagido a aceitar a demissão do pintor “em nome da experiência coletiva que o Realismo Socialista propõe”.

Depois da exoneração de Strzeminski, Wajda mostra Roman carregado por um sentimento de culpa, pois concordou com o afastamento do vanguardista. O garoto tenta até mesmo arranjar um emprego para ele em uma cooperativa, numa tentativa de se redimir com seu professor. Quando chegaram na empresa, a câmera, fixada em ângulo frontal, mostra uma espécie de galpão onde se encontram vários artistas pintando quadros e esculpindo estátuas de líderes do governo socialista. Com um hino soviético tocando ao fundo, Roman apresenta Strzeminski para o chefe do local. De antemão, o dirigente fica receoso em contratar o artista, por conta da sua deficiência física, contudo o mesmo decide por aceitá-lo, já que o atual governo apoia e incentiva a contratação de ex combatentes de guerra. Neste momento, é revelado para o espectador que Strzeminski perdeu um dos seus braços e uma de suas pernas na Primeira Guerra Mundial. O chefe da cooperativa fica impressionado com o sacrifício e o patriotismo do vanguardista, uma vez que foi nesse conflito que os poloneses brigaram pela sua nação como um Estado independente, após cento e vinte três anos de domínio estrangeiro.

Ou seja, é através da relação de Roman e Strzeminski que Wajda traz duas figuras divergentes: de um lado temos um jovem, advindo de uma família abastada, que desistiu de “lutar pela sua pátria” quando aderiu aos ditames do regime, e, por outro lado, um homem, fisicamente marcado pelo autoritarismo, que lutou pelo seu país contra a invasão estrangeira. O diretor decidiu trazer para as telas a discrepância entre duas gerações. Talvez essa seja uma crítica e, até mesmo, um desejo de Wajda por uma juventude mais ativa às questões políticas concernentes da Polônia. Com o desenrolar do filme, o cineasta contrapõe a imagem deles com a figura de Strzeminski: estes jovens se mostram, de alguma maneira, passivos a censura, a violência, a falta de liberdade de expressão etc. Se levarmos em consideração à época de realização do filme (2016), esse julgamento do diretor se encaixa perfeitamente, pois a própria juventude polonesa acabou por acreditar e votar num partido (PiS) que feria todos os preceitos democráticos que tantos lutaram a favor ao longo da história de seu país.

De forma geral, Nika, Hannia e Roman são, sim, personagens secundários de uma

⁶⁵ Entende-se como “formalista” àquela obra de arte que atribui maior qualidade a forma de apresentação da obra, do que seu significado e razões estéticas. Assim, retrata-se uma pintura de uma casa, por exemplo, do mesmo modo em que ela se apresenta, de forma que possa ser reconhecida pelo observador.

cinebiografia. Como foi colocado, estão ali para cumprir um papel estritamente delimitado, devido a própria estrutura de *biopics*. Contudo, postos ao lado de Strzeminski, essas figuras representam uma alegoria que algumas das películas wajdanianas possuem: a dinâmica mnemônica de preservação, continuação e interação com gerações futuras, tendo em vista a geração anterior, isto é, aqueles que foram “os militantes”. Assim como Wajda e Strzeminski, foi essa geração predecessora que protagonizou uma oposição aos governos autoritários, e é essa mesma geração que lança aos mais jovens a constante missão de revisão desse passado no presente. Nas obras de Wajda, esse uso e atualização do passado, em favor de uma continuidade vigente, se iniciou já com seu primeiro filme, *Geração*, mencionado no início do capítulo (o próprio nome da película faz uma menção a esta questão). O primogênito do diretor foi o precursor de uma longa tradição que trabalha em diálogo com duas temporalidades diferentes. No caso dos personagens estudados acima, Wajda os utilizou para reavaliar duas gerações completamente opostas, reativando, ao longo da narrativa, memórias sociais, coletivas e geracionais, com a intenção de refletir sobre as políticas da sociedade polonesa no presente.

2 AUTORITARISMO E CENSURA EM CENA

O presente capítulo surgiu da necessidade de se analisar o constante conflito entre estéticas - o Realismo Socialista e a Vanguarda - que permearam toda narrativa da última produção de Andrzej Wajda. Com cores, texturas, figurinos, bustos, esculturas, fotografias, pinturas e discursos, Wajda trouxe uma representação daquela realidade experienciada por ele, e seus colegas, ao final da década de 1940 na Polônia. Autoritarismo e censura foram encenados em locais milimetricamente pensados pela direção de arte de *Afterimage*. São imagens, muitas vezes melancólicas, que levaram o espectador a mergulhar nesse mundo de representação construído a partir das vivências daqueles que resistiram ao regime. Mais do que isso, foi através de *Afterimage* que conseguimos entender quais as representações, as memórias e as concepções que permaneceram, até os dias de hoje, sobre a estética oficial do governo soviético e àquelas relacionadas à *avant-garde*.

Assim, de um lado do “ringue” temos o realismo, uma arte advinda de um marxismo ortodoxo, uma combinação de teoria e prática revolucionária, que tinha por objetivo principal, segundo Andrei Zhdanov⁶⁶, ser uma representação “verdadeira” da realidade historicamente concreta em seu desenvolvimento revolucionário. Essa realidade histórica e “verdadeira” possuiria a tarefa de transformar ideologicamente a sociedade e propiciar a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Do outro lado do conflito, encontramos a Vanguarda, uma arte localizada num terreno fortemente criativo e experimental, profundamente caracterizada pela busca de novas estruturas e maneiras de representação, pela reinvenção das relações entre espaço e tempo, etc. O cineasta deixará claro, ao longo dos noventa e oito minutos de filme, a disparidade entre ambas as estéticas. Além disso, ele se dedica à crítica minuciosa da primeira.

Aqui, antes de tudo, não podemos deixar de notar que o maniqueísmo, que Wajda tanto criticou pertencer à arte oficial do governo socialista está também muito presente em seu último filme ao representar esses dois estilos artísticos como o bem (Vanguarda) e o mal (Realismo Socialista). Isso se dá pela própria estrutura em que *Afterimage* foi construída, ou seja, uma ficção histórica melodramática. Esta estrutura opta por deixar claro para o espectador quem é o herói e quem é o vilão, numa trama de acontecimentos dotados de fatalidade e moral fortemente enraizada⁶⁷. É por este motivo que, além de investigar como o

⁶⁶ Andrei Zhdanov (1896-1948) foi um político, revolucionário e braço direito de Stalin na área cultural pós 1917. Ajudou a estabelecer o Realismo Socialista como política cultural oficial da URSS.

⁶⁷ KORNIS, Monica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 49.

embate entre as duas estéticas foi construído, decidimos por estudar a própria estrutura realista naturalista que a última película de Wajda adquiriu, explorando as implicações geradas pela escolha desse método de representação dos acontecimentos passados.

2.1 O CONFLITO

Durante a narrativa proposta por Wajda, chama a atenção o embate entre o realismo socialista e as vanguardas. Antes de analisar as cenas em que se destacam, vê-se a necessidade de discorrer sobre a própria estética imposta pelo Estado. Destarte, muito antes do governo de Josef Stalin, a literatura e as artes já demonstravam estar nos planos de controle do governo bolchevique. Já no processo revolucionário de 1917, Vladimir Lenin (1870-1924) defendia a ideia do espírito de partido como elemento essencial para o processo de criação artística. A “arte pertencia ao povo”, assim, a orientação ideológica aos artistas e escritores surgia dessa ideia que tornava o espírito de partido e a produção artística pontos indispensáveis para a educação socialista do proletariado⁶⁸.

O Realismo Socialista foi imposto como escola oficial em meados dos anos 1930. Era uma estética, portadora de uma nova linguagem, aplicada em cada área da arte para toda a União e países satélites. A temática era bem estreita: variava em torno de operários, camponeses em sua vida coletiva e agrícola, heróis da revolução e da releitura stalinista sobre a história. Além disso, as esferas culturais deveriam ser claras, didáticas, otimistas, nacionalistas e maniqueístas⁶⁹. Foi o fim do experimentalismo e das vanguardas. Esse período fez parte do apogeu stalinista, caracterizado por desaparecimentos, assassinatos e torturas, na qual dissidentes do regime eram condenados. Reconhece-se a relevância de se analisar a técnica dessa escola artística, pois esta foi um dos instrumentos de dominação ideológica do partido soviético, representados na última obra de Andrzej Wajda.

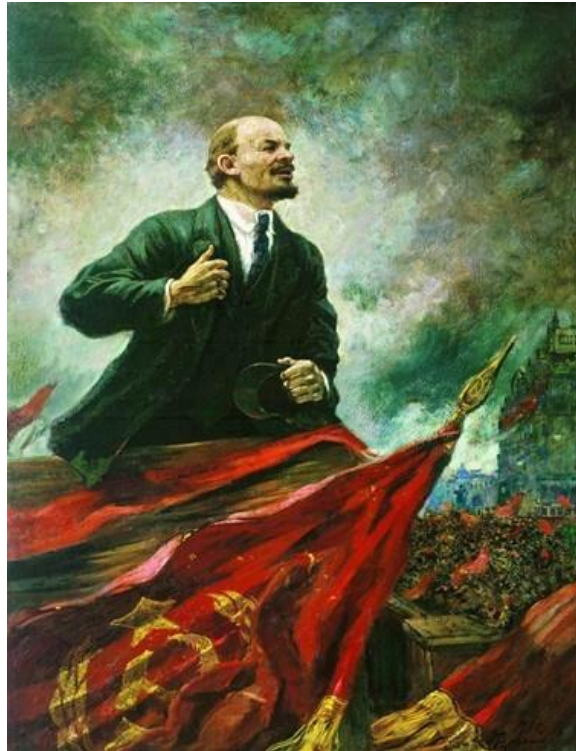
Assim, apesar de ser projeto político e cultural de um Estado ditatorial, a estética soviética era fruto do debate de intelectuais adeptos ao regime. Ao contrário de algumas concepções advindas dos países capitalistas, que colocavam o Realismo Socialista como um conjunto de diretrizes rígidas, essa arte era definida com um conteúdo, uma forma e uma mensagem simples. Segundo Vanessa Bortulucce, o método utilizado defendia uma descrição fiel da realidade num contexto histórico concreto, objetivando uma missão educacional na

⁶⁸ ANDRADE, Homero Freitas. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 152-165, 2010.

⁶⁹ FRANCISCON, Moisés Wagner. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945-1991)**. 2019. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

sociedade⁷⁰. Algumas obras conhecidas desta escola podem ser visualizadas nas Figuras 8, 9 e 10).

Figura 8 - Alexander Gerasimov, Lenin na tribuna, 1930, óleo sobre tela, s.i, Museu Lenin, Moscou



Fonte: Google imagens.

Figura 9 - Boris Wladimirski, Rosas para Stalin, 1949, óleo sobre tela, 100,5 x 141 cm, s.i

⁷⁰ BORTULUCCE, Vanessa. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.



Fonte: Google imagens.

Figura 10 - Karp Trokhimenko, Stalin como organizador da Revolução de Outubro, óleo sobre tela, 85 x 117 cm



Fonte: Google imagens.

Nas três pinturas acima pode-se observar o coletivo, o grupo, como o “personagem” principal dessa arte, sendo os únicos indivíduos personificados Stalin ou Lenin, representados como “os grandes condutores da nau socialista” ou os “pais do povo”. É através de imagens como essas que o chamado “culto à personalidade” foi construído. São figuras que

consolidaram imagens deificadas de líderes revolucionários, legitimando-os como os únicos dirigentes políticos e sucessores da Revolução Russa.

Ao narrar esse contexto histórico e método artístico de ambos os lados, Wajda opta por utilizar algumas técnicas de representação, como o uso das cores vermelha, amarela e azul. Em alguns estudos cinematográficos recentes, já existem reivindicações da pesquisa da cor no cinema. Essas pesquisas entendem estes signos não apenas como um acessório, com efeito de preencher o cenário, mas como ferramentas importantes que integram a narrativa do filme, considerando-as uma chave para interpretação. As cores se articulam com outros elementos fílmicos e extra-fílmicos, comunicando significados e sensações. A partir daqui, analisaremos as cenas de *Afterimage* em que essas três cores se destacam.

Primeiramente, foram encontrados, em *Afterimage*, parâmetros estéticos a partir da relação cinema, cor e pintura. Pesquisando as obras do pintor protagonista do filme, e de artistas de vanguarda da época, observamos que essas três cores primárias são utilizadas em suas obras. A seguir, colocamos alguns exemplos dessas obras (Figuras 11, 12 e 13).

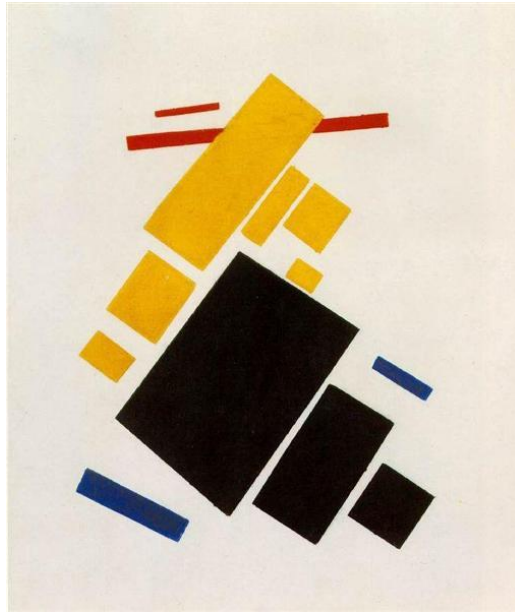
Figura 11 - Wladyslaw Strzeminski, Kwiaty, 1944. Aquarela, 41,5 x 29,5 cm, s.i



Fonte: Google imagens.

Figura 12 - Kazemir Malevich, Composição Suprematista: Avião Voando, 1915, Óleo sobre

tela, 58cm x 49cm, Museu de Arte Moderna, Nova York



Fonte: Google imagens.

Figura 13 - Piet Mondrian, Composição II com vermelho, azul e amarelo, 1929, Óleo e papel sobre tela, 59,5 cm × 59,5 cm, Museu Nacional da Sérvia



Como observa-se nas imagens acima, amarelo, vermelho e azul dialogam com uma tradição da arte moderna. Conforme Laura Hércules (2012, p. 1313):

Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian acreditavam na potência simbólica do amarelo, do azul e do vermelho em estabelecer o novo, a

origem das coisas: o símbolo do caráter fundador de um novo universo e de uma nova humanidade, pois, a partir das cores primárias, todo o círculo cromático se origina⁷¹.

Um exemplo dessas cores reproduzidas no filme é a Sala Neoplástica (Figura 14), criada por Strzeminski. No filme, a sala é colocada em cena na ocasião em que ocorre o primeiro contato do público com as obras da vanguarda polonesa. Em plano aberto, ouve-se a guia do museu explicando para os alunos sobre a Revolução de 1917 e as grandes inovações artísticas trazidas por um conjunto de artistas plásticos, como Wladyslaw Strzeminski e Kazemir Malevich (1879-1935). Num primeiro momento, o que chama atenção do espectador é a presença das três cores primárias. Juntas, elas referenciam não somente as produções de Strzeminski, mas também toda a herança das vanguardas do início do século XX. Abaixo está a transcrição de um fragmento da fala da professora:

Wladyslaw Strzeminski e Katarzyna Kobro são artistas de vanguarda. Strzeminski trabalhou com Malevich, outro artista estupendo, em São Petersburgo. Em Moscou, depois da revolução, ele fez várias exposições. Depois de retornar a Polônia, junto com Henryk Stazewski, o famoso poeta Julian Przybos e outros, formou o grupo AR, que significa ‘artistas revolucionários’.

