

A “última canção”, de Andrzej Wajda: *Afterimage* (2016) e o retorno da cinebiografia

Andrzej Wajda’s, “last song”: *Afterimage* (2016)
and the return of the biopic



BERTONCELLO FONTES, Ana Paula*

 <https://orcid.org/0000-0002-1503-6482>

Resumo: O presente artigo objetiva discutir sobre a última produção do diretor polonês Andrzej Wajda (1926-2016). Em *Afterimage* (2016), Wajda retoma o passado do período stalinista, em 1948, ao narrar a inserção do Realismo Socialista numa Polônia ocupada por soviéticos, pós Segunda Guerra Mundial. Artistas, músicos, literatos e cineastas foram afetados por esse projeto artístico, incluindo Wajda. Assim, o enredo se desenvolve nos quatro anos finais da vida do pintor vanguardista Wladyslaw Strzemiński, mostrando a sua resistência a essa linguagem estética adotada pelo regime. Essa cinebiografia foi produzida em um contexto de crescente adesão dos poloneses à retórica do governo de extrema direita, representado pelo partido Lei e Justiça (PiS). Dessa forma, pretendemos refletir acerca do discurso cinematográfico produzido por Wajda, propondo uma análise de seu contexto de produção e de sua codificação.

Palavras chaves: *Pós Imagem*; Andrzej Wajda; Cinebiografia.

Abstract: This article aims to discuss the last production of Polish director Andrzej Wajda (1926-2016). In *Afterimage* (2016) Wajda revisits the past of the Stalinist period, in 1948, narrating the insertion of Socialist Realism in a Poland occupied by the Soviets, after the Second World War. Artists, musicians, literati and filmmakers were affected by this artistic project, including Wajda. Thus, the plot develops in the four final years of the painter and avant-garde artist Wladyslaw Strzemiński, showing his resistance to this aesthetic language adopted by the regime. This biopic was produced in a context of increasing acquiescence of the Polish people to the rhetoric of the far-right government, represented by the Law and Justice party. In this way, we intend to reflect on the cinematographic discourse of the film, proposing an analysis of its production context and its codification.

Keywords: *Afterimage*; Andrzej Wajda; Biopic.

Recebido em: 28/01/2022
Aprovado em: 08/05/2022

* Mestranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina/PR. E-mail: ana.paulabfontes@gmail.com. O presente artigo faz parte da pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, intitulada “A arte sob ameaça: A representação do Realismo Socialista em *Afterimage* (2016) de Andrzej Wajda”.



Introdução

O filme polonês *Ida* (2014), do diretor Pawel Pawlikowski, chamou atenção do circuito cinematográfico nos últimos anos. Essa película, que foi a grande vencedora do Oscar de Melhor Filme estrangeiro em 2015, narra a história de uma jovem freira em sua busca para descobrir as origens de sua família judia, num contexto em que a nação polonesa enfrentava as consequências desgastantes da invasão nazista e a recente anexação à URSS, em 1968. *Ida*, bem como o filme investigado neste artigo, 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.

Essa tradição possui grandes nomes, se iniciando com jovens cineastas formados entre os anos 1950 e 1960. De acordo com o historiador Vinícius Santos de Medeiros, influenciados pelos eventos históricos de seu tempo, esses cineastas “produziram seus filmes imbuídos com uma necessidade moral de representar os efeitos da guerra sobre a Polônia” (2016, p. 14). Sem dúvidas, 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.

Em *Afterimage, sua última produção baseada em fatos biográficos*, Wajda mobiliza o passado histórico do período stalinista ao narrar os últimos anos do pintor e vanguardista polonês Wladyslaw Strzeminski (1893-1952). A película se ambienta em 1948, pós-guerra, quando houve a fusão dos socialistas e do Partido Unido dos Trabalhadores Poloneses, dando origem a um Estado de Partido Único. Nesse regime, todo tipo de liberdade de expressão foi esmagada, as oposições foram sufocadas e todos os aspectos da política, da educação e da cultura foram controladas. Em *Afterimage*, Strzeminski sofre uma asfixia criativa, uma vez que o Realismo Socialista, projeto artístico do Estado, fora imposto. Ao longo do enredo do filme, esse pintor tem suas obras de arte censuradas e é preso por promover ideias vanguardistas.

