



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

RAFAEL LEOPOLDINO FRANÇA GOIS

**Entre a Imagem e o Silêncio:
Representação e Recepção em Paisagem Após a Batalha (1970)
de Andrzej Wajda**

**GOIÂNIA
2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ [x] Dissertação ☐ [] Tese

2. Nome completo do autor

RAFAEL LEOPOLDINO FRANÇA GOIS

3. Título do trabalho

Entre a Imagem e o Silêncio: Representação e Recepção em Paisagem Após a Batalha (1970) de Andrzej Wajda

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ [x] SIM ☐ [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **RAFAEL LEOPOLDINO FRANÇA GOIS, Discente**, em 29/09/2021, às 04:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Coordenador Substituto**, em 29/09/2021, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2368557** e o código CRC **0E4928A1**.

Rafael Leopoldino França Gois

**Entre a Imagem e o Silêncio:
Representação e Recepção em Paisagem Após a Batalha (1970)
de Andrzej Wajda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -
Graduação em História da Faculdade de
História da Universidade Federal de Goiás,
como requisito para a obtenção do título de
Mestre em História.

Área de Concentração: Cultura, Fronteiras e
Identidades.

Linha de Pesquisa: Fronteiras,
Interculturalidades e Ensino de História.

Orientador (a): Dr. Elias Nazareno

**Goiânia
2021**

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

Gois, Rafael Leopoldino França
Entre a Imagem e o Silêncio [manuscrito]: Representação e
Recepção em Paisagem Após a Batalha (1970) de Andrzej Wajda / Rafael
Leopoldino França Gois. - 2021.
XCII, 92 f.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno; co-orientador Heloisa Selma
Fernandes Capel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Goiânia, Programa de Pós-Graduação em
História (profissional), Goiânia, 2021.

Bibliografia. Anexos.
Apêndice. Inclui fotografias.

1. História. 2. Cinema. 3. Polônia. 4. Antissemitismo. 5. Wajda. I.
Nazareno, Elias, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 043/2021 da sessão de Defesa de Dissertação de **RAFAEL LEOPOLDINO FRANÇA GOIS**, que confere o título de Mestre(a) em **História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **cinco dias de agosto do ano de dois mil e vinte e um**, a partir da(s) **14h30**, via **videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **“Entre a Imagem e o Silêncio: Representação e Recepção em Paisagem Após a Batalha (1970) de Andrzej Wajda”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Elias Nazareno (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Heloisa Selma Fernandes Capel (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Elias Nazareno**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **cinco dias de agosto do ano de dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Jiani Fernando Langaro, Coordenador de Pós-graduação**, em 17/09/2021, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Professor do Magistério Superior**, em 17/09/2021, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Selma Fernandes Capel, Professora do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2256244** e o código CRC **5CA990C0**.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que permitiu a dedicação exclusiva a essa pesquisa. E principalmente pelo asseguramento das bolsas, no meio de tantas restrições orçamentárias durante a pandemia do Covid 19. Agradeço a Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, seus profissionais e seus alunos, que fizeram com que o espaço se tornasse minha segunda casa desde a graduação.

Agradeço aos meus orientadores, Elias Nazareno e Heloisa Capel, por todas as sugestões, dicas, ensinamentos. Por terem embarcado nessa jornada comigo e acreditado no meu trabalho nos momentos que eu mesmo deixei de acreditar. A força e a compreensão de ambos foram cruciais para a finalização desse trabalho.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus pais, Luizmar Leopoldino e Valdilene França, por cultivarem em mim desde criança, a paixão pelo cinema.

“O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro, político”.