Figura 14 - Cena da Sala Neoplástica em *Afterimage*



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 10m24s.

A Revolução Russa de 1917 trouxe um conjunto de questões que vão além do debate político. Conforme Marcos Napolitano, esse processo revolucionário esteve presente

⁷¹ HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês. **Revista Comunicación**, v. 1, n. 10, p. 1313, p. 1309-1322, 2012.

no centro de um furacão de acontecimentos do campo artístico que, desde o início do século XX, expunham a crise da consciência europeia. A revolução potencializou a homologia entre artistas e revolucionários, isto é, do mesmo modo que o movimento comunista, os vanguardistas carregavam em si a promessa de construção de uma nova sociedade⁷². De fato, quando residia na Rússia, no período revolucionário, Strzemiński chegou a trabalhar com Malevich e Tatlin, moldando sua personalidade artística ao participar do movimento de vanguarda. A base para a sua teoria viria, mais tarde, desses principais artistas russos⁷³.

Logo, a cena da Sala Neoplástica nos leva para a própria direção de arte do filme que reproduziu a obra de Strzemiński com maestria. Em um *close up*, é mostrada para o espectador uma menina observando as esculturas expostas nessa sala. A garota é a personagem Nika, filha do pintor com a artista de vanguarda Katarzyna Kobro, sua ex-esposa. Ela analisa atentamente as esculturas construídas por sua mãe e a sala idealizada por seu pai. A cena é muito equilibrada: a câmera percorre o local em linha reta, junto à menina, da esquerda para a direita. O cenário e a filmagem do diretor dialogam com a própria obra do artista: são simétricos, controlados, sem diferenciações e experimentações. Quando analisamos a teoria de Strzemiński, entendemos que escultura e arquitetura não possuíam molduras que as limitassem, diferente da pintura. A arquitetura seria o processo final de dissolução da arte na vida cotidiana dos seres humanos⁷⁴. Assim, o vanguardista baseava sua obra na clareza e na formalidade, comunicando para o público uma sensação de ordem e boa estruturação. Ao reproduzir a Sala Neoplástica, Wajda aprofunda o diálogo intertextual entre as artes plásticas e o cinema, representando, acima de tudo, a aspiração da arte moderna em procurar uma síntese entre a arte e a vida. Abaixo encontra-se uma fotografia (Figura 15) da sala exposta atualmente.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). -**Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 8, p. 7-20, 1997.

⁷³ DeBOER, Barbara Iwona. **Four Arts Redefined: Wladyslaw Strzemiński's Theory Of Unism**. 2005. (Master of Arts) - University of Maryland, College Park, 2005. p.6.

⁷⁴ DeBOER, **op. cit.**, p. 53-54.

Figura 15 - Sala Neoplástica localizada no Museu de Arte de Lodz



Fonte: Wikipedia.org

Não obstante, notamos que a tríade de cores, inicialmente analisadas, não são apenas a transposição direta de uma paleta artística, possuindo um significado absoluto pré-determinado. Trata-se, na realidade, do uso desses signos que, na montagem do filme, valorizam o exercício da memória sobre um período vivido pelos poloneses. A última ficção história de Wajda, na forma de biografia de uma personalidade política e artística, negocia com as representações hegemônicas da memória. A cor rememora as artes plásticas, mas, ao mesmo tempo, evoca uma memória política. Isto pode ser verificado com o uso da cor vermelha, símbolo do socialismo.

A primeira cena simbólica, onde apenas o vermelho ganha destaque, é aquela em que Strzemiński está sentado em frente ao seu cavalete e, na tentativa de dar a primeira pincelada sob a tela branca, um banner vermelho com o busto de Josef Stalin é colocado na janela de seu apartamento escurecendo-o (Figura 16). Em um *tilt up*, a câmera move-se para cima dando ênfase na condição física de Strzemiński. No plano seguinte, toda a tela branca, na qual o vanguardista pintaria, é tingida por uma cor vermelha que vem de fora, invadindo a sala. Ao mesmo tempo, ouve-se um discurso, lá fora, de que todos os cidadãos devem acatar as resoluções que foram aprovadas pelo partido, pois “aproximar a Polônia do Socialismo é um dever sagrado”. A seguir, um frame da cena mencionada:

Figura 16 - Cena do quarto vermelho (visão de dentro)



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 04m41s

Notou-se que o diretor retirou a iluminação do cenário para dar ainda mais força e obscuridade para a cena, trazendo para o espectador uma impressão de asfixia criativa. Todo o cenário é tingido por um vermelho acentuado, intensificando esse elemento e mostrando a sua funcionalidade na narrativa. Nesta cena, o vermelho é uma cor que não representa apenas a ideologia socialista, mas também a censura exercida nos artistas da época. Essa cor foi posicionada de maneira que haja uma imposição do socialismo sob o uso criativo de outra paleta (Figura 17).

Figura 17 - Cena do quarto vermelho (visão de fora)



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 04m45s.

A mesma sequência se desdobra com Strzeminski levantando-se com dificuldade

do chão, rasgando, com sua muleta, a imagem do ditador. Devido a isso, é preso, logo depois, por dois policiais. No *banner*, pendurado fora da janela, lê-se em polonês: “Vida longa à Stalin!” (Figura 17), o que remete às discussões do início deste capítulo, sobre as obras de arte realistas socialistas serem claras, sem sobressaltos, adotando uma forma em que o público pudesse assimilar prontamente a mensagem política transmitida, se opondo as complexidades que compreendiam ser as vanguardas.

Seguindo, é possível perceber, também, o conflito entre as duas estéticas em pequenos elementos que compõem as cenas de *Afterimage*. Um dos primeiros exemplos disto, é a visita do Ministro da Cultura a Academia de Belas Artes de Lodz. Esta sequência se inicia com Strzeminski ministrando uma aula sobre a arte expressionista de Van Gogh. Rapidamente, em um outro plano, uma mulher, vestida com um uniforme militarizado, interrompe a aula do professor, anunciando a visita do ministro à escola. A seguir, gostaríamos de chamar atenção para alguns componentes específicos dessa sequência, como a iluminação, as esculturas, as falas e a atuação dos atores e atrizes (Figura 18).

Figura 18 - Cena da aula de Van Gogh



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 14m35s.

Inicialmente, observa-se a postura e a firmeza que a mulher anuncia a chegada do ministro, denominando todos ali de “camaradas estudantes” (Figura 18). Ainda neste plano, o realizador do filme enfatiza essa invasão com o jogo de luz. A sala estava toda escura em razão das imagens de pintura de Van Gogh, passadas no projetor, enquanto Strzeminski as explicava. Em alguns *close ups* e planos médios, com a iluminação projetando a intervenção, Wajda representa nessa mulher a essência militar do Estado com sua conduta de censura. É evidente o conflito entre o governo, representado na moça, e a arte de vanguarda, simbolizada na aula ministrada pelo vanguardista. Ela adentra à sala, com determinação e sem deliberação,

como se todos ali estivessem na ilegalidade (o que mais tarde estariam visto que o pintor é demitido e obrigado a continuar suas aulas escondido em seu apartamento).

Na sequência seguinte, já com todos reunidos para o encontro com o ministro, nota-se a utilização de quadros e esculturas de símbolos políticos do governo no canto esquerdo e direito (Figura 19). Enquanto o ministro pronunciava as novas diretrizes propostas pelo partido, a câmera, que está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima (mas não completamente em contra *plongée*), projeta o político para frente, dando maior importância e autoridade para o discurso proferido. Ao mesmo tempo, o espectador consegue enxergar à esquerda do ministro, uma fotografia (Figura 20), de Boleslaw Bierut (1892-1956), primeiro líder da República Popular da Polônia. É muito evidente a exaltação das personalidades do socialismo, colocadas propositalmente atrás do ministro, como se estivessem abençoando e vigiando tal discurso.

Figura 19 - Cena da visita do Ministro da Cultura



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 17m15s.

Figura 20 - Fotografia de Boleslaw Bierut



Fonte: Wikipedia.org.

Ainda sobre a visita do ministro, chama atenção o discurso proferido pelo mesmo:

A nação tem o direito de fazer reivindicações aos artistas. Uma delas é exigir que as camadas mais profundas de uma obra de arte, seu objetivo, suas intenções atendam as necessidades do povo, sem levantar dúvidas quando ele precisa de incentivo para acreditar na vitória. Não se pode enaltecer a depressão quando o povo quer viver e trabalhar. A próximas etapas da ofensiva do partido nos círculos artísticos tem como base as seguintes exigências: realismo socialista nas artes, luta contra o cosmopolitismo e servidão à cultura ocidental, utilizando as obras dos artistas soviéticos e seus laços com as massas. O partido vai defender o realismo socialista mesmo ciente de que ele poderá causar esquematismo, o que não será um problema. Temos que nos revoltar contra a arte formalista, cínica e sem ideologia, contra a decadente arte capitalista e contra o cosmopolitismo americano. Por isso, repito em alto e bom som: a arte que proclama a falta de ideologia é inimiga do trabalhador!

Em um primeiro momento, observa-se no discurso uma representação de como a arte era considerada peça vital no funcionamento da engrenagem político-ideológica do país. Ao mesmo tempo em que a câmera focaliza o ministro discursando, e seus muitos gestos com a mão, tipicamente de discursos políticos, enfatiza-se o “dever” da arte em ser engajada mesmo que ela resulte em um certo esquematismo⁷⁵. Na referida frase, o ministro olha para os diretores da universidade e ressalta que essa questão esquemática não será um problema. Nesse momento, a câmera desloca-se para os dirigentes da instituição, em meio primeiro plano, mostrando suas feições de desapontamento e, ao mesmo tempo, coagidos a afirmar positivamente para o que está sendo dito. Ao lado deles, encontra-se, novamente, mais uma imagem: a escultura de Lenin. A mesma se parece muito com algumas esculturas do revolucionário encontradas, na atualidade, por toda a Rússia e ex repúblicas soviéticas (Figura

⁷⁵ Nas artes visuais, o esquematismo é quando há uma representação simplificada dos objetos reais. São imagens diferentes, por exemplo, de uma abstração, pois é caracterizada por traços simbólicos, privilegiando a informação que se deseja passar.

21).

Figura 21 - Busto de Lenin exposto no Muzeon, Moscou



Fonte: Folha de São Paulo.

Na mesma sequência, o embate continua quando Strzeminski se levanta, com alguma dificuldade, mostrando para o espectador sua condição vulnerável, protestando para todos ali presentes que a arte é, precisamente, uma experiência que estimula a liberdade, a criatividade e que, infelizmente, o interesse de um determinado grupo tenha se transformado em eliminar as fronteiras entre ela e a política. Em plano aberto, os alunos do vanguardista o aplaudem, sendo interrompidos rapidamente pela fisionomia do ministro, que está visivelmente incomodado com a fala de Strzeminski. É interessante notar a disposição dos

personagens no cenário: ao fundo estão os alunos do pintor, de certa forma isolados, usando roupas “normais” e, à frente, estão outros alunos da instituição, vestidos com um uniforme militarizado, bem mais próximos do ministro.

A visita do ministro informa para o espectador que o Realismo Socialista será o tema central da trama. A partir dela, a ideologia vai se infiltrando, gradativamente, no cotidiano de Strzeminski – em seu trabalho, nas relações com seus alunos e sua filha, em seu processo de criação artística e, até mesmo, em sua saúde física quando, já no final da vida, não tinha dinheiro para se sustentar, morrendo de tuberculose e desnutrido. Ou seja, é nessa cena na qual se apresentam as diretrizes da estética do governo, e a diferença dela com as vanguardas, que notamos qual foi a memória sobre ambos os “lados” que permaneceu no ambiente cultural, político e social. Em outras palavras, quando falamos sobre a Arte Moderna, costuma-se pensar num grupo artístico que rompeu com as tradições do passado e tentou realizar suas obras de maneira que nenhum artista se quer havia sonhado antes. Para a época, este rompimento parecia ser um ultraje contra a decência⁷⁶. Voltando para a Sala Neoplástica, por exemplo, a arquitetura e as esculturas propostas pelo artista carregam essa tradição de obras cruas, simples e limpas, que causaram, no século XX, muita inconformidade e hostilidade. Foi o século da experimentação de diferentes proporções e materiais utilizados, do pensamento livre, da tentativa e erro, etc. Nota-se essa questão na própria resposta de Strzeminski para o ministro.

Em contrapartida, o que permaneceu do Realismo Socialista foi àquilo que o próprio político discursou: uma arte extremamente figurativa, partidária de um realismo que ansiava pintar a vida “tal como ela era”⁷⁷. Estado e Partido controlavam todos os âmbitos da URSS, conservando na memória das pessoas as imagens dos grandes líderes socialistas, das grandes fazendas coletivas, das fábricas, das usinas e, claro, da “gloriosa revolução”, que gestou o novo homem soviético. O Realismo Socialista é, portanto, a materialização nas artes da luta pela vitória do socialismo. Assim, indubitavelmente, Wajda propôs uma revisão histórica sobre esse método artístico do governo, reavaliando as memórias daqueles que sofreram com a censura durante o processo de implantação deste projeto. Contudo, muito além disso, podemos apontar que, com essa obra, o diretor deu um passo nas discussões que concernem as relações entre a arte e a política. Isto é, ambas são independentes? A arte pode ignorar a política? A política pode ignorar a arte? As duas se relacionam por convivência?

⁷⁶ GOMBRICH, Ernst Hans Jose. **The story of art**. Nova York: Phaidon Press, 1989. p. 419.

⁷⁷ ANDRADE, Homero Freitas. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 152-165, 2010. p. 157.

Essas são questões que *Afterimage* travou contato, não se apresentando como simples comentários. Elas representaram a demanda de seu diretor, emergindo no “calor do momento”. Foi neste movimento que Wajda evocou o potencial transformador da arte, fornecendo ao público algumas de suas experiências.

Por fim, as sequências examinadas até o momento evidenciaram um leque de significados que alguns elementos podem adquirir em determinado produto cultural. Iniciamos as investigações com as cores presentes nas cenas, porém, junto delas, outros signos construíram uma polissemia, ou seja, múltiplos significados. Logo, é relevante destacar que, para obter determinada significação de uma cena, ela dependerá, e estará combinada, de outros componentes da obra. Por esse motivo que consideramos a iluminação, as falas, a atuação, a construção de espaço, a interpretação dos atores, o posicionamento de câmera, pois, a representação cinematográfica não deve ser entendida apenas como a “ausência de algo”, mas, também, como uma articulação de sons, imagens em movimento, cenário, *mise-en-scène*, roteiro, etc⁷⁸. Todo este conjunto de dispositivos foi mobilizado por escolhas do diretor, resultando, no processo final, uma eficiente representação maniqueísta entre o bem (a vanguarda: com suas experimentações, inovações e autonomia de criação) e o mal (o Realismo Socialista: com seu objetivismo, imediatismo e, de certa forma, seu idealismo).