Primeiramente, é imprescindível que informemos ao leitor o arcabouço teórico-metodológico que se encontra este estudo. Partimos da premissa de que todo filme é um filme histórico, ou seja, contém matéria histórica e social como substrato dos seus arranjos estéticos (NAPOLITANO, 2022, p. 13). Essa pesquisa adota as ferramentas de análise do historiador Marcos Napolitano, na qual procura compreender o cinema a partir de suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade (ou seja, seu conteúdo narrativo propriamente dito) (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Assim,

impedindo que imagens e sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica, o ponto crucial desta pesquisa é a de preservar o estudo erudito, desvendando os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e trava contato, sem perder de vista o seu contexto de produção.

Pela última vez, Wajda retornou com a certeza de que a experiência histórica da Polônia tinha relevância para o mundo. Dessa forma, pretendemos refletir acerca do discurso cinematográfico do filme, propondo uma análise de seu contexto de produção e um estudo dos códigos que o compõem, isto é, de que forma o diretor trouxe o passado stalinista para a tela. Ademais, faz-se necessário apontar que a hipótese primordial desta pesquisa é a que o cineasta realizou esse filme para abordar os problemas do autoritarismo na história do país, pois, nos últimos anos, a Polônia vem chamando atenção do mundo por sua adesão ao discurso autoritário da extrema direita, representada pelo “PLS” (Partido Lei e Justiça).

Não obstante, este estudo é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, na qual se busca compreender a narrativa e as representações do Realismo Socialista na última filmagem do diretor. Logo, para fins organizativos, este artigo foi dividido da seguinte forma: (I) uma análise do fim do socialismo polonês e a conseqüente ascensão da extrema direita polonesa; (II) os anos 2000, *Afterimage* e os traumas publicizados; (III) uma análise geral do discurso da película, para que fique mais compreensível quais as estratégias filmicas adotadas por Wajda para ambientar o período autoritário de 1948.

O fim do socialismo Polonês e o regresso dos nacionalismos

Já faz pouco mais de trinta anos desde a queda do Muro de Berlim e a desintegração da União Soviética, concretizando o fim do socialismo enquanto um movimento mundial que nasceu com a Revolução Russa de 1917. Como evidencia Noberto Bobbio (1992, p. 17), é inegável que o fracasso não foi apenas dos *stablishments* comunistas¹, mas também da revolução inspirada pela ideologia comunista. Todo esse processo, que se desenrolou e culminou em 1991, não se trata somente da crise de um regime, mas da reversão de uma utopia política. Ainda assim esse evento histórico acarreta discussões políticas e acadêmicas sobre o seu significado no tempo presente.

¹ 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 no Bloco (KOTKIN; GROSS; 2013, p. 13).

Para se entender a desintegração soviética são necessárias longas reflexões, analisando as mudanças no contexto internacional, a rivalidade das superpotências, bem como compreender o programa idealista de renovação socialista do último líder do Partido Comunista, Mikhail Gorbachev. Da mesma forma, não caberia no espaço que temos uma análise minuciosa sobre o fim do socialismo na Polônia, contudo, procuraremos demonstrar, de forma concisa, como este fim influenciou o processo de redemocratização da Polônia e, mais tarde, a consolidação do PIS.

No caso dos países pertencentes ao bloco, em 1989, os historiadores Stephen Kotkin e Jan T. Gross (2013, p. 34) indicam que muitos analistas insistem em dar enfoque para a oposição, buscando pela burguesia como a causa para a queda do regime. Mas, a “sociedade civil”, como os autores chamam, foi mais uma consequência de 1989, do que uma causa primária. O repúdio ao Estado de Partido Único, a administração e a economia estatal possibilitaram o surgimento de uma sociedade civil. De toda a União, apenas a Polônia teve uma oposição, o sindicato Solidarnosc.

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 *establishments* ocorreram em 1956, 1968, 1970, 1976 e 1980. Com relação ao sindicato Solidarnosc, esse foi o resultado do esforço dos trabalhadores poloneses em se organizarem de forma notável. Antes dele surgiram, já em 1976, grupos de dissidentes que atuavam na semilegalidade.

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 Solidarnosc, liderados pelo eletricitista Lech Wałęsa. O historiador polonês Jan Skorzynski (2012, p. 72) aponta que a questão do Solidarnosc 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-lo. Esse sindicato partia do princípio que reformas eram importantes e que estas seriam bem-sucedidas apenas com a cooperação entre eles e a ala reformista do regime².