Wisława Szymborska

RESUMO

Essa pesquisa busca discutir o cinema de Andrzej Wajda sobre a perspectiva da Representação e da Recepção. Pensando em como o diretor se orientou pela produção de filmes históricos, e consequentemente como provocou o passado diante das problematizações do seu tempo. Para isso pensaremos as relações que possibilitaram a produção desse cinema, utilizando como base documental a bibliografia sobre o cinema Polonês produzida pelo Estado sob o regime da República Popular da Polônia, bem como entrevistas com o realizador polonês, e em especial o filme Paisagem Após a Batalha (1970) e sua conturbada recepção mediante a denúncia do antissemitismo polonês. Discutir o cinema de Wajda é também discutir as narrativas históricas na Polônia durante o pós-guerra, e qual o impacto dessas narrativas tanto na memória cultural polonesa quanto diante do Estado Polonês. Através dessas análises poderemos contribuir para o debate da historiografia Polonesa ou mesmo da historiografia do cinema Polonês, ainda pouco explorada fora do leste europeu.

Palavras Chave: História, Cinema, Polônia, Antissemitismo, Wajda

ABSTRACT

This research seeks to discuss Andrzej Wajda's cinema from the perspective of Representation and Reception. Thinking about how the director was guided by the production of historical films, and consequently how he provoked the past in the face of the problematizations of his time. For this, we will think about the relationships that enabled the production of this cinema, using as a documentary basis the bibliography on Polish cinema produced by the State under the regime of the People's Republic of Poland, as well as interviews with the Polish director, and in particular the film *Landscape After Batalha* (1970) and its troubled reception by denouncing of Polish anti-Semitism. To discuss Wajda's cinema is also to discuss the historical narratives in Poland during the post-war period, and the impact of these narratives both on Polish cultural memory and on the Polish State. Through these analyses, we will be able to contribute to the debate on Polish historiography or even on the historiography of Polish cinema, which is still little explored outside Eastern Europe.

Keywords: History, Cinema, Poland, Anti-Semitism, Wajda

Sumário

INTRODUÇÃO	10
I – WAJDA ENTRE O CINEMA E A HISTÓRIA	15
<i>I.1 – O Filme Histórico em Andrzej Wajda</i>	16
<i>I.2 - Ocupações e Resistências: A Polônia em Guerra</i>	18
<i>I.3 - A Arte do Estado e A Escola Polonesa de Cinema</i>	25
II – IMAGEM E NARRATIVA EM PAISAGEM APÓS A BATALHA (1970)	38
<i>II.1 - Entre o Outono e o Silêncio.</i>	39
<i>II.2 - Liberdades Cerceadas</i>	49
<i>II.3 – O Choro do Poeta</i>	56
III- RECEPÇÃO E ANTISEMITISMO	61
<i>III.1 - Silenciar o Passado</i>	62
<i>III.2 - A Retórica do Antissemitismo</i>	67
<i>III.3 - A História por Andrzej Wajda</i>	75
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	85
FILMOGRAFIA DE ANDRZEJ WAJDA	86

INTRODUÇÃO

“O que não pude dizer em palavras, disse com a imagem”

Andrzej Wajda

(Wajda por Wajda – Andrzej Wolski)

Quando decidi adentrar no universo cinematográfico de Andrzej Wajda, o fiz por forma cronológica. Minha porta de entrada foram seus três primeiros filmes, ou sua Trilogia da Guerra, formado por *Geração* (1955)¹, *Canal* (1957)² e *Cinzas e Diamantes* (1958)³. Ao terminar o segundo filme, senti-me bastante afetado pelas provocações do diretor, até então pouco sabia sobre Wajda e sobre seu país, a Polônia. *Canal* (1957) fora o primeiro filme na Polônia do Pós-Guerra, que retratou a malfadada Revolta de Varsóvia que em 1944 que tentou liberar a cidade da ocupação alemã. O plano inicial do filme descreve uma Varsóvia entre chamas e ruínas. Um grupo formado por homens fardados e alguns civis caminha pelos escombros da capital polonesa, uma narração em *off* apresenta os personagens, “estes são os heróis da tragédia”, dentre eles há um tenente por nome de Smukly. O tenente seria responsável por relatar as ações desse grupo de insurgentes, ele é de certa forma, o historiador do grupo.