2.2 REALISMO VS. VANGUARDA

O título deste tópico pode causar certa confusão justamente porque o embate entre as duas estéticas principais do filme já foi abordado no tópico anterior. Contudo, o que gostaríamos de discutir nas linhas que seguem é, precisamente, a estrutura axial de *Afterimage*, isto é, a representação naturalista proposta pelo diretor. Esse realismo entra em oposição com o ponto principal do filme: a vanguarda. Em outras palavras, o diretor, ao abordar parte da história desse movimento artístico, decidiu que a própria estética do filme não viria desse meio, mas, sim, de um específico efeito naturalista. Assim, é sobre essa disparidade que discutiremos a seguir.

Ao examinar a representação naturalista de Hollywood, o historiador Ismail Xavier reuniu três elementos básicos que produzem o impacto desta estética. São eles: (I) a decupagem clássica (apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação); (II) a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de preceitos naturalistas,

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 1, v. 70, p. 12-44, 2022. p. 14.

preferindo filmagens em estúdios e cenários construídos de acordo com este naturalismo; (III) a escolha por narrativas pertencentes a gêneros muito estratificados em suas convenções de leitura fácil e de popularidade comprovada (melodramas, aventuras, narrativas fantásticas)⁷⁹. Todos esses elementos, em conjunto, caminham numa direção de controle total da realidade criada, ou melhor dizendo, fazer “parecer verdadeiro”, aos olhos do público, um sistema de representação.

Com relação a decupagem clássica, *Afterimage* trabalha muito bem com a constituição de suas sequências. Cada unidade de espaço-tempo (cenas) da película empenha-se em, pouco a pouco, comunicar ao espectador certa obscuridade e melancolia, o que certamente contrasta com a primeira sequência do filme, analisada no capítulo um, quando Strzemiński está ensinando para seus alunos em campo aberto, cercados por sentimentos de felicidade e tranquilidade. A partir dali, os dispositivos do filme operam para que o espectador acompanhe a agonia do vanguardista frente a censura. Esse processo se inicia com a cena do “quarto vermelho”, passando pelo confronto com o ministro, depois pela demissão do pintor na Escola de Belas Artes, com o falecimento de sua ex-esposa, etc. São sucessões de acontecimentos que, sem perda de ritmo, vão mostrando a vida do pintor sendo transformada dentro daquele sistema de governo. Ao pensar num filme de representação naturalista, principalmente se tratando de uma *biopic*, esse desenrolar imediato de acontecimentos é diluído numa continuidade lógica de sucessão de fatos, ao qual mencionamos no capítulo um. Segundo Xavier, isso auxilia a aceitação por parte do público, pois vai de encontro com uma convenção de representações dramáticas perfeitamente assimiladas⁸⁰.

No que diz respeito aos cenários do filme, poucos deles foram feitos em tomadas externas. A grande maioria ocorreu em estúdios fechados e bem construídos. Tanto o apartamento de Strzemiński quanto o de Nika e sua mãe, possuem referências que remetem ao movimento da vanguarda. São esculturas, cores e quadros feitos pelo artista e por Kopro. As paredes da casa desta última, por exemplo, foram pintadas de azul, amarelo e vermelho, tendo várias esculturas da vanguardista espalhadas pelo cenário. Na referida cena, Nika é avisada, logo após a morte de sua mãe, que a casa onde viviam seria ocupada por, ao que parece, um oficial militar do governo. A câmera, fixada em plano médio, filma ambos discutindo, já que a menina fica inconformada com a notícia recebida (Figura 22).

⁷⁹ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 41.

⁸⁰ XAVIER, **op. cit.**, p. 28.

Figura 22 - Cena do apartamento de Nika e Katarzyna Kobro



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 43m34s.

Interessante notar que em cenas em que é mostrado para o espectador o local em que os personagens vivem, Wajda preferiu filmá-las em planos gerais ou planos médios, apresentando todo ou parte do espaço da ação. As cores e as esculturas, de ambos os apartamentos foram posicionadas de maneira que o observador entenda que ali não é um simples ambiente onde a vida cotidiana acontecia, mas, sim, um espaço privado na qual a criação artística se desenvolvia. Ademais, outro ponto relevante do cenário é a segunda escultura, colocada à direita e ao fundo do local. Esta é a estatueta “Mãe Lendo para o Filho” feita por Kobro (Figura 23). A imagem dá ainda mais significado para a cena justamente por seu tema: naquele espaço, ambas viviam juntas, mãe e filha, em um ambiente familiar amável. Agora, a menina, ignorada por seu pai e órfã de mãe, é despejada de sua casa, obrigada a morar num lar específico para garotas. De fato, são cenários pensados minuciosamente pela direção de arte, com seus objetos, cores e texturas.

Figura 23 - Escultura de Katarzyna Kobro: “Mãe Lendo para o Filho”



Fonte: Culture.pl

Quanto ao gênero narrativo, terceiro elemento básico do efeito naturalista, *Afterimage* se certifica neste quesito justamente por se tratar de um subgênero do filme de ficção histórica: uma cinebiografia melodramática. O diretor da película partiu de fatos da vida de Strzeminski para criar uma atmosfera particular e um personagem mais consistente, que se localizava no centro do processo histórico. São cenas como a do “quarto vermelho” que constroem uma narrativa e confirmam uma visão de vida coerente. Esteve Wajda consciente disso, ou não, ao selecionar esses fatos, a história criada por ele participa de enredos culturais com expectativas de resolução e interpretação incorporadas. Contudo, é o poder ficcional do cinema que explica como essa cinebiografia transformou um fato em um grande acontecimento. Ou seja, é através dos mecanismos de identificação, cenários milimetricamente pensados e continuidades, que são fornecidas experiências convincentes. É o método, a estética adotada, que tornou palpável a visão abstrata de Wajda⁸¹.

Voltando para a análise do sistema de representação da película, Wajda trata a imagem de forma que fique com alguns granulados, como se as cenas estivessem sido filmadas com câmeras analógicas do período. A sequência da qual estamos falando é aquela, já no final da obra, em que é comemorado o Dia do Trabalhador. Novamente, destaca-se o uniforme militarizado, dessa vez em Nika (Figura 24). A sequência se inicia com a menina entusiasmada, pois irá carregar a bandeira vermelha na passeata deste feriado nacional. A câmera, que está fixada em plano médio, mostra Strzeminski perguntando para a filha onde ela conseguiu o uniforme, visivelmente incomodado com a roupa. A garota avisa que a escola emprestou. Nesse momento, o diretor mostra, implicitamente, a situação precária em que ela e

⁸¹ XAVIER, *op. cit.*, p. 42.

o pai vivem no final do filme, quando o pintor é impedido de trabalhar pelo Estado, não conseguindo mais sustentá-los.

Figura 24 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01h10m23s.

Fica explícito a euforia da menina, ao participar das festas promovidas pelo governo, e a decepção do pai, vendo sua filha nessa direção. Quando Nika sai do apartamento, a câmera acompanha a garota correndo em direção a passeata. Ela está feliz. O realizador do filme reforça, nessa imagem, uma juventude que ainda é convicta na revolução e no ideal socialista. Em contra-plongée, a câmera exibe Strzeminski, muito decepcionado, assistindo o evento pela janela de seu apartamento. Ao mesmo tempo, escuta-se uma voz de rádio informativo, dizendo que toda Lodz está em fileiras, comemorando o primeiro de maio. Em plano muito aberto, apresentam-se imagens do evento com granulações: furgões de guerra soltando pombos, faixas e imagens de Karl Marx, Friedrich Engels, Josef Stalin e Vladimir Lenin. O rádio anuncia que todos estão reunidos (artistas, cientistas, camponeses, operários e estudantes) celebrando a “libertação social”. Há uma mistura de imagens produzidas em set de filmagem (Figura 25) e tomadas externas que remetem ao cinema documental (Figura 26).

Aqui a atenção se volta para a mobilização dessas técnicas de tratamento da imagem como forma de expressão de uma determinada ideia. É perceptível a diferença cromática do *close up* em Strzeminski, que está no apartamento observando o evento pela janela, e o plano seguinte, onde é mostrado para o espectador a celebração. O conjunto da cena embaralha, na cabeça do público, as tomadas feitas na contemporaneidade e os materiais que foram supostamente retirados de arquivo, revestindo aquela paisagem com uma “textura de passado”. Esses artificios não foram utilizados por Wajda somente em *Afterimage*, mas também em *Katyn*, com um cromatismo esmaecido das cenas. Em outras palavras, podemos

dizer que esse conjunto de códigos dá forma visual à veracidade pretendida pela narrativa, buscando rememorar o espectador daquele passado.

Figura 25 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01h11m37s.

Figura 26 - Cena da passeata do Dia do Trabalhador



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01h11m19s.

Ademais, ao pesquisar sobre estas datas festivas, o desfile, assim como o uniforme de Nika, possuem grande semelhança com a forma em que eram celebrados esses dias relevantes para toda a URSS. Abaixo residem duas fotografias (Figuras 27 e 28) dessas comemorações, porém realizadas em Moscou, onde se destacam os cartazes com as imagens

dos revolucionários e a vestimenta utilizada pelas mulheres. Nessas cenas fica nítida a pretensão do cineasta com a retórica do real, mostrando para o espectador o “nós” (Strzeminski e as vanguardas) e o “eles” (a ideologia e o Estado) com extrema fatalidade e maniqueísmo.

Figura 27 - Fotografia do Dia do Trabalhador na URSS, 1971



Fonte: Russianinphoto.ru

Figura 28 - Fotografia do Dia do Trabalhador na URSS, 1940



Fonte: Russianinphoto.ru

Em suma, Wajda dedica-se a inserir o espectador dentro do cotidiano do povo polonês daquela época, não somente com a sequência da celebração do Dia do Trabalho, mas, do mesmo modo, nas imagens em que Nika está tendo aulas na escola, quando Strzeminski enfrenta enormes dificuldades para se alimentar ou a falta de remédios nos hospitais. Em outras palavras, o diretor toca em assuntos sensíveis que estão sendo frequentemente debatidos pelo público e pela academia. São sequências mais discretas, que não envolvem o tema central da narrativa, mas trazem esse tópico delicado para a superfície.

A título de exemplo, ao contrário do filme *A Sombra de Stalin* (2021), da cineasta polonesa Agnieszka Holland, que encena fortes imagens dos soviéticos recorrendo ao canibalismo por conta da fome (Holodomor), Wajda decidiu ser mais sutil ao representar essa crise. Na seguinte cena, Strzeminski está sentado em seu apartamento, ainda desempregado, desenhando em seus rascunhos. Uma senhora, que parece ser a empregada doméstica da casa, prepara uma sopa e serve para o vanguardista em um prato. Ao mesmo tempo, a câmera, que está em meio primeiro plano, focalizando o artista, filma a mulher dizendo que ele está devendo mais de um mês de salário atrasado para ela. Contudo, Strzeminski diz que não tem como pagá-la. Ela, em contrapartida, diz que não “caga” dinheiro, devolvendo a sopa na panela, indo embora do lugar. Ao final, o vanguardista, num gesto animalesco e espantoso, lambe o prato e os seus dedos, mostrando a escassez em que estava vivendo (Figura 29).

Figura 29 - Cena de Strzeminski lambendo o prato



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01h24m10s.

De fato, são cenas de um realismo incômodo. A todo tempo Strzeminski é coagido

pela polícia a ter “sua vida de volta”, porém, com a condição que ele se adeque à ideologia do governo. Em algum momento, o espectador pode até ansiar que o artista aceite os termos, apenas para que ele volte a se alimentar e a criar suas obras (nessa parte da narrativa, Wajda mostra o pintor impedido de comprar suas tintas, pois precisava da licença do governo para isso). No entanto, Strzeminski permanece invicto às suas ideias. Logo, os pontos aos quais Wajda tocou (fome, censura, ensino nas escolas) constituem parte de um problema enfrentado atualmente pela esquerda, na qual Enzo Traverso chamou de “Left-Wing Melancholia” ou “Melancolia da Esquerda”. No livro publicado por este historiador, foram analisadas a ascensão e a queda das utopias de esquerda que permearam o longo século XX. Seu olhar não é nostálgico, celebrando os triunfos das revoluções socialistas, mas, sim, centra-se nas ideias que permaneceram vigentes e no leque de falhas que compõem a história do socialismo e do marxismo. Quando o autor fala sobre as “Imagens Melancólicas”, é estudado o poder do cinema em escavar, ou superar, esses acontecimentos históricos, pois conseguem alcançar uma dimensão subjetiva do passado ao representar a maneira como essas questões foram experienciadas pelos seres humanos e quais significados foram tirados deles⁸².

O tema acima se encaixa em *Afterimage* justamente por se tratar de um filme que participa de um denso tecido social, que desde a queda do socialismo real, detém, em suas imagens emoções e sentimentos que envolvem a transição histórica e o luto após o fim das experiências revolucionárias. O próprio Wajda, que acreditava num socialismo mais democrático, participou dessa questão. O diretor não só realizou uma crítica aos fracassos do movimento, citados acima, mas também encarou a ascensão da extrema direita, no tempo presente, como resultado destas tragédias e batalhas perdidas no passado. É quase que um fardo que ele carregava, propondo, com sua última obra, uma revisão e, talvez, até mesmo, uma promessa de redenção. A melancolia que transpassava esse processo foi canalizada, por Wajda, como estímulo à autorreflexão perante uma visão trágica que o polonês possuía da história.

Assim, as análises percorridas até o momento nos levam para a estética adotada pelo cineasta: o realismo naturalista. Ao representar nas telas o problema da censura exercida pelo comunismo de Estado nas vanguardas, o diretor escolhe um formato bem diferente das experimentações artísticas propostas por elas. Acreditamos que isto se dá por três motivos. Primeiro, pela própria audiência de Wajda que, como colocamos no capítulo um, muito se identifica com dramas político-sociais e românticos advindos, em parte, da literatura nacional

⁸² TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, p. 159.

polonesa e seus clássicos. Uma das características que esse gênero possui é, sem dúvida, a seriedade em como os fatos são tratados, colocando o ser humano e seus dilemas morais no centro da narrativa.

Por outro lado, quando pensamos na sétima arte, muitas das classificações e convenções dos gêneros cinematográficos são, de alguma forma, limitadoras. Contudo, é impossível não notar, em *Afterimage*, alguns dos pontos formadores do gênero dramático: o esforço em humanizar o personagem principal, juntamente com sua complexa caracterização, que tenta comover o espectador de uma forma arrasadora; o registro objetivo e analítico, que procura efeitos de realidade, de reflexão e problematização da sociedade e do local em que esse indivíduo se encontra, etc.⁸³. Assim, acreditamos que para agregar funções ideológicas, geracionais, cognitivas e emocionais em sua última obra, Wajda decidiu pelo naturalismo justamente por ele servir de base e ponte para os mais diversos tipos de universo projetados em telas. No caso específico da *biopic*, o realismo sustenta a figura ao qual o cineasta queria dar sentido, significado e heroicização. Essa película tinha por objetivo principal colocar Strzeminski como um “modelo exemplar”, uma autêntica alegoria, que carrega um fundo de verdade profunda. De fato, o que tornou possível a equação (“ideia de veracidade” + monumentalização da resistência do protagonista) foi o realismo.