Mais tarde, depois de uma nova onda de greves, em 1988, concessões foram feitas para o Solidarnosc. Essas só foram possíveis pois Mikhail Gorbachev, que recentemente havia assumido a liderança no Kremlin, tinha rompido finalmente com as políticas

² Rejeitando o caminho da revolução violenta, o Solidarnosc constantemente pressionava o governo para iniciar conversas e chegar a um acordo que respeitasse as exigências dos dois lados. Já o Kremlin não incentivava os comunistas poloneses a chegarem a um compromisso com o sindicato, no entanto, não levantava obstáculos também (KOTKIN; GROSS; 2013, p. 164).

exercidas pela URSS, anulando a doutrina Brejnev³. O governo, ao incorporar a oposição nas instituições do Estado, corria riscos enormes, pois a mesma poderia retirar, parcial ou totalmente, o partido do poder. Assim, os *stablishments* buscavam uma saída para a crise econômica e o Solidariedade buscava voltar para a legalidade, cautelosos em assumir a responsabilidade de governar (KOTKIN; GROSS; 2013, p. 165).

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 esse acordo com o adversário. Nessa curta e organizada campanha, 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 governo ainda ser maioria no parlamento, essa vitória do sindicato abalou seu monopólio.

O líder do sindicato, Lech Waleça, recusou-se juntar a um governo liderado em sua maioria pelos comunistas. A partir disso, criando uma coligação com outros dois partidos pequenos do parlamento, Waleça declarou que o Solidariedade estava pronto para assumir. Contra a parede, o presidente do Partido Comunista Polonês, General Jaruzelski, aceitou como presidente do país Waleça e como novo Primeiro Ministro Tadeusz Mazowiecki (1927-2013).

Assim, com o fim da União Soviética, 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). Não conseguiríamos detalhar todas as mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais da Polônia desses últimos trinta e dois anos. Contudo, é de extrema relevância ressaltar que, na última década, esse país tem sido observado pelos membros do Parlamento Europeu pelo crescimento massivo de discursos ultranacionalistas, provenientes do partido Lei e Justiça (Prawo i Sprawiedliwosc, “PIS”).

No poder desde outubro de 2015, o PIS se mostra cada vez mais insatisfeito com as mudanças políticas que ocorreram na Polônia desde o fim do socialismo. O anticomunismo é visivelmente predominante em seu discurso, bem como seu descontentamento com participação do país na UE. Mesmo tendo tido contato com o ultranacionalismo na década de 1930, grande parte da Polônia parece abraçar esse grupo de forma considerável.

³ 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 (SKORZYNSKI, 2012, p. 72-73).

De fato, essa adesão a grupos de extrema direita foi se configurando, com o passar dos anos, em um evento mundial: na Índia, com Narendra Modi (2014); nas Filipinas, com Rodrigo Duterte (2016); na Alemanha, com a Alternativa para Alemanha (AfD) (2017); nos Estados Unidos, com Donald Trump (2016) e, no Brasil, com Jair Bolsonaro (2018). Todas essas expressões possuem suas características próprias, mas, em sua grande maioria, apresentam-se com um nacionalismo exacerbado e agressivos em relação aos *outgroup* (imigrantes, homossexuais, feministas, esquerda). Afirmam-se como organizações nada convencionais e se definem como verdadeiros regeneradores da pátria que “corre perigo”. De acordo com o historiador Enzo Traverso (2019, p. 11), trata-se de um “pós-fascismo” que se desenvolveu no centro das instituições democráticas.

Desde a queda do socialismo no Bloco do Leste, alguns estudiosos já identificavam o nacionalismo como a ideologia predominante. Conforme Alberto Cunha, ao contrário do que aconteceu no início do século XX, esses nacionalismos escolheram “jogar o jogo” democrático, ou seja, são eleitos através do voto direto pois a população, insatisfeita com a incapacidade das instituições de Estado em atender suas demandas, identifica-se com seus discursos reabilitadores e elege esses representantes (2019, p. 76). Ademais, o filósofo Jürgen Habermas (1991, p. 43) aponta que, com o desencantamento e o fracasso do ideal socialista, as revoluções no centro-leste europeu acabaram por buscar antigos símbolos nacionais, havendo um resgate por tradições políticas do período entre guerras. Essa “revolução recuperadora”, orientou-se por modelos que já tinham sido superados, distanciando-se da tentativa de construir algo novo.