Andrzej Wajda relata um acontecimento muito específico do Levante de Varsóvia, a tentativa de fuga de um grupo dos *partisans* poloneses pelos canais de esgotos da cidade, evento que dá título à obra. Como determina o destino trágico anunciado no prólogo do filme, o grupo é massacrado, alguns dos *partisans* se perdem pelo caminho e acabam morrendo por intoxicação nos canais subterrâneos, outros até alcançam a superfície, mas são fuzilados logo em seguida pelos nazistas. O tenente Smukly é um dos que

¹ *Geração*. Direção de Andrzej Wajda. 1955. Drama. (87 min)

² *Canal*. Direção de Andrzej Wajda. 1957. Drama (97 min)

³ *Cinzas e Diamantes*. Direção de Andrzej Wajda. 1958. Drama (110 min)

conseguem alcançar à superfície de Varsóvia, sendo executado logo depois o feito. Na cena de encerramento do filme as anotações de Smukly são levadas pelo vento sob os escombros da capital polonesa. A cena é carregada de simbolismo, o tenente morre como um mártir da história a qual era responsável de contar e manter em segurança. Contextualizada com o mundo ao qual deseja representar, a cena pode ser lida ainda como um protesto, e esse protesto é ao mesmo tempo sutil e visceral, sutil na forma como pode ser construído e representado, visceral em como pode ser lido, recebido e contextualizado.

Minha reação inicial como historiador em formação, e ainda me sinto em formação embora graduado, foi pensar “O que esse filme está querendo me dizer?” seguindo de “O que representa essa história destinada ao vento?”. Conforme passei a aprofundar-me sobre o assunto, deparei-me com uma das questões fundamentais para compreender o cinema de Andrzej Wajda, “A quem interessa que essa história seja destinada ao vento?”

As páginas que voaram sobre os escombros da capital polonesa dizem muito mais do que aos eventos a qual elas registram, o Levante de Varsóvia em 1944. Páginas ao vento são o sintoma da sociedade polonesa do período a qual o filme fora produzido, a Polônia uma década após a guerra. Canal é tanto um filme que se refere ao passado próximo, a ocupação alemã na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, quanto as condições para a historiografia, e para o cinema que se configuraram no país nos anos que seguiram após a guerra. Uma historiografia sob o modelo socialista da República Popular Polonesa. Esse dilema é um aspecto constante na filmografia do cineasta, mas também da própria análise fílmica. O filme sempre deve sempre ser pensado em relação ao seu contexto, principalmente aqueles que possuem pretensões diante o passado. No caso do cinema de Andrzej Wajda, são imagens que se formam pela emergência das vozes subalternas diante uma história oficial, ou mais grave que isso, do perigo do esquecimento. O trabalho dos historiadores é também resgatar essas narrativas, impedir que o destino dessas histórias sejam o mesmo que em Canal.

As possibilidades de pensar as relações entre o cinema e a história são inesgotáveis. As imagens produzidas pelos cineastas emanam de um mundo vivo, de um presente formado pelas rupturas e permanências diante do passado, e principalmente das inquietações desses artistas ao produzirem determinada obra. Cada filme é também um universo fílmico particular, um recorte de uma determinada realidade que é, e ao mesmo tempo não, ficcional.

No primeiro capítulo apresentaremos uma breve biografia de Andrzej Wajda, pensando ainda no contexto cinematográfico do cinema Polonês no pós-guerra e o surgimento da chamada Escola Polonesa de Cinema. Pensar esse período é também pensar as formas como diferentes interlocutores se relacionaram com esse cinema. Para discutir essa dinâmica é necessário apresentar as relações específicas da produção cinematográfica e do aparelhamento do Estado e da censura na Polônia durante o período.