A terceira, e última razão, de eleger o naturalismo como estrutura basilar que deu forma a *Afterimage*, é o grande alcance e popularidade que filmes de ficção histórica possuem, não somente na Polônia, mas também em todo o mundo. Entendemos, com o primeiro capítulo, os motivos de Wajda sempre se dedicar a esse tipo de gênero narrativo. Contudo, não podemos deixar de apontar a enorme fama que essas histórias possuem na contemporaneidade. São episódios comoventes, representados em imagens estilizadas, e de tamanho realismo, que o público se emociona, identifica, familiariza e constrói uma memória sob àquele período. A objetividade, ao tratar desses acontecimentos, permitiu que a mensagem do diretor alcançasse um grande número de pessoas em todo o mundo. Ademais, o papel exercido pela produtora de *Afterimage*, a Akson Studio, também foi um ponto crucial nesse processo. Não só por incentivarem essas obras que, como mencionamos anteriormente, possuem uma “importância fundamental para o patrimônio e cultura nacional da Polónia”, mas por questões comerciais. Com certeza, a notoriedade dessas películas terminou por trazer um grande retorno financeiro para essas empresas, passando a investir cada vez mais nesse tipo de produção. Isto é, o cinema construiu, a partir de si mesmo, não apenas uma linguagem

⁸³ NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010. p. 23-26.

própria, mas uma indústria muito específica ao utilizar esses eventos históricos passados em suas narrativas. São inúmeros os filmes que representam, num estilo clássico, e melodramático, guerras, colonialismo, revoluções e ditaduras, precisamente adequados para otimizar o efeito da verossimilhança aos olhos do público. A última produção de Wajda, assim como suas predecessoras, não deixou de participar dessa grande “engrenagem” da indústria cinematográfica que lucra, a cada nova película, com a encenação do passado.

3 O PASSADO HOJE, O FUTURO AGORA

O título deste último capítulo faz menção às três temporalidades (passado, presente e futuro) que estão envolvidas na última “canção” wajdaniana. O passado incorporado no presente, assim como o futuro esperado neste mesmo presente, são os escopos do terceiro capítulo desta dissertação. Para o leitor melhor compreender os objetivos, dividimos a discussão em três subtópicos. O primeiro se trata de uma análise do contexto histórico, em perspectiva de longa duração, ao qual *Afterimage* está localizada. Nele buscamos compreender de que forma, no caso polonês, a extrema direita radical acabou emergindo num país com grande histórico autoritário, concretizando uma “inversão” na marcha pela democracia, tão valorizada pelos antigos ativistas do Solidariedade pós-colapso do socialismo real em 1989.

Já para o segundo subtópico, procuramos entender como Wajda constrói, através da imagem de Strzeminski, um monumento àqueles que resistiram à censura, tortura e ditadura da experiência stalinista. O diretor reescreveu neste filme uma nova interpretação deste passado, baseado nas demandas e nos valores do tempo ao qual a obra foi produzida. Foram novos parâmetros e novos critérios que operaram como uma triagem a certos aspectos da vida do pintor (como sua demissão, a censura às suas obras de arte, a prisão de seus alunos, o seu período de inanição, a sua existência insalubre) que a produção do filme considerou significativa para a celebração da vítima de uma ditadura derrotada. Strzeminski tornou-se, assim, um símbolo de valores considerados fundamentais pela sociedade pós-ditatorial, confirmando os poloneses como vítimas unânimes da invasão soviética.

Com o terceiro, e último, subtópico propomos, como o próprio título aponta, uma discussão sobre as temporalidades com as quais a obra trava contato. O diretor da película pareceu enxergar *Afterimage* como uma espécie de ferradura onde de um lado se localiza a extrema direita (representada pelo PiS, na atualidade) e do outro oposto a extrema esquerda (simbolizado pelo stalinismo, da década de 1940). A partir de suas experiências com o passado, Wajda expectou no presente o seu medo e insegurança quanto à inversão à direita que a Polônia acabou por alcançar após fim do socialismo real. Todo esse processo de incorporação do passado no presente parte de uma demanda de memória não somente da sociedade polonesa, mas de toda a humanidade. Ao analisar as obras wajdanianas de ficção histórica, predecessoras à *Afterimage*, vemos que o tema da memória e o fato de revisitar o passado para entender o presente são estratégias constantes.

3.1 “O PASSADO NOS ASSOMBRA NOVAMENTE”: UMA INVERSÃO NA MARCHA DEMOCRÁTICA

O último filme da carreira de Andrzej Wajda representa biograficamente a luta do pintor Wladyslaw Strzeminski ao propor uma arte livre da ortodoxia do Estado. Como já afirmamos, este artista foi preso pelo governo e impedido de dar aulas na Escola de Belas Artes de Lodz, da qual foi um dos fundadores. Para o diretor da película, não há criação artística sem liberdade, sendo sua cinematografia uma rigorosa defesa da liberdade de expressão. Nos anos anteriores à produção de *Afterimage*, o cineasta apresentava, em entrevistas, certa preocupação quanto ao crescimento dos movimentos de extrema direita na Polônia. Em 2010, quando entrevistado pelo jornal brasileiro *O Globo*, em decorrência da estreia de *Walesa*, Wajda foi perguntado se ainda acreditava na dimensão revolucionária do cinema. O cineasta respondeu que:

Essa crença depende da situação política atual e das expectativas sociais de cada país. Eu não fui buscar na política uma forma de entender as contradições da sociedade. O que tentei fazer com meus filmes foi conscientizar o público sobre a situação do país. O mesmo papel foi cumprido por toda a Escola Polonesa de Cinema. Isso deu um retorno ideológico, que resultou na formação do sindicato Solidariedade. Filmes meus como ‘O homem de mármore’ e o ‘O homem de ferro’ levaram a uma conscientização nacional. Mas hoje, se os movimentos nacionalistas da extrema direita tentarem assumir o poder na Polônia, o cinema polonês de novo vai virar uma ferramenta política, como aconteceu no passado⁸⁴.

Desde o início da década de 2010, a direita ultraconservadora, representada pelo partido *Lei e Justiça* (PiS), ganhou espaço nesse país com uma retórica nacionalista, católica-xenófoba e autoritária⁸⁵. Em 2015 esse partido ganhou as eleições e, desde então, está sendo observado pelas autoridades do mundo por sua agenda política: colocam em risco a liberdade de expressão, ameaçando estatizar os grandes meios de comunicação⁸⁶; durante a campanha para eleições de 2019, o PiS fomentou a homofobia, acusando os homossexuais de

⁸⁴ FONSECA, Rodrigo. **O polonês Andrzej Wajda finaliza uma cinebiografia do líder sindical Lech Walesa**. Abr. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-polones-andrzej-wajda-finaliza-uma-cinebiografia-do-lider-sindical-lech-walesa-8052126>. Acesso em: 03 fev. 2022.

⁸⁵ LEMOS, Clara Giffoni. MAYON, Lucas. BISPO, Manuela Fernandes. A ameaça que vem de dentro: o fenômeno da degradação da democracia a partir do estudo dos casos húngaro e polonês. **Cadernos de Relações Internacionais/PUC-Rio**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 160-184, 2019.

⁸⁶ Em 24 de dezembro de 2015, logo depois de eleitos, o PiS aprovou uma lei em tempo recorde, no meio da madrugada, que submeteu as mídias aos ditames do governo, sujeitando-as a uma série de monitoramentos. FUENTES, Mercedes Herrero. Polónia trinta anos depois da Mesa Redonda: É o –nacionalismo populista o final desta história? **Tempo Exterior**, Pontevedra, v. 19, n. 38, p. 15-31, 2019.

“influenciar uma invasão estrangeira” que ameaçava a identidade nacional da Polônia. Ademais, seus discursos têm reiterado a substituição de autoridades políticas, culturais, econômicas e judiciais por pessoas que possuem valores patrióticos, eliminando a rede de influência da “era comunista”⁸⁷.

Assim, uma das hipóteses deste estudo é a que Wajda retoma o passado stalinista da Polônia para fazer uma releitura sobre os problemas do autoritarismo ao longo da história deste país. Por ser a última obra wajdaniana, esta película carrega consigo questões não somente artísticas, políticas e memoriais do stalinismo, mas também de todo o processo histórico de redemocratização e do recém surgido nacionalismo polonês. A partir disso, pretendemos realizar a seguir uma breve reflexão acerca desse contexto histórico, compreendendo toda a conjuntura do filme. Através desse caminho, será possível compreender de que forma esse documento fílmico encena o passado com os olhos voltados para o presente.

Destarte, já faz pouco mais de trinta anos da queda do Muro de Berlim e da desintegração da União Soviética, concretizando o fim do socialismo enquanto um movimento mundial que nasceu com a Revolução Russa de 1917. O processo revolucionário prometia emancipar a classe trabalhadora oprimida, transformando a sociedade radicalmente. Como evidencia o filósofo Norberto Bobbio, o fracasso não foi apenas dos *stablishments* comunistas⁸⁸, mas também da revolução inspirada pela ideologia comunista. Dessa forma, não se tratou apenas da crise de um regime, mas da reversão de uma utopia política⁸⁹. Ainda assim, este evento histórico acarreta discussões políticas e acadêmicas sobre seu significado no tempo presente.

Segundo os historiadores Stephen Kotkin e Jan Gross, alguns analistas insistem em dar enfoque para a oposição, apontada pela burguesia como a causa para a queda do bloco em 1989. Mas a burguesia foi mais uma consequência do que uma causa do fim do socialismo. O repúdio ao Estado de partido único, a rejeição pela administração e pela economia estatal foram os fatores que possibilitaram o surgimento desta burguesia⁹⁰.

⁸⁷ DEUTSCHE WELLE BRASIL. **Extrema direita se fortalece na Polônia**. Out. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/extrema-direita-se-fortalece-na-pol%C3%B4nia/a-50825472>. Acesso: 15 jan. 2022.

⁸⁸ Os *stablishments* comunistas são aqueles, nomeados por Stephen Kotkin e Jan Gross, como os patrões, os propagandistas do partido, os agentes da polícia secreta e os oficiais militares. É essa elite que entrou em colapso em 1989, não somente na Polônia, mas também na Hungria, na Alemanha Oriental e na Romênia. A dinâmica da elite interna e a geopolítica mundial são as causas para a implosão do socialismo na URSS. KOTKIN, Stephen; GROSS, Jan T. **Sociedade Incivil: 1989 e a derrocada do comunismo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

⁸⁹ BOBBIO, Norberto. O reverso da utopia. In: BLACKBRN, Robin. **Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

⁹⁰ KOTKIN, Stephen; GROSS, Jan T. **Sociedade Incivil: 1989 e a derrocada do comunismo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

Conforme citamos, apenas a Polônia teve uma oposição revolucionária, o sindicato Solidariedade, mas esse se imaginava como burguesia.

A insatisfação dos poloneses com o regime era recorrente. Divergindo das explosões pontuais da Alemanha Oriental (1953), da Hungria (1956), da Tchecoslováquia (1968) e da Romênia (1977), os protestos poloneses contra os *stablishments* ocorreram em 1956, 1968, 1970, 1976 e 1980. No caso do sindicato Solidariedade, esse foi resultado do esforço dos trabalhadores poloneses em se organizarem de forma notável. Antes deles surgiram, em 1976, grupos de dissidentes que já atuavam na semilegalidade, como o Comitê de Defesa dos Trabalhadores (*Komitet Obrony Robotników* - KOR). Todos esses *samizdat*⁹¹ romperam com o monopólio dos *stablishments*, através da circulação de impressos, se organizando, muitas vezes, em edifícios oferecidos pela própria Igreja Católica. Assim, trabalhadores, intelectuais e clérigos compunham a oposição polonesa. As ações desses grupos surtiram efeito, e isso ficava claro quando algum livro era confiscado ou quando algum discurso era interrompido.

Em 1980, esse projeto de emancipação social começou a se tornar realidade quando o país viveu pouco mais de um ano de protestos presididos pelo Solidariedade, liderados pelo electricista Lech Walesa. O historiador Jan Skorzynski aponta que a questão do Solidariedade era dual: por um lado eles reivindicavam direitos humanos básicos, incluindo liberdade de expressão, de religião e de associação, bem como o direito de greve e de organização; por outro, eles não procuravam derrubar o sistema, mas sim democratizá-lo⁹². Os sindicalistas partiam do princípio de que reformas eram importantes, e que elas seriam bem-sucedidas apenas com a cooperação entre eles e a ala reformista do regime.

Ao rejeitar o caminho da revolução violenta, o Solidariedade pressionava o governo para iniciar conversas e estabelecer um acordo que respeitasse as exigências dos dois lados. O Kremlin não incentivava os comunistas poloneses a chegarem a um compromisso com o sindicato, no entanto, não levantava nenhum obstáculo também. Em 1981, os *stablishments* restauraram seu monopólio com a Lei Marcial, colocando o Solidariedade na ilegalidade e seus líderes na prisão⁹³. Mais tarde, depois de uma nova onda de greves em 1988, concessões foram feitas, pelas autoridades do regime, para os sindicalistas. Essas só foram possíveis pois, Mikhail Gorbachev, que havia assumido de forma recente a liderança no

⁹¹ Samizdat era uma prática muito comum na URSS na qual, para evitar a censura imposta pelo partido, grupos de pessoas copiavam clandestinamente livros e escritos para distribuir para a população.

⁹² SKORZYNSKI, Jan. A revolução do Solidariedade e o fim da União Soviética. **Relações Internacionais**. v. 33, p. 71-81, 2012.

⁹³ KOTKIN, Stephen; GROSS, Jan T. **Sociedade Incivil: 1989 e a derrocada do comunismo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013. p. 164.

Kremlin, tinha rompido com as políticas exercidas pela URSS, anulando a doutrina Brejnev⁹⁴. As declarações públicas de Gorbachev foram experimentadas pelos *stablishments* poloneses ao legalizar o movimento do Solidariedade e convocar os líderes do sindicato para a formação de uma mesa redonda de discussões.

O governo, ao incorporar a oposição nas instituições do Estado, corria riscos enormes pois a mesma poderia retirar, parcial ou totalmente, os líderes e o partido do poder. Porém, a mesa redonda formada na Polônia, em 1989, pelos líderes do partido e da oposição, não foi iniciada e nem usada como um fim para o sistema⁹⁵. Os líderes do partido buscavam uma saída para a crise econômica e o Solidariedade procurava voltar para a legalidade, cautelosos em assumir a responsabilidade de governar. As longas negociações tornaram o sindicato legal e produziram um projeto de eleições livres para o parlamento.

Em vista de uma explosão social eminente, as autoridades do partido foram obrigadas a fazer um acordo com o adversário. Esse “movimento pacífico de resistência polaco, no qual participaram dezenas de milhares de pessoas, foi o maior desafio para o sistema comunista”⁹⁶. Nessa campanha organizada, o Solidariedade fez do voto um plebiscito, ou seja, a favor ou contra o comunismo. Com efeito, o resultado foi negativo para o governo e o Solidariedade ganhou. Apesar do partido ainda ser uma maioria no parlamento, essa vitória do sindicato abalou seu monopólio. Lech Walesa, criando uma coligação com outros dois partidos pequenos do parlamento, declarou que o Solidariedade estava pronto para assumir⁹⁷. O até então líder do partido, General Jaruzelski, aceitou como novo primeiro-ministro Tadeusz Mazowiecki e, como presidente do país, Walesa. Ambos, membros da oposição.

Com a queda do Bloco e o fim da União Soviética, em 1991, um panorama completamente novo se abriu, cheio de incertezas para as relações internacionais. De lá para cá, a Polônia sofreu diversas transformações, passando a fazer parte da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em 1999 e, logo depois, em 2004, entrando para a União Europeia (UE). Contudo, desde o fim da década de 2010 notou-se um ponto de inflexão, no centro-leste europeu, com um grande crescimento de extremas direitas nas eleições de diversos países, como a Polônia e a Hungria. Com o passar dos anos, esse avanço foi se configurando em um evento mundial: na Índia, com Narendra Modi (2014); nas Filipinas,

⁹⁴ Em abril de 1985, houve um primeiro sinal de abandono da doutrina Brejnev quando Gorbachev declarou que cada partido no poder era responsável pelo que estava acontecendo em seus próprios países, deixando claro que estes eram independentes. A doutrina dizia respeito ao direito que a União Soviética tinha de interferir militarmente nos países do Bloco. **Ibid.** p. 72-73.