Apesar disso, segundo a cientista política Alexandra Iancu (2019, p. 59), a Polônia foi o país mais bem-sucedido no processo de transição devido a uma rápida privatização, renovação política e um processo suave de democratização. Porém, faz-se necessário ressaltar que houve uma forte polarização no processo de criação do seu sistema partidário. Essa divisão se materializou, nos anos 1990, entre pós-comunistas e anticomunistas. De lá para cá, estes últimos, representados pelo PIS, empreenderam uma agenda de “descomunização” e anticorrupção, aliados a valores tradicionais, ao catolicismo e a um *ethos* 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.

Desde as últimas eleições em 2019, quando o PIS foi reeleito, teóricos têm enfatizado um retrocesso democrático acelerado assumindo diferentes formas. Uma delas foi a restauração e a politização do sistema judicial. De acordo com Iancu (2019, p. 62),

uma reforma foi implementada no Supremo Tribunal Federal com o objetivo de substituir mais de 40% dos magistrados de suas funções — a justificativa é por uma “descomunização tardia”. Contudo, os ataques foram realizados não somente ao poder judicial, mas à imprensa e à sua independência de comunicação social, aos direitos reprodutivos, à liberdade de associação e, como veremos, às instituições de memória nacional da Polônia.

Enfim, o mundo não havia experienciado desde os anos 1930 esse crescimento massivo da direita radical. Inevitavelmente, ela recorda a memória do fascismo e promove nos debates contemporâneos muitas questões. Conforme Enzo Traverso (2019, p. 12), variados conceitos são indispensáveis para pensar a experiência histórica, mas, também, para repensar as novas experiências na contemporaneidade. Atualmente, poucas pessoas falam abertamente de um fascismo, mas muitos estudiosos reconhecem suas semelhanças e, também, diferenças, entre esses novos movimentos e aqueles do início do século XX. Por isso que Traverso adota “pós-fascismo”⁴ como termo para definir esse avanço da extrema direita no presente.

Os anos 2000: traumas publicizados

O fim do socialismo na Polônia possibilitou a discussão de tabus e a publicização de traumas deixados por essa experiência. Isso só fora possível graças à recém conquistada liberdade de expressão e ao acesso a arquivos. Iniciada nos anos 1950, a cinematografia de Wajda caminhou até a contemporaneidade na esteira de filmes que retomam esses eventos históricos traumáticos, mas que principalmente trazem reflexões para o seu momento de produção. Todavia, os últimos filmes wajdianos são também resultado de um fenômeno mnemônico que, desde a década de 1980, chamou atenção de estudiosos do mundo ao se caracterizar por uma volta ao passado, energizando a opinião pública com “passados presentes” (HUYSEN, 2000, p. 9).

A mídia acabou por desempenhar um papel muito importante na construção e na reabilitação desses discursos memorialísticos. No caso polonês, o cinema sempre foi um importante arquivo da memória coletiva nacional e é neste âmbito que se encontra *Afterimage*. Antes de tudo, é relevante ressaltar que este estudo é uma análise crítica do último filme de Wajda e que nada tem a ver com o anticomunismo reacionário. Além disso, é relevante considerar, como aponta João Portal (2020, p. 3), quais os limites éticos de se

⁴ Deve-se ressaltar que há, na contemporaneidade, um uso generalizado do termo fascismo, embora seja reconhecida a existência de organizações neofascistas e, também, àquelas que se inspiram nas suas práticas e representações. Assim, é importante que haja uma compreensão da sua historicidade por parte do pesquisador que investiga esse atual crescimento da direita radical.

compreender a história da URSS se baseando somente em seus eventos mais violentos, como se o comunismo soviético se resumisse a isso. Com efeito, o objetivo, nesta parte do artigo, é entender *Afterimage* dentro do universo de filmes que assumem para si uma vocação política para a memória e a necessidade de revisão histórica.

Destarte, dentro da historiografia do cinema, sabe-se que filmes de ficção histórica representam um acontecimento em imagens visuais e sonoras, armazenando, muitas vezes, recordações de sujeitos que são convocados para o exercício de rememoração. Segundo Cássio Tomaim (2016, p. 102), estes são exemplos de como a arte assume uma dimensão ética no presente ao fazer uso do passado. O exercício de representar esse passado, através de uma câmera, envolve-se de um significado de resistência, de crítica, de revelação e de experiência. Muitas vezes, essa produção mnemônica pretende revelar outras facetas da história, como é o caso dos últimos filmes de Wajda.