No segundo capítulo abordaremos especificamente o filme *Paisagem Após a Batalha* (1970). A obra é baseada em dois contos do escritor polonês Tadeusz Borowski. Esses contos, *Silêncio* e *A Batalha de Grunwald*, relatam a experiência de Borowski como sobrevivente dos campos de concentração em dois momentos. Primeiro a libertação do campo de concentração de Dachau em 1945 e posteriormente a sua estadia em um campo para refugiados na Alemanha no imediato após guerra. Por meio da análise fílmica poderemos pensar em como Wajda representou através dessas imagens os relatos de Tadeusz Borowski, e a situação dos sobreviventes poloneses diante a experiência do campo de concentração. Para pensar a questão da representação relacionaremos *Paisagem Após a Batalha* com os textos de Borowski, bem como ao documentário *Shoah* de Claude Lanzman e as imagens da Liberação do Campo de Dachau registradas pelo cineasta norte americano George Stevens.

No processo de evolução dessa pesquisa a discussão sobre a recepção do cinema de Wajda, se tornou possível a partir do momento em que parte da bibliografia passou a ser pensada como fonte documental. Ora a bibliografia produzida sob o regime da República Popular Polonesa é também a perspectiva do Estado sobre como determinados cineastas abordaram a história de seu país, ou ainda a forma como o Estado buscou direcionar, ou redirecionar, as interpretações da sociedade civil diante os temas abordados por esses cineastas.

Nesse sentido, a terceira parte da dissertação se concentrará em pensar o contexto de produção de *Paisagem Após a Batalha*, a sociedade Polonesa do fim da década de 1960. Sustentando a hipótese central de que a recepção do filme pelo Estado, se deu sobretudo a despeito da denúncia do antissemitismo polonês que Wajda realizou em sua obra. Para um país como a Polônia, em que durante o longo século XX, diferentes governos buscaram esconder o antissemitismo polonês, *Paisagem Após a Batalha* (1970) pode ser pensado como uma afronta a história oficial.

Essa pesquisa não possui como objetivo central realizar uma discussão teórica aprofundada sobre os conceitos de Representação e Recepção, os conceitos servirão como

método de análise, nos guiando para compreender a relação de Paisagem Após a Batalha (1970) com os documentos analisados, os textos de Tadeusz Borowski e os documentos da censura estatal. Dessa forma pensaremos a Representação e a Recepção como forma de fornecer duas chaves de leitura para Paisagem Após a Batalha (1970), pensando o filme no sentido da história que ele busca representar, a vida dos sobreviventes da Shoah após a guerra, e no sentido da recepção através de uma discussão sobre a crítica estatal, pensando principalmente a questão o antissemitismo na Polônia na época em qual o filme fora produzido.

Para pensar Representação em Paisagem Após a Batalha (1970) é necessário levar em consideração o sentido do conceito em relação às obras que abordam o Holocausto. Trata-se de discutir, paradoxalmente, a representação sobre aquilo que não pode ser representado. Nesse sentido proporemos uma discussão entre Didi-Huberman (2012) e Jacques Rancière (2018) para pensar as relações entre cinema, representação e Holocausto, seus limites e suas possibilidades. Essa é a parte que cabe pensar as imagens produzidas por Wajda e a forma como o diretor representou o testemunho de Tadeusz Borowski.

. Para pensar a Recepção de Paisagem Após a Batalha (1970) partiremos do conceito do antissemitismo moderno de Hannah Arendt (2013) e do contexto histórico da Polônia durante o século XX, para pensar como a crítica estatal, recebeu o filme e buscou através da retórica, ocultar a denúncia que Andrzej Wajda realizou nessa obra. Essa parte cabe ao silêncio, pois justamente, o filme de Wajda, quebra o silêncio, ao discutir o antissemitismo polonês que foi, e ainda é relegado pela história oficial polonesa.

Voltando a 1957 o diretor conquistaria a palma de prata no Festival de Cannes, prêmio que dividiu com o cineasta Ingmar Bergman pelo filme O Sétimo Selo. Se por um lado essa premiação representou a consagração e o prestígio internacional do cineasta (e também da nova geração de cineastas poloneses) por outro evidenciou os lugares desse cinema. O cinema de Wajda oscila entre essa dualidade no sentido do público. Na Polônia, Wajda poderia ser pensado como um diretor das massas, mas no Ocidente essa popularidade está relegada principalmente aos festivais de cinema. Essa questão afeta diretamente essa pesquisa, uma vez que esse cinema se tornou pouco difundido no Ocidente, a historiografia sobre esse cinema também se torna escassa fora do leste europeu.