⁹⁵ KOTKIN; GROSS, **op. cit.**, p. 165.

⁹⁶ SKORZYNSKI., **op. cit.**, p. 78.

⁹⁷ **Ibid.**, p. 79.

com Rodrigo Duterte (2016); na Alemanha, com a Alternativa para Alemanha (AfD - em alemão: Alternative für Deutschland, 2017); nos Estados Unidos, com Donald Trump (2016) e no Brasil, com Jair Bolsonaro (2018). Cada uma dessas expressões possui suas características próprias, mas, em sua grande maioria, apresentam-se em oposição à globalização, com um nacionalismo exacerbado e agressivo em relação aos *outgroup* (imigrantes, homossexuais, feministas, pela esquerda, etc). Essas forças políticas se afirmam como organizações nada convencionais e se definem como verdadeiros regeneradores da pátria que “corre perigo”. Para o historiador Enzo Traverso, trata-se de um “pós-fascismo” que se desenvolveu no centro das instituições democráticas⁹⁸.

Todos esses fenômenos têm se distinguido por sua durabilidade temporal. Conforme Alberto Cunha, ao contrário do que aconteceu no início do século XX, esses nacionalismos “escolheram frequentemente ‘jogar o jogo’ democrático”, ou seja, são eleitos através do voto direto⁹⁹. Insatisfeitos com a incapacidade das instituições de Estado em atender suas demandas, a população se identifica com seus discursos reabilitadores e elege esses representantes que tendem a ser “homens fortes”, como é o caso do polonês Jaroslaw Kaczynski¹⁰⁰. Segundo a cientista política Alexandra Iancu, após os acontecimentos de 1989, a Polônia sofreu um processo sinuoso na criação do seu sistema partidário, resultando numa forte polarização¹⁰¹. Essa divisão se materializou, nos anos 1990, na disputa entre pós-comunistas e anticomunistas. Originários das elites pós-Solidariedade, de um lado havia o Plataforma Cívica (PO) e do outro o Lei e Justiça (PiS). O PiS empreendeu uma agenda de descomunização e anticorrupção, aliada a valores tradicionais, ao catolicismo e um etos de identidade polaca, representando, acima de tudo, as comunidades rurais. Com a radicalização gradual do seu discurso, recompensada eleitoralmente, os líderes do partido adicionaram mais elementos nacionalistas e religiosos em suas reivindicações. Por outro lado, o PO, seu principal concorrente, é pró-europeu, defendendo valores cosmopolitas ocidentais, representando os setores médios urbanos e escolarizados. Os líderes do PO consideram o discurso de seus opositores como retrógrado e nacionalista.

⁹⁸ Atualmente, poucas pessoas falam abertamente de um fascismo, mas muitos estudiosos reconhecem suas semelhanças e, também, diferenças, entre esses novos movimentos nacionalistas e àqueles do início do século XX. Por isso que Traverso adota “pós-fascismo” como termo para definir esse avanço da extrema direita no presente. TRAVERSO, Enzo. **The new faces of fascism: populism and the far right**. London: Verso, 2019.

⁹⁹ CUNHA, Alberto. Compreender os nacionalismos na Europa pós-Guerra Fria. **Relações Internacionais**, Lisboa, v. 62, p. 75-83, 2019.

¹⁰⁰ Jaroslaw Kaczynski (1949-) é um político, presidente e fundador do partido Lei e Justiça, foi presidente da Polônia de 2005 até 2010.

¹⁰¹ IANCU, Alexandra. A “viragem iliberal” contra o Estado de direito: reflexões sobre as recentes evoluções políticas na Polônia e na Romênia. **Relações Internacionais**, Lisboa, n. 62, p. 57-63, 2019.

Uma das questões primordiais que se deseja abordar neste tópico é a profunda crise de referência que os ex países socialistas acabaram por entrar no final da década de 1990. O processo revolucionário de 1989 acabou por recuperar, como foi o caso da Polônia, os antigos símbolos nacionais, as tradições políticas e as estruturas partidárias do período entre guerras. O filósofo Jurgen Habermas aponta que, nessa movimentação reabilitadora, existiu uma completa falta de ideias inovadoras e promissoras¹⁰². Ainda nos anos 1990, no “calor do momento”, muitos teóricos já apontavam que o vazio ideológico, a fragmentação social e o processo de transição, deixados pelo socialismo, resultariam no regresso dos nacionalismos e na recuperação de políticas de identidade, como foi enfatizado pelo cientista político Ken Jowitt¹⁰³. Ademais, constatou-se que este fenômeno não foi exclusivo dos anos 1990, já que em outros momentos de turbulência política e social, esses nacionalismos emergiram, tal qual na Alemanha de Weimar.

O termo “nacionalismo” é de vasto uso acadêmico, sendo alvo de uma multiplicidade de autores e teorias. De fato, é uma palavra que possui forte conotação política, sendo ela positiva ou negativa, dependendo da ideologia, nacionalidade ou, até mesmo, da etnia do indivíduo¹⁰⁴. Diversos historiadores, como Benedict Anderson, lançaram suas teorias basilares que se tornaram relevantes para os estudos da área. À título de discussão, Anderson define “nação” como uma comunidade política imaginada que é intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Imagina-se limitada pois mesmo a maior nação de todas possui fronteiras finitas; considera-se soberana porque a mesma deve lidar com um grande pluralismo. Trata-se de uma comunidade imaginada porque seus indivíduos compartilham signos e símbolos em comum que os identificam como pertencentes àquele mesmo espaço imaginado¹⁰⁵.

A força de imaginação, que determinada comunidade possui, se define através do fenômeno do nacionalismo que, ainda de acordo com Anderson, passou a ser modular, ou seja, foi transplantado em diversos terrenos sociais, constelações políticas e ideológicas¹⁰⁶. Ao olhar para a Europa do Leste, depois da implosão de 1989, a identidade nacional daqueles

¹⁰² HABERMAS, Jurgen. Que significa socialismo hoje? Revolução recuperadora e necessidade de revisão da esquerda. *Novos Estudos*. n. 30, p. 43-44, 1991.

¹⁰³ Em seu livro *New World Disorder: The Leninist Extinction*, publicado em 1993, Ken Jowitt apontava que o Leste Europeu estava passando por um momento de redefinição cultural, territorial, político e econômico. Um laboratório de experimentos em que o resultado, segundo ele, seria de falhas, principalmente, pois muitos desses países teriam características capitalistas antidemocráticas.

¹⁰⁴ CUNHA, op. cit., p. 77.

¹⁰⁵ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

países que haviam sido recém libertados da esfera soviética poderia assumir uma dimensão problemática. Assim, estudar o êxito do PiS é considerar diversos fatores como o passado histórico, a reorganização da economia, pós queda do governo socialista, e o contexto político internacional das extremas direitas.

Após ter desaparecido do mapa da Europa por mais de um século, devido as ocupações alemã e soviética, o nacionalismo polonês acabou por ser alimentado frente à todas essas adversidades, se configurando como algo reducionista e ocupando uma posição defensiva diante qualquer fator divergente. A aparição do Solidariedade e a implosão do governo, no final da década de 1980, fortaleceram o discurso da unidade nacional frente a intervenção externa. De acordo com Mercedes De La Fuente, a sociedade polonesa recebeu com desconfiança certas crenças que não coincidem com seus parâmetros considerados tradicionais, transformando esse enfrentamento num conflito, ao invés de um diálogo enriquecedor. Além disso, conforme esta pesquisadora, outros dois fatores são essenciais na trajetória de ascensão do PiS: o descrédito na esquerda e a influência da Igreja Católica. Com relação ao primeiro, devido ao passado traumático, qualquer proposta política e econômica que questione os princípios capitalistas foi taxada de comunista, despertando na população fantasmas do passado. Com relação a Igreja, esta desempenhou um papel essencial na resistência aos soviéticos, utilizando até hoje essa questão para levantar demandas consideráveis aos governos que sucederam 1989 (como o tipo de ensino nas escolas, a questão do aborto, etc)¹⁰⁷.

Essa visão de mundo foi compartilhada pelo PiS, aliada à sua ideologia conservadora e crítica ao Estado Democrático de Direito. Para eles, ser polonês é pertencer a uma só etnia (caucásica), a uma só religião (católica) e adequar-se apenas a uma sexualidade (heterossexual), colocando a família tradicional no centro da sociedade e exaltando o passado histórico. Tudo que está fora deste esquema é antipatriota e condenado como traição. Foi assim que o PiS ascendeu, com uma política identitária que vai contra a democracia.

Essas mudanças políticas, econômicas e sociais não passaram despercebidas aos olhos de Wajda. Em 2010, ao observar os acontecimentos da Polônia dos últimos anos, Wajda expressou sua preocupação quanto à adesão dos poloneses aos valores nacionalistas do PiS. Com o passar dos anos, os preceitos deste partido acabaram por se afastar do modelo das democracias ocidentais, tanto desejada pelos poloneses com o fim do socialismo. A angústia de Wajda parecia se apresentar nessa inversão de caminho, e guinada autoritária, que a

¹⁰⁷ FUENTES, *op. cit.*, p. 20.

política polonesa havia tomado.

É neste contexto que a sua última produção está inserida. Abordar os problemas que os autoritarismos, de ambos os espectros políticos, trouxeram para a Polônia acabou resultando em *Afterimage*. Em concordância com Marcos Napolitano, é certo partir da premissa de que intervenções filmicas no presente se baseiam na ideia de que todo filme ficcional sobre o passado busca uma releitura da história, ou até mesmo uma reafirmação, baseadas na posição de seu realizador ou da indústria cinematográfica da sociedade em que estão inseridos. São intervenções marcadas pelas demandas culturais e políticas do momento de produção da obra¹⁰⁸. Foi neste sentido que se configurou esta parte da dissertação: compreender contexto histórico, político e social ao qual *Afterimage* se relaciona, entendendo-o como uma intervenção política-ideológica de contestação e crítica ao autoritarismo, que sempre esteve presente na história dos poloneses numa perspectiva de longa duração.

3.2 MONUMENTO À RESISTÊNCIA

O continente europeu e a América Latina são campos interessantes para se refletir sobre a memória, principalmente quando eventos traumáticos como Shoah, Gulag e o terrorismo de Estado latino-americano são, até hoje, discutidos por seus respectivos países em centros de pesquisa e documentação, museus, memoriais, seminários, jornadas de estudo, etc. Cada sociedade possui uma demanda a essas questões relativas ao período de ditaduras e governos autoritários. Como apontou Bruno Groppo, o tempo não apagou as experiências traumáticas vividas por essas comunidades, mesmo com inúmeras tentativas de impor o esquecimento e o silêncio sob essas vivências. Para esse historiador, um denominador comum nesses países é a “celebração” da vítima (e suas memórias) como uma figura emblemática, pois é ela a única defesa eficaz contra uma possível repetição desses eventos¹⁰⁹.

Por tudo que foi estudado até aqui, é evidente que a fonte desta pesquisa se encaixa numa “cultura memorial contemporânea”. Contudo, ela adquire um patamar ainda mais interessante justamente pela tentativa de o diretor monumentalizar a resistência individual de Wladyslaw Strzeminski, uma vítima do governo autoritário polonês dos anos 1940. Através de um específico efeito naturalista, Wajda confirma naquelas imagens algo

¹⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura filmica da história. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 1, v. 70, p. 12-44, 2022.

¹⁰⁹ GROPPPO, Bruno. O mito da sociedade como vítima: as sociedades pós-ditaduras em face de seu passado na Europa e na América Latina. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samanta Viz (Orgs). **História e memória das ditaduras do século XX**, v.1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 39-56.

muito comum que sociedades pós ditatoriais geram após o fim desses regimes: o mito da sociedade unanimemente resistente (e que ignora a magnitude dos fenômenos de consentimento, adesão e colaboração que parte dessa comunidade também teve com aqueles regimes). Isso acontece, pois, uma nação, recém-saída de uma ditadura, raramente está preparada para refletir de maneira crítica sobre esse passado doloroso. Logo, a escapatória para essa questão é apresentar todos daquele determinado local como vítimas impotentes, que não possuíam nenhuma força, controle ou responsabilidade sob esses eventos¹¹⁰.

Nas cenas que analisaremos a seguir, a figura de Stzreminski ganha um forte significado pois transforma o vanguardista em um símbolo da resistência. Nota-se essa tendência na cinematografia wajdaniana desde o seu início. Em *Kanal*, por exemplo, houve uma representação do Exército da Pátria em uma grande epopeia nacionalista, contra a invasão nazista, durante a Segunda Guerra Mundial. É através de meios como o cinema, por exemplo, que o mito da sociedade que resistiu a um governo autoritário se complementa àquele da vítima inocente. No caso de *Afterimage*, mesmo que o protagonista resista sozinho, a narrativa construída assume um caráter épico-patriótico, o que pode causar identificação e reconhecimento por parte do público.

Antes de partirmos para as cenas, é importante mencionar que a antropóloga Izabella Main realizou um estudo retrospectivo, de grande significado, sobre a memória do comunismo na Polônia. Em sua investigação, ela aponta que houve um florescimento, pós 1989, nos estudos históricos desse tema graças ao fim da censura. Ao abordar o processo de redemocratização, Main confirma que os poloneses criaram uma autoimagem de “grupo social vitimizado”, assumindo um “dever histórico positivista” como sociedade¹¹¹. As lembranças que perpassaram, principalmente, os meios familiares, terminaram por ser extremamente valorizadas; e a resistência, daqueles que enfrentaram o *stablishment*, foi colocada no centro de discussão da comunidade através de entrevistas com os ativistas da oposição, ONGs, instituições governamentais, meios de comunicação, etc. De fato, a questão de como o socialismo é lembrado na Polônia não é facilmente respondida, pois existe, atualmente, uma batalha na qual disputam, num mesmo espaço, uma memória crítica e, também, uma memória nostálgica daquele período¹¹². No entanto, não podemos ignorar que a

¹¹⁰ GROPPPO, Bruno. O mito da sociedade como vítima: as sociedades pós-ditaduras em face de seu passado na Europa e na América Latina. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samanta Viz (Orgs). **História e memória das ditaduras do século XX**, v.1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 39-56.

¹¹¹ O dever histórico, e de certa forma, “positivista” criado pela sociedade polonesa será abordado no tópico seguinte, intitulado “Temporalidades em diálogo”.

¹¹² MAIN, Izabella. The memory of communism in Poland. In: TODOROVA, Maria; DIMOU, Augusta; TROEBST, Stefan. **Remembering communism: private and public recollections of lived experience in**

vida daqueles que se opuseram ao governo soviético foi articulada e amplificada para atender a uma necessidade psicológica e política de uma sociedade que acabara de se libertar de um regime autoritário. Os resistentes, como o próprio Wajda, se tornaram símbolos e representantes de uma sociedade inteira. Já para a falecida URSS, lhe foi atribuída a responsabilidade por todas as desgraças que recaíram sob aquele povo.