Assim como *Afterimage*, Wajda dirigiu nos anos 2000 duas películas de ficção histórica que tratam de temas sensíveis para a esquerda – *Katýn* (2007) e *Waleça: Man of Hope* (2013). A primeira retoma o passado da Segunda Guerra Mundial ao representar o massacre de oficiais poloneses, prisioneiros de guerra, pela Agência de Polícia Soviética (NKVD), na floresta de Katýn. Já a segunda narra um pouco do processo dissertado no início deste artigo, sobre a luta do sindicalista Lech Walesa contra a ditadura do General Jaruzelski, na década de 1980.

Não pretendemos analisar as duas películas descritas acima, porém vale salientar que, ambas e *Afterimage*, fazem parte de toda uma produção de filmes possíveis graças à lei de incentivo à cinematografia nacional, elaborada pelo Parlamento Polonês (Sejm), em 2005. Conforme Marek Haltof (2019, p. 372), especialista na área, o Instituto Polonês de Cinema (PISF), criado a partir da lei mencionada, apoiou e promoveu jovens cineastas, financiou a produção de filmes e proporcionou a presença destes em festivais internacionais. No caso analisado por este artigo, o PISF foi uma das agências de financiamento de *Afterimage*.

Essa questão de estimular filmes de ficção histórica não pode passar despercebida. Segundo Haltof (2019, p. 372), através do PISF, o partido Lei e Justiça (PiS) apoiou muitos filmes que lidam com a história da Polônia, pois estes “foram concebidos para lembrar as gerações mais jovens sobre as figuras e eventos históricos que o regime comunista apagou da memória oficial polonesa”. Pós-queda do socialismo, a política dos governos seguintes foi de incentivar uma narrativa de ruptura revolucionária entre a ditadura comunista e a democracia polonesa, apesar da ausência de uma real revolução, como foi visto no início deste estudo.

O que causa certa indignação é que, nos últimos anos, o PIS tem emitido a sua versão acerca do passado histórico da Polônia por meio dessas instituições estatais que, supostamente, deveriam ser apolíticas, como foi o caso do Instituto de Memória Nacional (IPN). Por meio de rigorosas pesquisas de arquivo, essa entidade foi criada para disseminar informações históricas acerca da ocupação alemã e do período comunista. Contudo, a extrema direita polonesa vem se utilizando dessas instituições para promover as suas políticas anticomunistas (HALTOF, 2019, p. 373).

Essas narrativas proferidas pelo PIS não passaram despercebidas por Wajda, já que desde 2013 numa entrevista para o jornal *O Globo*, quando perguntado sobre a dimensão revolucionária do cinema, o cineasta demonstrou certa preocupação ao controle do Estado no âmbito artístico:

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 [...], 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 passado (FONSECA, 2013).

Assim, a última produção de Wajda se encontra em meio a esse contexto arbitrário, e aqui vale a máxima que todo filme é histórico, ou seja, sempre dialoga com o tempo presente de sua produção (TOMAIM, 2019, p. 117). Além de enxergar a última película de Wajda como um produto mnemônico que pretende questionar alguns tabus deixados pela experiência socialista, objetivamos desmontá-lo ainda mais e compreendê-lo como resultado da época e da sociedade que o produziu. Conforme Jacques Le Goff (2013, p. 497), como historiadores devemos, em primeiro lugar, desmistificar o significado aparente do documento, pois ele é algo que permanece e que oferece para as sociedades do futuro uma determinada imagem de si próprias.

Conforme Marcos Napolitano, no cinema, arte e técnica estão intrínsecas, abrindo um campo de possibilidades sem limites para monumentalização ou desconstrução desse passado operacionalizado (2011, p. 67). Logo, consideramos que *Afterimage* é mais do que aparenta: essa película pode ser vista como uma proposta pedagógica que usa um evento passado para criticar uma visão da história atual. Essa dimensão ética que as obras de Wajda assumem configura-se em uma relação dialética entre passado, presente e futuro. Mesmo tendo o PISF, órgão estatal, como uma das suas instituições de fomento, Wajda desconstrói o passado autoritário stalinista ao utilizá-lo como uma crítica para o governo polonês vigente.