A questão do lugar do cinema produzido na Polônia diante do Ocidente era uma preocupação constante para Wajda. Em seu livro “Um Cinema Chamado Desejo”, o cineasta diria que “os filmes dos países socialistas não interessam a ninguém do Ocidente” (1988, p.153). Nesse caso Wajda se referia não somente a situação polonesa, mas em especial às

experiências cinematográficas dos países do leste europeu no pós-guerra, suas narrativas, suas provocações, suas histórias. O realizador veio a falecer em outubro de 2016, mas se eu pudesse lhe dirigir a palavra, gostaria de dizer que “esse trabalho só se tornou possível uma vez que esse cinema muito nos interessa”.

I WAJDA ENTRE O CINEMA E A HISTÓRIA

" Mas também é necessário saber ir contra a corrente.
A arte não é um reflexo do seu tempo: ela o precede ".

Eric Rohmer

(Cahiers du Cinema nº 172)

Na história do cinema poucos diretores desempenharam um papel tão íntimo e conturbado com a sua própria nação como é o caso do polonês Andrzej Wajda (1926-2016). Sua preocupação quanto a história polonesa é tema constante na sua extensa filmografia. Essa questão configurou na Polônia durante o pós-guerra um espaço de disputa pela memória e pela história, entre o Estado e a sociedade civil.

A maior parte da filmografia de Wajda pode ser interpretada pela produção de filmes históricos. O trabalho do cineasta abarcou os eventos mais significativos e simbólicos da história polonesa durante o século XX, com ênfase especial a situação polonesa sob a ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial e aos embates políticos ocorridos sob o regime que se instaurou no país após a guerra.

Nesse capítulo pontuaremos as características mais fundamentais do cinema de Andrzej Wajda, pensando em como a história de seu país influenciou nas imagens produzidas pelo cineasta. Para isso é necessário apresentar uma breve biografia do realizador, retomando o contexto cinematográfico e político na qual se inseriu a Polônia no pós-guerra.

I.1 - O FILME HISTÓRICO EM ANDRZEJ WAJDA

Wajda poderia ser descrito, segundo Robert Rosenstone (2015), como um cineasta/historiador. As teorias de Rosenstone parecem cada vez mais conhecidas nos trabalhos que pensam as relações entre cinema e história, no caso de Andrzej Wajda, o conceito do cineasta/historiador pode ser uma das chaves para pensar as relações cinematográficas na experiência polonesa, e ainda, situar o diretor em relação aos problemas de sua época.

Segundo Rosenstone o cineasta historiador pode ser descrito como o diretor que busca produzir significados a partir do passado (2015), contudo dois aspectos desse conceito devem ser levados em consideração. Um primeiro diz respeito à própria metodologia histórica, o cineasta historiador ao produzir a obra cinematográfica utiliza-se dos princípios da pesquisa histórica. É necessário que ao produzir um filme histórico seja delimitado um espaço temporal, e uma orientação temática que sirva tanto para moldar as particularidades do universo que está sendo representado, bem como a forma como os mais variados personagens interpretam e agem nesse universo. O outro aspecto a ser levantado quanto à condição do cineasta/historiador diz respeito ao contexto nos quais esses cineastas estão inseridos. Os cineastas/historiadores, assim como historiadores, produzem um problema diante do passado. Nas palavras de Rosenstone alguns desses cineastas, entre eles Andrzej Wajda, voltam se ao passado porque “foram suficientemente oprimidos pela história” (2015, p.171).