Assim, quando nos voltamos para a luta de Strzeminski ao longo da película, algumas perguntas surgiram: qual é a parte de verdade que o pintor veicula? Quais são as funções que ele preenche? Muitas são as cenas que mostram o vanguardista em sua luta individual naquele contexto, embora saibamos que foram variadas as formas de resistência na União Soviética: intelectuais dissidentes (que foram forçados a deportar, como o dramaturgo Alexander Soljenitsin), livros publicados no exterior com relatos de abusos da NKVD (como a obra de Walter Krivitsky, pseudônimo de Samuel Ginsberg, ex-agente do Exército Vermelho), grupos de ativismo pelos Direitos Humanos, *samizdats*, etc. De acordo com Ângela Mendes de Almeida, a perseguição aos opositores do regime assumiu, muitas vezes, formas jurídicas de terror de Estado com características policiais. Isso fez com que o revolucionário Leon Trótsky chamasse esse sectarismo político de “gangsterismo”¹¹³. Em *Afterimage*, esse Estado policial fica bem explícito nas cenas em que o delegado aborda Strzeminski, nas mais diversas vezes, para repreendê-lo por suas ideias diferentes da política do governo.

A primeira delas ocorre logo no início do filme, após a “cena do quarto vermelho”, quando o vanguardista é levado até a polícia para ser interrogado. Em alguns planos médios, mostrando Strzeminski contra a parede e o guarda interrogando-o, a cena chama atenção por alguns motivos. Primeiramente, pelo nacionalismo de ambos os lados, quando o oficial pergunta para Strzeminski a sua data e o local de nascimento. O pintor responde as informações solicitadas e o guarda diz, então, que ele é um “cidadão soviético”. Strzeminski se irrita e replica que, na verdade, ele é um “cidadão polonês”, mostrando para o expectador as tensões resultantes da recente ocupação soviética no Leste Europeu. O segundo ponto é como os guardas ali presentes ironizam a profissão do vanguardista. O diretor da película toca num assunto delicado e ridicularizado por muitos: a valorização e a profissionalização de artistas. Essa questão é algo que está em voga, até os dias de hoje, em

Southeast Europe. Budapest: Central European University Press, 2014.

¹¹³ ALMEIDA, Angela Mendes de Almeida. **Do partido único ao stalinismo**. São Paulo: Alameda Editorial, 2021. p. 18.

muitos lugares. No Brasil, por exemplo, o registro desta profissão foi questionado, até mesmo, pelo Superior Tribunal Federal (STF) em 2018¹¹⁴.

O terceiro, e último ponto, dessa sequência é o interrogatório e a caracterização do delegado. Já em sua sala, com o artista de frente para o oficial, há uma conversa, um tanto quanto ameaçadora, quando o delegado explica para Strzeminski que agora o país tomou novos rumos políticos e que, normalmente, ele seria deportado para a Sibéria por pensar diferente dos ditames do Estado. Em contrapartida, o oficial tenta convencer Strzeminski, um homem com uma mente brilhante, a participar da empreitada “rumo ao socialismo polonês”, pois, segundo ele, o artista já havia participado ativamente da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. A cena termina com Strzeminski em completo silêncio, determinado a não responder aos incentivos e, principalmente, as ameaças do militar. A partir dali o artista escolhe um caminho, na própria encruzilhada que o delegado falou existir, enfrentando seu destino ao qual não tem o controle sobre.

A fotografia da sequência acima é fria e acinzentada. A sala do delegado é apertada, entrando em sintonia com a repressão exercida por ele. A sua caracterização é séria e, de certa forma, muito parecida com a representação de gângsteres em filmes americanos: terno, gravata, sobretudo e chapéu ao estilo fedora (Figura 30), como em *O Poderoso Chefão* (1972) e *Era Uma Vez na América* (1984). Os ângulos de câmera também se comportam de maneira que aproxime tanto Strzeminski, quanto o oficial, aumentando a impressão de coercitividade imposta por este último. Observando esta sequência, e a aquela em que os agentes do delegado destroem as obras expostas dos alunos de Strzeminski (Figura 31), existe uma forte construção para que esses policiais do governo se pareçam e atuem tal qual uma gangue de homens que agem às escondidas. Ao pesquisar fotografias daquele período, a caracterização desses personagens se assemelha à maneira como esses policiais se vestiam à época (Figura 32). São homens que trabalhavam para o serviço de inteligência, atuando secretamente e administrando redes de espionagem. Como mencionado no capítulo anterior, do mesmo modo que Wajda coloca no filme temas que geram, atualmente, muita discussão sobre a URSS, o diretor traz para as telas mais um ponto de extrema polêmica: a atuação repressora da NKVD¹¹⁵, organizada por um Estado policial.

¹¹⁴ AGÊNCIA BRASIL. **Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF**. Abr 2018. Disponível em: <https://exame.com/carreira/registro-da-profissao-de-artista-e-musico-e-questionado-no-stf/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

¹¹⁵ É comum encontrar trabalhos científicos que mencionam a KGB (Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti) como a polícia secreta. Após a morte de Stalin, em 1954, Nikita Krushev transformou a antiga NKVD nesse órgão, que pode ser entendido como um “Comitê de Segurança do Estado”.

Figura 30 - Cena do interrogatório de Strzeminski



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 06m50s.

Figura 31 - Sequência de destruição das obras dos alunos de Strzeminski





Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 40m46s a 41m00s.

Figura 32 - Agentes da Polícia Secreta, em desfile do Primeiro de Maio, URSS, 1961



Fonte: Russianinphoto.ru.

Foi muito significativa, para a totalidade da narrativa, que Wajda construísse uma sólida representação do “nós” (os dissidentes, simbolizados na figura de Strzeminski) e do “eles” (Estado repressivo). Essa discrepância deu ainda mais dramaticidade para a oposição do vanguardista, concretizando a sociedade como vítima impotente frente aquele sistema. Como foi dito, essa resistência é realizada de forma individual. Nem mesmo os alunos do artista participam de suas contestações e muito disso decorreu do próprio Strzeminski. Em algumas cenas, como nas reuniões entre professor e alunos, existe um debate sobre a situação política em que estão vivendo, porém, o diretor optou por demonstrar um Strzeminski menos “revolucionário”. Quer dizer, Wajda não coloca o pintor na posição de um ativista político,

que chama os jovens para a “luta contra o autoritarismo”, tal qual Lenin fazia em seus palanques nos anos pré-revolucionários. Pelo contrário, em determinados momentos, o artista é até passivo com tudo que está ocorrendo à sua volta (demissão do trabalho, morte da esposa, censura de suas obras de arte, sua filha saindo de casa, etc.). O protagonista de *Afterimage* é a perfeita vítima em uma narrativa triste e avassaladora.

Uma das cenas em que isso fica muito evidente é a conversa do pintor com seus estudantes após a sua demissão. Nela, a câmera filma Strzeminski no centro do cenário, com seus discípulos ao seu lado, em plano sequência. Hannia diz que todos eles querem continuar tendo aulas com o vanguardista, escondidos em seu apartamento. O artista, então, ironiza a fala da jovem, apontando que eles não conseguirão se formar sem assistirem as aulas da Escola. Mesmo sendo despedido, Strzeminski ainda reitera, sem rancor algum, que ele foi um dos fundadores da instituição e que ela possui grande excelência. Ademais, ele tranquiliza todos ali, dizendo que tudo isso não passa de uma “tempestade da História e que ela irá passar”. Quanto a essa cena, existem vários pontos que possuem grande significado. Gostaríamos de explicar alguns deles.

O primeiro é a concepção de História que Wajda possui, e que ele deixa explícito nessa fala final de Strzeminski. Abordaremos ela no tópico seguinte deste capítulo. O segundo elemento da cena é como Strzeminski deixa incerto o que acontecerá no futuro, quando Jadzia pergunta “o que acontecerá agora, professor?” e ele responde que “novos tempos se aproximam e que nada será como antes”. Entendemos que essa seja a própria visão de Wajda em como ele enxerga o futuro da Polônia: o passado dessa nação sempre foi muito obscuro (com diversas guerras, Holocausto, invasões, ocupações, autoritarismos, etc.), logo, o futuro pode não ser muito diferente disso. Se pensarmos no momento de produção da película, com a retórica da extrema direita ganhando força em seu país, essa fala do filme se encaixa na visão negativa que o diretor da película possui quanto ao que ainda está por vir.

O terceiro ponto, e o foco desta discussão, é aquilo que abordamos no início: Strzeminski não incentiva os alunos a se envolverem nessa resistência junto dele, muito longe disso, o artista pede para que eles não se arrisquem em nenhuma besteira. De fato, é um tanto peculiar, pois o próprio Wajda, na grande maioria de seus filmes, colocou como personagens principais jovens com suas notórias atitudes de resistência contra um governo autoritário. Contudo, levantamos a hipótese de que essa decisão do diretor se dá por dois motivos. O primeiro é que *Afterimage* se trata de uma cinebiografia, portanto, coloca uma única figura no centro do processo histórico, consagrando-a como vítima. O segundo motivo é, como colocado no capítulo um, a crítica de Wajda a uma certa passividade da juventude polonesa

atual, frente aos problemas políticos e sociais de seu país. Dessa forma, pode-se dizer que a última produção de Wajda se caracteriza como uma obra de pouca ênfase no coletivo. É, sim, um filme que monumentaliza a resistência daqueles que se opuseram a um Estado repressivo, todavia, o foco da narrativa está na oposição individual, de Strzeminski, e naquilo que ele pode representar para todos os dissidentes da antiga URSS.

Ademais, uma questão que se percebe nesta cena é, justamente, o processo de endurecimento do regime: os alunos, agora, terão que se encontrar com seu “mestre” em locais fechados, escondidos dos adeptos do governo. É um grande contraste se pensarmos na primeira cena do filme quando ambos estão lecionando a céu aberto. Isto é, conforme o desenrolar da narrativa, o diretor opta por demonstrar a rigidez do regime não só através dos cenários, mas, também, com a perspectiva da câmera. Ângulos e planos indicam o fechamento e a asfixia criativa que todos daquela narrativa acabam por ser atingidos. Espaços e perspectivas vão se fechando, assim como o próprio clima do filme vai se transformando, de uma primavera esverdeada, para um inverno rigoroso.

Falamos muito aqui sobre a resistência, mas não discutimos sobre a carga semântica e o sentido político que caminham juntos a esse termo. Segundo Marcos Napolitano, ela ganhou sua feição mais definitiva ao longo da Segunda Guerra Mundial, em meio a luta heroica contra o “mal absoluto” do nazi fascismo. Todas as oposições, contra esse autoritarismo, congregaram ideologias heterogêneas e conflitantes – liberalismo, comunismo, socialismo, cristianismo – sob a mesma insígnia da dignidade humana e da liberdade pública¹¹⁶. Assim, a palavra “resistência” se espalhou para os mais variados contextos, se tornando um termo mágico que representasse a luta contra qualquer tipo de opressão, contendo em si um imperativo ético de agir, um sentido de justiça e dignidade. Em primeira instância, essa luta se dá em defesa da democracia, dos direitos humanos e da legalidade, na qual os opositoristas reagem a uma força maior, a um quadro político de dominação. Antes de tudo, ela é mais uma reação defensiva do que uma ofensiva revolucionária.

Se pensarmos nos modos pelos quais Strzeminski se opõe ao governo, a definição acima se encaixa perfeitamente, pois o vanguardista não pega em armas e não adota táticas revolucionárias, isto é, não há uma ação direta. O pintor reage de forma pacífica, muitas vezes através do diálogo, como na cena em que o Ministro da Cultura visita a Escola de Belas Artes. É evidente que há uma inconformidade pelo momento em que está vivendo, mas as maneiras em que o diretor decidiu mostrar isso no vanguardista são diferentes do que, talvez, seria o

¹¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Coragem civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017. p. 28.

esperado. Por exemplo, em determinado momento do filme, o poeta Julian Pryzbos, amigo e companheiro de carreira de Strzeminski, vai até o escritório do ministro para tentar conversar sobre a recente demissão do artista (Figura 33).

Figura 33 - Cena do escritório do Ministro da Cultura



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 31m50s.

Antes mesmo dele terminar suas alegações do porquê o pintor deveria permanecer na Escola, o político já começa a zombar de Pryzbos, dizendo que “vocês, poetas, tem uma forte tendência ao êxtase e ao exagero”. Em um *close up*, ele indaga, de forma decisiva, de que lado o poeta está, mostrando nitidamente a ameaça por trás dessa dúvida. Pryzbos afirma, sem muita saída, que está do lado dele. O ministro, então, coloca que, na verdade, ele está com o partido (“do nosso lado”), evidenciando a mobilização coletiva do socialismo. O poeta até tenta argumentar, mas o ministro muda de assunto, mandando Pryzbos visitar a Grande Exposição de Pintura Soviética, numa tentativa de mandá-lo para longe da Polônia. Do lado de fora da sala, Strzeminski aguarda para conversar com o ministro. Quando o político sai, ele diz, com muita crueldade, que o vanguardista poderia “ser atropelado por um bonde”. Em contrapartida, o artista apenas aceita o que foi dito. Nessa sequência, não só a fala do ministro que impressiona, mas o próprio cenário em que ocorre as discussões. Este representa o que o governo socialista era para Wajda: puro realismo, frieza e objetividade (Figura 34).

Figura 34 - Strzeminski no escritório do Ministro da Cultura



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 32m18s.

A passividade do pintor nessas situações, assim como a de seus alunos e a de Pryzbos, chama atenção. O que permanece é as formas de oposição de Strzeminski, que vão se tornando cada vez menores com o decorrer da narrativa. Ao final, ele apenas desiste de lutar, até mesmo por seus alunos, quando Hannia é sequestrada pelos agentes da polícia. A ideologia do governo retirou todas as formas de existir do artista, impossibilitando-o de querer viver e realizar qualquer atividade (trabalho, pintura, docência). Contudo, há uma construção, na sua figura, que carrega o imaginário da resistência: a emancipação, a luta contra o mal absoluto, o estar do “lado certo” da história, o heroísmo trágico e carregado de positividade, etc. Em todo esse processo, a ação política do último protagonista wajdaniano não possui teor ideológico, mas revela a violência e a censura do Estado. Essa atuação tem um sentido individual e, ao mesmo tempo, é realizada num espaço público. Strzeminski é o perfeito herói que luta por todos, mesmo quando àqueles que estão ao seu lado, como Pryzbos e seu aluno Roman, aderem ou, até mesmo, colaboram com o regime como forma de sobrevivência. Essa última faz parte de uma “zona cinzenta” que o campo da memória e da resistência também carrega. Como colocamos no capítulo um, Wajda, por exemplo, soube resistir aos parâmetros artísticos do Estado polonês, da década de 1950, para realizar seus filmes. O cineasta não adotou a ideologia do regime, mas soube “navegar” durante aqueles anos para não ser preso, deportado ou morto. Isso, de fato, não aconteceu com Strzeminski, morrendo de inanição e tuberculose ao final da narrativa.