A “última canção” wajdaniana

Desde a sua fundação, o PISF também se envolveu na realização de filmes biográficos que narram a história de poloneses que, anteriormente, haviam sido eliminados do enquadramento da memória oficial durante o período pós-guerra. Esse é o caso de *Afterimage*, o qual se concentra nos últimos anos de vida do pintor e vanguardista polonês Wladyslaw Strzeminski. De fato, muitos enxergam esta última produção como um filme pessoal e autorreflexivo sobre as próprias lutas de Wajda com a censura e o dogma comunista nas artes pois, já na década de 1950, o cineasta teve que conviver com o projeto artístico realista socialista.

Apesar de Andrzej Wajda celebrar as vanguardas, a *mis-en-scène* de seu último filme se configurou em algo clássico. Nesse gênero cinematográfico, as imagens são organizadas de forma que traga significado para com as imagens presentes em nossa vivência. A câmera se comporta como se fosse o olho humano, caso contrário o espectador perde o contato direto com o que está sendo apresentado, e a ilusão do real será desfeita (BERNARDET; RAMOS; 2013, p. 15). Em vista disso, a direção de arte se preocupou em posicionar muitos signos que fazem referências à vanguarda, como as pinturas dos artistas e as cores primárias vermelha, amarela e azul, sempre presentes em suas paletas.

Imagem 1. Reprodução da Sala Neoplástica



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

A cena acima (IMAGEM 1) faz referência àquilo que Marcos Napolitano (1997, p. 17) colocou como “homologia entre o artista de vanguarda e o movimento revolucionário de 1917”, pois, assim como a revolução, a vanguarda carregava em si a promessa de uma nova sociedade. Nessa cena em específico, logo no início da película, a educadora museal explica para uma sala cheia de crianças sobre as inovações da *avant garde* e como, juntos aos revolucionários russos, tentaram construir uma nova consciência social. Em plano aberto, a mulher disserta sobre as realizações de Strzemiński e, num *close up*, é apresentada uma menina que, mais adiante, descobrimos ser a filha desse pintor⁵.

Destarte, a caracterização e atuação de Strzemiński, interpretado pelo ator polonês Bogusław Linda, é notável. Assim como a cenografia polonesa, que ambientou um país em ruína pós 1945, foi caracterizado um homem marcado psicologicamente e fisicamente pela guerra, uma vez que o vanguardista não tinha um braço e uma perna. A agonia do pintor retoma àquilo que colocamos no início, sobre os paralelos entre Wajda e o protagonista, ou seja, ambos foram personalidades que lutaram pela independência da Polônia ocupada⁶ e ambos são homens agoniados com relação ao futuro de seu país. Apesar das circunstâncias, suas forças criativas tentaram resistir à repressão. A seguir, um cartaz (IMAGEM 2) de

⁵ Esta e outras cenas de *Afterimage* são analisadas com mais profundidade em outro texto, apresentado na ANPUH 2021, intitulado “A representação do realismo socialista em *Afterimage* (2016): o autoritarismo na Polônia”.

⁶ Antes de estudar na Escola de Cinema de Lodz, nos anos de conflito armado, em 1945, Wajda lutou no exército de resistência polonês AK (*Armija Krajowa*), na qual usava métodos clandestinos para combater o inimigo alemão (FALKOWSKA, 2008, p. 13).

divulgação do filme na qual conseguimos visualizar, com melhor resolução, a caracterização do vanguardista:

Imagem 2. Cartaz de divulgação de *Afterimage*



Fonte: Adoro Cinema.

Assim como a vanguarda, Wajda utilizou muitas imagens e signos que remetem ao Socialismo, como figuras dos grandes pensadores comunistas e o emprego da cor vermelha. Passeatas, discursos calorosos para o povo, imagens dos idealizadores da revolução, em todas essas cenas Wajda emprega a cor vermelha não apenas como um recurso visual, mas como um elemento que age dentro da estrutura da narrativa, intensificando os efeitos da trama, como é o caso das imagens a seguir (IMAGEM 3 e 4).