A filmografia de Andrzej Wajda está profundamente ligada à história da Polônia no século XX. Assim como o desenvolvimento técnico e narrativo na forma como o cineasta abordou os variados temas históricos ao longo de sua carreira. O crítico cinematográfico, e amigo de Wajda, Boleslaw Michalek, descreveria em seu livro *The Modern Cinema of Poland*, que o diretor era o “polonês essencial” ou mesmo, “o mais polonês dos diretores de cinema na Polónia” (1988, p.129). Compreender esse laço entre o realizador e seu país é fundamental para situar sua carreira cinematográfica. Os filmes de Wajda trataram sobretudo das experiências históricas de poloneses e polonesas, suas ambições, suas vitórias e principalmente suas derrotas. O contexto histórico nesse cinema não pode ser pensado como um pano de fundo ou como uma mera ambientação da narrativa, o contexto é antes de tudo o que molda, afeta, escreve ou reescreve os destinos dos personagens.

Em uma carta direcionada ao diretor em 1958 um expectador escreveu: “Falando francamente, sem ser falso, dirijo-me ao senhor porque sei que ninguém sente um

polonês em cada nervo, em cada milímetro, como o senhor”⁴. A popularidade de Wajda na Polônia pode ser pensada através desse exemplo, sua proximidade com o público é também um reflexo da sua proximidade com as questões históricas que afligiam a sociedade polonesa. A forma como Wajda lidou com essas questões são refletidas em seus filmes, sua preocupação com a história polonesa é a preocupação com o mundo na qual suas obras foram produzidas.

Para uma sociedade como a Polônia, a história desde a Segunda Guerra Mundial pode ser caracterizada como um campo minado de zonas explosivas, com mudanças fundamentais nos regimes, ideologias políticas e na atmosfera cultural. Muitos dos filmes de Wajda abordam a história e a memória dessas zonas explosivas, fornecendo visualizações de pontos sensíveis e experiências na história polonesa recente. Mesmo quando ele mergulhou mais fundo na história polonesa, ele frequentemente abordou questões contemporâneas ou fez uma intervenção na realidade presente, onde não se podia falar abertamente (BODENJERG, 2012, p.38, Tradução Minha⁵).

Para Wajda, o cinema é sua plataforma política, pedagógica, nacionalista, revolucionária ou conservadora. No mais essas adjetivações só podem ser pensadas diante das relações, e das recepções que esse cinema produz diante. Seja diante da sociedade polonesa, como na carta supracitada, seja na crítica cinematográfica manifesta pela imprensa, ou mesmo nas mesas de corte dos órgãos de censura.

Poderíamos ainda dizer que o filme histórico é também um “documento histórico”, um documento que representa a forma com que determinado grupo, ou autor (no momento da produção do filme) se relacionou com o passado. O historiador francês Marc Ferro levantou alguns pontos que contribuem para essa discussão. Para Ferro, o filme deve ser pensado quanto ao seu contexto, é necessário “associá-lo ao mundo que produz” e ainda pela “abordagem sócio histórica que autoriza” (1992, p.86). O cinema histórico não é um

4 A carta referida originalmente faz parte de um acervo de cartas organizadas pela antropóloga polonesa Bogdana Pilichowska. PILICHOWSKA, Bogdana (2008). *Andrzej Wajda – temat, ktore mu doradzano (1958-89)*, Konteksty, Varsóvia, ano LXIII, n° 2. O trecho supracitado aparece no artigo: REKAEK, J. *A Escola Polonesa de Cinema: Andrzej Wajda ou como ganhar uma disputa pela memória coletiva*. VI Enelcult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador. 2010.

⁵ “For a society like Poland, history since WWII can be characterized as a minefield of explosive zones, with fundamental shifts in regimes, political ideologies and the cultural atmosphere. Many of Wajda’s films address these explosive history and memory zones, providing visualizations of sensitive points and experiences in recent Polish history. Even when he has dived deeper into older Polish history, he has often addressed contemporary issues or made a symbolic intervention into present reality, where he could not speak openly.” In: BODENJERG, 2013, p.38

duplo da história transportado a outro formato, é um documento visual e narrativo da época em que fora produzido e das pretensões de seu realizador ou realizadora.

O filme histórico cria o passado, cria imagens de um mundo que é, ao mesmo tempo, ficção e história. Porém, um tipo especial de história que, como todas as formas de história através do tempo, tem regras próprias e particulares de comprometimento com os vestígios do passado (ROSENSTONE, 2009, p.394).