Ademais, a imagem que se tem de um regime autoritário, que ele se mantém por longos anos apenas através da força e da violência, é um tanto ingênua. Com esse pensamento, excluimos toda uma gama de pessoas que apoiaram e colaboraram com esses governos. Em

razão disso, Wajda coloca, diversas vezes, personagens que operam dentro desse sistema, como o diretor da Escola de Belas Artes (que demite o artista sem pensar duas vezes), o vendedor de tintas para pinturas (que proíbe Strzeminski de comprá-las pois ele não possui mais autorização do governo como artista), o chefe do segundo emprego do vanguardista (que o demite assim que recebe uma denúncia sobre quem ele era), etc. Mesmo assim, o diretor os posiciona como uma sociedade vitimizada perante aquele momento somente pela atitude passiva de Strzeminski. Este não discute ou argumenta com essas pessoas. O artista simplesmente aceita que esses poloneses não possuem nenhuma saída para esse “mal absoluto”. Talvez, essa seja a visão do cineasta quanto à Polônia e seu passado traumático, confirmando o que a antropóloga Izabella Main indicou sobre os poloneses se enxergarem como uma nação inocente frente às atrocidades que se acometeram sob eles.

Por certo, o próprio conceito de vítima precisa ser examinado quando pensamos no caso do stalinismo. Segundo Bruno Groppo, a imensa maioria das vítimas desse governo era de cidadãos soviéticos. Os algozes poderiam se tornar alvos do regime de terror do qual eles mesmos haviam sido instrumentos. A título de exemplo, isso não acontecia na Alemanha Nazista, onde o terror se direcionava para grupos bem determinados (opositores políticos, judeus, ciganos, homossexuais, etc.). Dessa forma, assim como o conceito de resistência, a ideia de vítima é multifacetada. Nada obstante, ela é utilizada, por algumas sociedades, de forma muito seletiva. Afinal, um povo se lembra com mais facilidade dos sofrimentos dos quais foi vítima, do que daqueles que infligiu a outras¹¹⁷.

Diante disso, nos dirigimos às perguntas do início desse tópico: quais as funções que o personagem Strzeminski preenche com a narrativa? Qual a verdade que ele veicula? Através de um fundamento na realidade, ou seja, a censura exercida aos mais variados âmbitos da cultura e da política, Wajda utilizou a imagem do vanguardista para confirmar uma narrativa histórica que se estabeleceu na Polônia pós-ditadura. Através da resistência de Strzeminski, o cineasta deu sentido aos sofrimentos daqueles que foram censurados, sequestrados, mortos ou deportados. De fato, esse foi o papel atribuído ao cinema polonês, pós-Segunda Guerra, que contribui, até hoje, para a construção de uma memória pública.

Nessas representações, a ênfase é colocada exclusivamente na violência e no terror como elementos essenciais e permanentes dos sistemas comunistas. A discussão pública sobre esse assunto não possui nuances. O comunismo é condenado em bloco, posicionando-se

¹¹⁷ GROPPPO, Bruno. O mito da sociedade como vítima: as sociedades pós-ditaduras em face de seu passado na Europa e na América Latina. *In*: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samanta Viz (Orgs). **História e memória das ditaduras do século XX**, v.1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

na mesma esfera do nazismo. A visão que é frequentemente proposta não considera um balanço crítico, que pondera a modernização da economia, o sistema de proteção social, a industrialização¹¹⁸. Para preservar a imagem da sociedade como vítima, a URSS é considerada como um mal estrangeiro, que veio de fora e que não pertence àquela sociedade. Assim, os poloneses não possuem responsabilidade, pois esse sistema político fora-lhe imposto pela força.

Em síntese, a função de Strzemiński nessa narrativa histórica nacional é confirmar a sociedade como vítima inocente. Wajda colocou em evidência parte da vida do vanguardista de forma que a sua resistência foi quase que mitificada, disposta no centro do processo histórico. Isso não quer dizer que na Europa do Leste não houve insurreições, protestos e greves. Como vimos no início deste capítulo, isto de fato ocorreu, diversas vezes, na Polônia. Contudo, consciente disso, ou não, o diretor acabou por monumentalizar a figura de Strzemiński e a sua resistência, com a intenção de legar aos pósteros uma determinada imagem que os poloneses possuem de si próprios. São cenas que monumentalizam um passado cristalizado, que reescrevem a história e que, da mesma forma, expectam para o futuro as vítimas daquele mal derrotado posteriormente. Strzemiński torna-se símbolo, carregado de valores fundamentais para a construção da sociedade pós-ditatorial. Esse ponto foi extremamente significativo para Wajda ao ver a adesão do povo polonês a um governo de extrema direita, com viés autoritário, no momento de produção da película.

3.3 TEMPORALIDADES EM DIÁLOGO

Os historiadores Reinhart Koselleck e François Hartog concordam que cada sociedade possui um modo de associar o seu espaço de experiência e seu horizonte de expectativa. Segundo o primeiro historiador, o *espaço de experiência* é o passado sobre o qual as lembranças e os acontecimentos foram incorporados no presente, fazendo parte dele através de instituições, das gerações, etc. Já o *horizonte de expectativa* se configura como uma previsão, algo que ainda não ocorreu, e que não foi experimentado, acontecendo no campo da possibilidade¹¹⁹. Essas duas categorias se relacionam e formam uma experiência no tempo diferente em cada período (Antiguidade, Idade Média, Modernidade, etc.). Cada um destes períodos tem a predominância de uma das instâncias do tempo (passado, presente ou futuro). Sem essas duas categorias seria impossível conceber o tempo histórico. Elas servem de

¹¹⁸ GROppo, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁹ KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2006. p. 310.

análise para as fontes historiográficas, auxiliando na contextualização e na definição dos fatos históricos.

Na modernidade, Koselleck aponta que a instância do tempo ao qual essa sociedade vivia ficou caracterizada pelo *futurismo*, a partir de um ponto de vista de aceleração do tempo. Conceitos como “progresso”, “aperfeiçoamento” e “velocidade” foram os que nortearam essa sociedade a partir do século XVIII¹²⁰. Ao continuar com as pesquisas de Koselleck, em seu livro *Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo*, François Hartog diagnosticou que as sociedades do final desse século presenciaram uma cisão com o regime moderno, resultando numa “crise do tempo”. O século XX, que se iniciou com uma concepção futurista, terminou caracterizado por um *presentismo*, graças a todos os eventos históricos ocorridos durante esse período (duas guerras mundiais, destruições de identidades nacionais, globalização, consumo excessivo, etc.). Essa hipótese de um “regime presentista” foi um meio desse historiador francês explicar a realidade do final do século XX.

Assim, iniciamos este tópico com as teorias complementares de Koselleck e Hartog pois ambos os autores foram relevantes para compreendermos como a sociedade polonesa se relaciona com o tempo histórico e como isto está intrínseco em *Afterimage* através da concepção de História que Wajda possui. O tempo histórico não é uma simples palavra sem conteúdo, mas, de fato, uma grandeza que vai se modificando com a história através da coordenação entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. É da tensão, entre essas duas categorias, que surge àquilo que entendemos por tempo histórico. Com efeito, a sociedade polonesa da atualidade é uma das comunidades que, no último terço do século XX, entrou em crise com o tempo, na qual Hartog criou o neologismo “presentismo” para melhor defini-las. Dentro desse contexto presentista, se experencia uma onda de comemoração e de conservação, pelo patrimônio e pela memória¹²¹. Acredita-se que esta última está em iminência de desaparecimento, logo, ela se pauta na ideia de transmissão para o futuro em que há, constantemente, uma visita compulsiva, pela sociedade, ao passado recente.

Entendemos que *Afterimage*, e grande parte da cinematografia polonesa dos últimos quarenta anos, faça parte desta atual obsessão pela memória. Na verdade, as últimas obras de Wajda são produtos desse exercício de rememoração nas quais as sociedades contemporâneas se envolveram. Essas produções buscam o passado como forma de entender

¹²⁰ KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 316-317.

¹²¹ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 163.

o presente, articulando temporalidades diferentes através da potencialidade do cinema. No caso de *Afterimage*, o passado representado do stalinismo, experienciado pela Polônia no século XX, relaciona-se com os movimentos de extrema direita deste país que, no momento de produção da película, estavam recebendo grande adesão dos poloneses. O cineasta sinaliza entender a emergência das novas direitas e aquela experiência stalinista como se fossem duas faces opostas de uma mesma moeda, estabelecendo, portanto, um paralelo entre esses dois autoritarismos de diferentes temporalidades e espectros políticos (esquerda e direita).

Em vista disso, o leitor deve estar se perguntando qual o liame das duas categorias, *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*, com a última produção de Wajda. Ambas ajudam a explicar qual a relação que Wajda possui com o tempo histórico. Isto é, o diretor, tendo experienciado o passado autoritário da esquerda, aparentou esperar em *Afterimage* o seu medo e inquietude quanto à guinada autoritária à direita que a Polônia vivia no momento de realização da película. Foram expectativas de futuro criadas a partir de sua experiência com o passado. A busca por esse passado, por meio das telas, parte de uma demanda da temporalidade em que o filme foi produzido. Esse tempo histórico estava marcado por um presentismo, na qual o passado (stalinismo) é idealizado, mitificado ou, até mesmo, monumentalizado, servindo como legitimação para o presente. O futuro (o PiS e as novas direitas), ao contrário, é incerto e traz promessa de desastre, exercendo uma pressão sob o presente. Logo, a ideia de Wajda de se aprender com a História (*Historia Magistra Vitae*) permanece, contudo, o fluxo se inverte, ou seja, o passado é buscado por uma demanda utilitarista do presente, pois o futuro não é mais visto como possibilidade de ação, visto que ele apresenta um perigo iminente. Isso explica a fala de Strzeminski, quando diz para seus alunos que “nada mais será como antes”.

Aqui percebemos a relevância dos estudos de Koselleck e Hartog ao elaborar categorias antropológicas e heurísticas que explicam a relação que os homens possuem com o seu passado, presente e futuro. No caso estudado, esses conceitos ajudam a compreender o porquê da sociedade polonesa ter tomado para si um “dever histórico positivista”, como a antropóloga Izabella Main salientou. Essa nação associa, constantemente, o seu passado autoritário com as suas experiências na atualidade, entendendo a História como algo que pode se repetir. Eles acabam tomando para si um dever de carregar esses eventos traumáticos para as próximas gerações. Contudo, sabemos que o momento político atual da Polônia faz parte de um mesmo processo histórico que inclui os eventos ocorridos desde a década de 1940. Assim, é explícito que o autoritarismo sempre esteve presente na história desse país, porém isso não significa que ele irá se manifestar da mesma forma, pois fatos históricos sempre

assumem dinâmicas diferentes.

Toda esta discussão nos leva para a “Teoria da Ferradura”, mencionada anteriormente no capítulo um. Wajda pareceu enxergar o stalinismo e a emergência das extremas direitas, em 2016, como um espelho invertido, uma mesma moeda com duas faces opostas. No entanto, comparar esses dois extremos, analisando apenas a sua forma, nos parece uma teoria generalizante, visto que tanto extrema esquerda, quanto extrema direita, possuem regimes políticos conceitualmente distintos. O debate sobre essa questão envolve a filósofa Hannah Arendt, que nomeou como “regimes totalitários” as experiências dos fascismos históricos (Itália e Alemanha) e do stalinismo (URSS) justamente pela presença do controle intensivo do Estado sob a vida pública e privada de seus cidadãos em ambos espectros políticos¹²². Contudo, desde a década de 1960, o conceito “totalitarismo” vem sendo severamente criticado, considerado hoje, por muitos marxistas, como algo contraditório, principalmente depois da Perestroika¹²³. Na atualidade, em vários países ex-socialistas, por exemplo, o termo é ainda muito utilizado por vários protagonistas da vida política e intelectual como uma forma de descrever o socialismo real. A sobrevivência desse conceito foi um impulso para o historiador Ângelo Segrillo propor uma reconfiguração de “totalitário” amoldando-o para “totalizante” em artigo publicado em 2006¹²⁴. É sob essa categoria que acreditamos que o regime de Stalin, de 1930 a 1950, pode ser enquadrado¹²⁵.

De forma geral, Segrillo postula o termo “totalizante” por duas razões. A primeira é que o autor discorda terminantemente da tentativa dos teóricos do totalitarismo de colocar como fenômenos idênticos a experiência fascista e a comunista. Nesse sentido, concordamos com esse historiador, principalmente quando analisamos a diferença de origem de classe¹²⁶, tipo de ideologia e objetivos do movimento de ambos regimes. O segundo motivo é para não fugir da “conotação de descrição da realidade *como ela é*”¹²⁷, pois a teoria totalitária ortodoxa

¹²² ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012. p. 534-535.

¹²³ A Perestroika, como o próprio nome significa, foi um projeto de “reconstrução” econômica da URSS realizada pelo governo de Gorbachev entre 1985 e 1991. Todo este processo acabou por desfazer muitos dos pressupostos e teorias do totalitarismo, na qual apontavam que esse tipo de sistema não abriria espaço para mudanças radicais internas que partiriam do próprio regime, o que foi o caso da Perestroika.

¹²⁴ SEGRILLO, Ângelo. O Fascismo como “totalizante”: uma (herética) tentativa de inflexão marxista em um conceito eminentemente liberal. **Intellector**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2006.

¹²⁵ É importante mencionar que quando falamos em “regime stalinista” estamos nos referindo a todas as repúblicas pertencentes à União e que estavam sob o governo de Josef Stalin.

¹²⁶ A base social do fascismo é algo que muito se discute. Segundo Segrillo, muitos autores, como Trotsky e Gramsci, enxergaram na pequena burguesia o terreno social onde se apoiava a base do fascismo. Esta se sentia ameaçada pela crise e descrentes do parlamentarismo liberal propostos pela alta burguesia. Assim, ela acabou por acreditar nas propostas de mudança mais radicais para a solução do problema econômico apresentadas pelo fascismo. SEGRILLO, Ângelo. O Fascismo como “totalizante”: uma (herética) tentativa de inflexão marxista em um conceito eminentemente liberal. **Intellector**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2006. p. 7.

¹²⁷ SEGRILLO, **op. cit.**, p. 5.

pontua que os Estados nazista e soviético realmente tentavam controlar de maneira total as suas sociedades, contudo, o fato de “tentarem” não significa que “conseguiram”. Houve, sim, como mencionamos no capítulo dois, um Estado de policiamento e doutrinação em massa por toda a URSS. Esse enorme controle de suas sociedades é o que os diferenciava de outros regimes liberais e autoritários, como os de Franco e Salazar, que não conseguiram o mesmo grau de autoridade sobre suas sociedades. Entretanto, Segrillo assume o termo “totalizante” para esses dois extremos não no sentido de que tinham um controle total de suas sociedades, mas que procuravam caminhar neste sentido, sendo os únicos regimes que se aproximaram desse objetivo. Aqui reiteramos, porém, que apesar dessa proximidade entre o fascismo e o socialismo real, rejeitamos as tentativas de identificarem ambos como espécies do mesmo “grupo”. Como apontamos acima, possuem formações históricas completamente diferentes: ao analisarmos o fascismo de Hitler e Mussolini, esse foi erigido por um caleidoscópio formado pela pequena burguesia, alta burguesia e proletariado, enquanto o socialismo real foi construído através da classe operária e camponesa. Seria um grande malabarismo intelectual colocar que o poder soviético teve seu impulso inicial e alicerce na burguesia russa. Logo, colocamos que, apesar de suas enormes diferenças, ambos regimes se aproximam unicamente no que diz respeito ao caráter totalizante.