Imagem 3. Cena de *Afterimage* em que mostra o cartaz de Stalin sendo colocado na janela da casa de Strzeminski



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

Imagem 4. Cena de *Afterimage* em que mostra Strzeminski sendo interrompido pelo cartaz de Stalin



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

Por fim, nas cenas a seguir, foi possível verificar outro recurso visual, adotado por Wajda, para dar mais realismo à tela. Nelas, localizam-se furgões de guerra, faixas, imagens e pinturas com os rostos de Friedrich Engels, Karl Marx, Josef Stalin e Vladimir Lenin. O filme reproduz uma passeata do Dia do Trabalhador, um dia significativo para toda a União Soviética e países anexados. É interessante observar (IMAGEM 5 e 6) como o diretor produz imagens ficcionais, em tomadas externas, com aparência de cinejornais, trazendo uma impressão de realidade para o espectador.

Imagem 5. Cena de *Afterimage* em que mostra a passeata do Dia do Trabalhador



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

Imagem 6. Cena de *Afterimage* em que mostra os alunos de Strzeminski na passeata



Fonte: *Afterimage*, Andrzej Wajda, 2016, 01h11m38s.

Considerações Finais

Como foi visto, *Afterimage* está inserido em uma cadeia de produções sociais, na qual se envolvem não somente o seu diretor, mas críticos, historiadores, outros cineastas, o público, questões estéticas, enfim. Este artigo buscou explorar o contexto de produção, a narrativa fílmica e as estratégias adotadas pelo diretor para ambientar todo o universo ficcional de *Afterimage*, evitando que o filme seja entendido somente pela realidade histórica representada em tela.

Ao final, podemos considerar que a última produção de Wajda, como cinebiografia, dramatiza a vida de uma importante figura histórica e artística da Polônia, trazendo uma reflexão para o presente, configurando-se como mensagem para as gerações futuras. Essa é uma característica não apenas das obras wajdanianas, mas de filmes de ficção histórica em geral, pois ancoram-se no presente, com sua produção,

distribuição e exibição, e no passado, com os eventos, personagens e datas históricas que marcam o tema desses filmes.

Referências

AFTERIMAGE. Direção de Andrzej Wajda. *Polônia: Akson Studio*, 2016. 1 DVD (98 min).

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Verona, 2013.

BOBBIO, Norberto. O Reverso da Utopia. In: BLACKBURN, Robbin. *Depois da Queda: O Fracasso do Comunismo e o Futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.19-20.

CUNHA, Alberto. Compreender os nacionalismos na Europa pós-Guerra Fria. *Relações Internacionais*, Lisboa, n.62, jun. 2019.

FALKOWSKA, Janina. *Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema*. Berghahn Books, 2008.

FONSECA, Rodrigo. *O Polonês Andrzej Wajda finaliza uma cinebiografia do líder sindical Lech Walesa*. In: oglobo.com, 08 abr. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-polones-andrzej-wajda-finaliza-uma-cinebiografia-do-lider-sindical-lech-walesa-8052126>. Acesso em: 27 jan. 2022.

HABERMAS, Jurgen. Que significa socialismo hoje? Revolução recuperadora e necessidade de revisão da esquerda. *Novos Estudos*. n. 30, p. 43-61, jul. 1991.

HALTOF, Marek. *Polish Cinema: A History*. Berghahn Books, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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, jun. 2019.

KATÝN. Direção de Andrzej Wajda. *Polônia*, 2007. 1 DVD (118 min).

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*. 7ª edição revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MEDEIROS, Vinicius 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) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

NAPOLITANO, Marcos. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton”. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões do audiovisual*. São Paulo: Alameda, p. 65-84.

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

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, jan/jun. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, p. 7-28, dez. 1993.

PORTAL, João Camilo Grazziotin. Escrita, biografia e sensibilidade: discurso da memória soviética de Svetlana Aleksievitch como um problema historiográfico. *Ofícios de Clio*, Pelotas, vol. 5, n. 8, p. 1-20, jan-jun, 2020.

SKORZYNSKI, Jan. A Revolução do Solidariedade e o Fim da União Soviética. *Relações Internacionais*. Mar. 2012, p. 71-81.

TOMAIM, Cássio dos Santos. (2019). Documentário, história e memória. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 114-134, 2019.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 43., n. 45, p. 96-114, 2016.

TRAVERSO, Enzo. *The New Faces os Fascism: Populism and the Far Right*. London: Verso, 2019.

WALESA: Man of Hope. Direção de Andrzej Wajda. *Polônia*: Akson Studio, 2013. 1 DVD (127 min).