Por fim, acreditamos que a potencialidade de *Afterimage* reside menos em sua representação do passado encenado nas telas do que na intenção de Wajda em anunciar algo que pode estar por vir, trazendo uma reflexão para a história polonesa do tempo presente. De fato, sendo um país com histórico autoritário, é evidente que os poloneses frequentemente enxerguem alguns elementos e eventos emergentes da contemporaneidade como semelhantes a tempos passados. Todavia, esses estarem vigentes na atualidade não significa que a História seja cíclica, mas sim que essas ideias foram reavivadas com nuances completamente diferentes. Quanto a isso reside, algo de extrema valia para o historiador: o comparativo entre duas épocas convém para entendermos um mesmo processo histórico. O que tentamos evitar, neste estudo, é a sobreposição de um autoritarismo sob o outro, como se a humanidade vivesse num “eterno retorno”. É por esta razão que procuramos traçar, neste último capítulo, todo o processo histórico ao qual a última produção wajdaniana está envolvida, procurando entender de que forma as três temporalidades (passado, presente e futuro) estão rearranjadas em sua esteticidade, produzindo, ao final, uma reinterpretação do passado autoritário stalinista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *Leste Europeu: A Revolução ao Vivo*, o jornalista Pedro Bial e a jornalista Renée Castelo Branco escreveram, diante dos acontecimentos de 1989, que o “ser humano quer o direito à dignidade, ao sonho e à liberdade”¹²⁸. Neste livro testemunhal, em que ambos os autores viajaram para a Europa Oriental naquele período e que, posteriormente, escreverem um relato jornalístico sobre estes acontecimentos, foi realizado um balanço sobre as transformações econômicas, políticas, sociais e culturais dos países que compunham o antigo Bloco do Leste (Romênia, Hungria, Polônia, Tchecoslováquia, Alemanha e Albânia). Não apenas esta obra, mas também a do escritor Timothy Garton Ash, intitulada *Nós, O Povo*, corroboraram para um conjunto de reflexões sobre o significado histórico do colapso do comunismo. Ainda assim, esses livros, e muitos outros, foram escritos no “calor do momento”, compondo um diagnóstico instantâneo, deixando até hoje muitas questões abertas para discussão.

Em 1992, por exemplo, o historiador Eric Hobsbawn colocou que enxergava o ano de 1989 mais como uma conclusão do que o começo de algo. Para ele, foi o fim de uma era em que a história mundial girava em torno da Revolução de Outubro¹²⁹. Contudo, ao final deste estudo, consideramos que, mesmo com uma grande ruptura numa estrutura multinacional em 1989, muitos dos fantasmas da revolução social e da experiência do socialismo real ainda permanecem nesses países que antes pertenceram à União Soviética. Isto é, todo este processo histórico continua, até hoje, sendo discutido e constantemente rememorado. Pode-se enxergar essa questão em muitos espaços materiais ou imateriais: televisão, literatura, cinema, música, teatro, memoriais, arquivos nacionais, instituições governamentais e não-governamentais, etc. Mencionados na introdução desta pesquisa, são nesses lugares mnemônicos que a memória nacional se instituiu e adquiriu função de alicerce da sociedade. Esses espaços tornaram-se símbolos na qual a identidade daquela nação se expressa, revelando processos sociais, conflitos e interesses (conscientes ou não).

Tendo em vista todos os desdobramentos da redemocratização polonesa no início do século XXI, a ofensiva ideológica do conservadorismo e a emergência da extrema direita nesse país na década de 2010, a referida problemática do fim do socialismo real ressurgiu na última película wajdaniana. Ela veio carregada por um princípio de responsabilidade, já que

¹²⁸ CATANI, Afrânio Mendes. Leste Europeu, a revolução ao vivo. **Rev. adm. empres.**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 91-94, 1990.

¹²⁹ HOBBSAWM, Eric J. Adeus a Tudo Aquilo. In: BLACKBURN, Robin (Org.). **Depois da Queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992. p. 93-106.

as experiências do passado criaram “monstros terríveis”, e o futuro passou a ser considerado como algo mais “acinzentado” e cheio de incertezas¹³⁰. Nada obstante, esse mesmo passado acabou tomando forma de um monte de ruínas, ocupando milhares de espaços, delegando para a população dor e sofrimento. Em *Afterimage*, o passado stalinista representado no quadro se mostrou como balanço da esquerda e, também, a confirmação de uma figura que muito esteve sob os holofotes no início deste século: a vítima. A experiência de Strzeminski, mas não somente, invadiu o palco e dominou a visão de história do espectador. Como bem salientou Enzo Traverso, a memória do gulag, do Holocausto e da escravidão acabou por suplantar as revoluções, o antifascismo, a luta anticolonialista, ou seja, a recordação das vítimas parece não poder coexistir com a lembrança de suas esperanças, de suas lutas passadas, de suas conquistas, etc¹³¹. Nesse sentido, o presente trabalho tentou se aproximar, numa investigação crítica, à experiência stalinista polonesa, construindo, através das análises daquelas imagens, um estudo da totalidade do processo histórico em que *Afterimage* está alojado.

Ademais, algo que consideramos extremamente valioso é o hiato temporal que nos separa do ano de produção da última obra wajdaniana e dos eventos que ela representa. Este distanciamento possibilitou uma explicação e uma análise retrospectiva livre de amarras culturais, políticas e psicológicas pertencentes ao contexto em que os agentes históricos atuaram. De fato, é um desafio explorar um passado remoto e desconhecido; uma experiência traumática que muito lhes assombrou a vida, como o caso de Wajda e de todos aqueles que foram censurados, de alguma forma, pelo regime. Logo, a empatia sentida pelos pesquisadores deste tema pode acabar despertando certas subjetividades e eis aí o desafio e, de certa forma, o risco. Deixamos aqui esse alerta quanto a esta questão que enfrentamos ao longo dos dois anos de pesquisa.

Sobre as potencialidades do cinema, principalmente das formas cinematográficas da história, o realismo de denúncia optado por Wajda foi peça chave para que o espectador alcançasse uma dimensão subjetiva daquele passado de conflitos, censura e autoritarismo. Essa estética muito bem estilizada, que procurou a todo tempo registros objetivos e analíticos, possibilitou que a equipe de produção agregasse funções ideológicas, mnemônicas, geracionais e emocionais em *Afterimage*. Foi esse mesmo naturalismo que sustentou a fórmula, já pré-concebida, de *biopics*. Até os dias de hoje, essa combinação atrai inúmeros espectadores para as salas de cinema e para as plataformas de *streamings*, se configurando como um gênero cinematográfico extremamente lucrativo. Possivelmente, não existiria outra

¹³⁰ TRAVERSO, Enzo. **The new faces of fascism: populism and the far right**. London: Verso, 2019. p. 30.

¹³¹ **Ibid.**, p. 36.

fórmula que pudesse melhor basilar essa temática. Ambas viabilizaram e cristalizaram esse passado revisto pelas lentes de Wajda, tornando a película como um refúgio da memória, um meio do observador experimentar um sentimento de continuidade histórica. Essa constatação é útil para entender o porquê cineastas dos mais diversos países, que foram recém libertos de ditaduras, encontraram nos gêneros tradicionais e na estética realista naturalista uma forma de representação capaz de dar conta dos processos mais profundos daquela realidade autoritária. Essa tônica esteve presente não somente na Europa do Leste, pós socialismo real, mas, da mesma forma, na América Latina dos anos 1970 e 1980.

Por fim, mais de trinta anos depois da implosão da URSS, diversos tabus continuam sendo interrogados nos mais variados suportes. A cinematografia polonesa permanece construindo memórias sobre certos períodos de sua história, sedimentando paradigmas e trazendo para o debate público demandas sociais da Polônia. Andrzej Wajda foi um importante agente histórico que compôs toda essa grande engrenagem. Sua última “canção” acabou por reiterar, como colocado no relato jornalístico de Bial e Branco, os valores democráticos de direito tanto buscados pelos dissidentes ao longo do regime. Mais do que isso, este filme constitui um olhar contemplativo e melancólico, não somente pelo passado representado, mas pela expectativa de futuro que o compõe. A *Afterimage* de Wajda desempenha uma espécie de dever da memória com o passado histórico, reunindo um conglomerado de momentos e objetos que condensam o significado de uma experiência finalizada. A “pós imagem” representada, portanto, faz menção àquelas memórias visuais, que mesmo tentando ser apagadas pelo Estado, derrubando pinturas e impedindo os artistas de praticarem sua arte, ficaram escondidas no subconsciente, esperando a sua oportunidade de manifestação.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA BRASIL. **Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF**. Abr 2018. Disponível em: <https://exame.com/carreira/registro-da-profissao-de-artista-e-musico-e-questionado-no-stf/>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- ALMEIDA, Angela Mendes de Almeida. **Do partido único ao stalinismo**. São Paulo: Alameda Editorial, 2021.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Homero Freitas. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, 2010.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 4. ed. revisada. São Paulo: Edições Verona, 2013.
- BOBBIO, Norberto. O reverso da utopia. In: BLACKBRN, Robin. **Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.
- BORTULUCCE, Vanessa. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BROWN, Tom; VIDAL, Belén. **The biopic in contemporary film culture**. Abingdon: Routledge.
- CATANI, Afrânio Mendes. Leste Europeu, a revolução ao vivo. **Rev. adm. empres.**, São Paulo, v. 30, n. 3, 1990.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.
- CHOAT, Simon. **‘Horseshoe theory’ is nonsense: the far right and far left have little in common**. May 2017. Disponível em: <https://theconversation.com/horseshoe-theory-is-nonsense-the-far-right-and-far-left-have-little-in-common-77588>. Acesso em: 03 fev. 2022.
- CUNHA, Alberto. Compreender os nacionalismos na Europa pós-Guerra Fria. **Relações Internacionais**, Lisboa, v. 62, 2019.
- DAVIES, Norman. **God's playground: a history of Poland**. 2. ed. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- DAVIES, Norman. **O levante de 44: a batalha por Varsóvia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DeBOER, Barbara Iwona. **Four Arts Redefined: Wladyslaw Strzeminski's Theory Of Unism**. 2005. (Master of Arts) - University of Maryland, College Park, 2005.

DEUTSCHE WELLE BRASIL. **Extrema direita se fortalece na Polônia**. Out. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/extrema-direita-se-fortalece-na-pol%C3%B4nia/a-50825472>. Acesso: 15 jan. 2022.

FALKOWSKA, Janina. **Andrzej Wajda: history, politics and nostalgia in Polish cinema**. New York: Berghahn Books, 2008.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FONSECA, Rodrigo. **O polonês Andrzej Wajda finaliza uma cinebiografia do líder sindical Lech Walesa**. Abr. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-polones-andrzej-wajda-finaliza-uma-cinebiografia-do-lider-sindical-lech-walesa-8052126>. Acesso em: 03 fev. 2022.

FRANCISCON, Moisés Wagner. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945-1991)**. 2019. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

FUENTES, Mercedes Herrero. Polonia trinta anos depois da Mesa Redonda: É o nacionalismo populista o final desta história? **Tempo Exterior**, Pontevedra, v. 19, n. 38, 2019.

GROPPO, Bruno. O mito da sociedade como vítima: as sociedades pós-ditaduras em face de seu passado na Europa e na América Latina. *In*: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samanta Viz (Orgs.). **História e memória das ditaduras do século XX**, v.1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

GUTFREINDF, Cristiane Freitas. Figuras do mal no filme biográfico brasileiro. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo. v. 40. n. 40, p. 96-110, 2013.

HABERMAS, Jurgen. Que significa socialismo hoje? Revolução recuperadora e necessidade de revisão da esquerda. **Novos Estudos**. n. 30, 1991.

HALTOF, Marek. **Polish cinema: a history**. Oxford: Berghahn Books, 2019.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HÉRCULES, Laura Carvalho. A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês. **Revista Comunicación**, v. 1, n. 10, p. 1309-1322, 2012.

HOBSBAWM, Eric J. Adeus a Tudo Aquilo. *In*: BLACKBURN, Robin (Org.). **Depois da Queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. 2. ed. São Paulo:

Companhia das Letras, 1995.

IANCU, Alexandra. A “viragem iliberal” contra o Estado de direito: reflexões sobre as recentes evoluções políticas na Polônia e na Romênia. **Relações Internacionais**, Lisboa, n. 62, 2019.

KORNIS, Monica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOWSKA, Irena. **Wladyslaw Strzeminski**. 2001. Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/wladyslaw-strzeminski>. Acesso em: 23 jan 2022.

KOTKIN, Stephen; GROSS, Jan T. **Sociedade Incivil: 1989 e a derrocada do comunismo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

LEMOS, Clara Giffoni. MAYON, Lucas. BISPO, Manuela Fernandes. A ameaça que vem de dentro: o fenômeno da degradação da democracia a partir do estudo dos casos húngaro e polonês. **Cadernos de Relações Internacionais/PUC-Rio**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 160-184, 2019.

LINZ, Juan José. **Totalitarian and authoritarian regimes**. Boulder (Colorado): Lynne Rienner Publishers, 2000.

MAIN, Izabella. The memory of communism in Poland. *In*: TODOROVA, Maria; DIMOU, Augusta; TROEBST, Stefan. **Remembering communism: private and public recollections of lived experience in Southeast Europe**. Budapest: Central European University Press, 2014.

MEDEIROS, Vinícius Santos de. **Entre cinzas e diamantes, a ambivalência de uma geração: a trilogia de guerra de Andrzej Wajda e as representações cinematográficas da resistência polonesa (1948-1958)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. Visões do inferno histórico: a “trilogia de guerra” de Andrzej Wajda. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1., n. 1, p. 1-12, 2007.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In*: CAPELATO, Maria Helena, et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões do audiovisual**. São Paulo: Alameda.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **-Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 8, p. 7-20, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. **Coragem civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 231-290.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, 2022.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLESZCZYK, Michal. **Andrzej Wajda: the searcher**. 2017. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/4450-andrzej-wajda-the-searcher>. Acesso em: 01 fev. 2022.

PORTAL, João Camilo Grazziotin. Escrita, biografia e sensibilidade: discurso da memória soviética de Svetlana Aleksievitch como um problema historiográfico. **Ofícios de Clio**, Pelotas, v. 5, n. 8, p. 17-36, 2020.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SEABRA, Silvana. Cinema, história, memória e verdade: *found footage* e apropriação em Wajda. **Lumina**, Juiz de Fora. v. 14, n. 2, p. 7-21, 2020.

SEGRILLO, Ângelo. O Fascismo como “totalizante”: uma (herética) tentativa de inflexão marxista em um conceito eminentemente liberal. **Intellector**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2006.

SKORZYNSKI, Jan. A revolução do Solidariedade e o fim da União Soviética. **Relações Internacionais**. v. 33, p. 71-81, 2012.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, p. 159.

TRAVERSO, Enzo. **The new faces os fascism: populism and the far right**. London: Verso, 2019.

WAJDA, Andrzej. **Danton: the revolution**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwgAQ3CGeFA&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=162&t=5s>. Acesso em: 01 fev 2022.

WAJDA, Andrzej. **Signing up to join the Home Army**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tK3dXtGP2I&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=6&t=1s>. Acesso em: 01 fev. 2022.

WAJDA, Andrzej. **Studying in Kraków**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=P26iyaaYpnI&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=23>. Acesso em: 01 fev 2022.

WAJDA, Andrzej. **The beginning**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDJQHgmXuhA>. Acesso em: 20 jan 2022.

WAJDA, Andrzej. **What we knew about the Soviets**. [Entrevista concedida a] Jacek Petrycki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BusFRt9QM&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=9&t=9s>. Acesso em: 01 fev. 2022.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 115-117, 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 41.

YAKIR, Dan. **Interview: Andrzej Wajda**. Nov-Dec 1984. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/interview-andrzej-wajda/>. Acesso em: 02 fev 2022.