O filme produz um passado que nunca existiu, ou pelo menos, que não existiu daquela maneira. Não é possível recriar o passado porque as ferramentas que constituíram e moldaram determinado passado não existem mais no presente. Cria-se dessa maneira um passado hipotético, formado por vestígios e expectativas. O filme histórico é antes de tudo um documento sobre a relação entre o presente ao qual ele é produzido e ao passado ao qual deseja remeter.

Se Wajda procura remeter, ou provocar, um passado através da sua narrativa precisamos estabelecer a que passado o cineasta se refere, quais são suas motivações, e o que representa suas imagens diante a história. Se a característica do cineasta/historiador como defendeu Rosenstone (2015), está em produzir imagens para construir sentidos partindo do passado, ela também pode ser pensada como uma forma de resistência perante as forças opressoras ou a versão oficial promulgada por elas, que reivindicam determinada leitura do passado em detrimento de outra. Dessa forma precisamos estabelecer quais forças opressoras são essas que moldaram o cinema de Andrzej Wajda. Para isso se faz necessário retomar ainda, mesmo que de forma modesta, o saldo da segunda guerra mundial para a Polônia, que segundo o historiador polonês Adam Zamoyski, “fora o país que realmente a perdeu” (1988. p.371).

I.2- Ocupações e Resistências: A Polônia em Guerra

Andrzej Wajda nasceu em 6 de março de 1926 na cidade de Suwalki, filho de Jakob Wajda, um oficial do exército polonês e da professora Aniela Zofia. O jovem Andrzej permaneceu na cidade até 1934 quando sua família se mudou para Radom em função do ofício do pai. Wajda descrevera a seu amigo e biógrafo, Boleslaw Michalek, que Suwalki operava como uma “cidade militar” (1973, p.9). Os desfiles militares que Wajda assistiu em

sua juventude, serviriam mais tarde como referência para a composição da vida militar em seus filmes. Afinal como descreveria o filósofo francês Paul Virilio, no cinema, assim como na vida “a força militar é regida pela aparência” (2005, p.23).

Em setembro de 1939 com a invasão alemã a Polônia, o pai de Wajda, Jakob fora imediatamente convocado ao fronte. Essa seria a última vez que Wajda veria o pai. Jakob fora assassinado em 1940 no episódio que ficara conhecido mais tarde como o “Massacre de Katyn”. Estima-se que “pelo menos 25 mil poloneses⁶ foram assassinados por algozes do NKVD em várias prisões soviéticas, cada um com uma única bala na nuca” (HASTINGS,2015. p.35), os corpos foram carbonizados e enterrados em valas comuns. Em 1941 com o avanço do exército nazista sobre o oriente, soldados alemães receberam um informe sobre túmulos coletivos próximos a floresta de Katyn, território da antiga União Soviética.

Katyn pode ser pensado como um dos fios condutores das disputas de narrativas entre o povo polonês e o governo comunista que se instaurou no país no Pós-Guerra. A narrativa oficial promulgada pelos soviéticos e que perdurou na Polônia até 1990⁷, era de que os alemães teriam capturado os oficiais Poloneses e realizado o massacre em 1941. Os alemães por outro lado acusavam os soviéticos de terem realizado o massacre em 1940. De acordo com Robert Darnton “para os poloneses, a diferença entre 1940 e 1941 é uma questão de vida ou morte” (1990, p.19). Parte da população achava insustentável a “versão oficial” da história uma vez que as correspondências dos prisioneiros cessaram por chegar ainda em 1940.⁸

Em 2007 Wajda lançaria um filme intitulado Katyn que aborda justamente essa disputa de narrativas. O filme causou um forte alvoroço no país chegando a ser o representante oficial da Polônia para o Oscar Estrangeiro. Um documento de 2010 assinado pelo parlamento russo completa: “A responsabilidade desta matança foi atribuída, pela

6 Além de membros do exército Polonês foram executados, intelectuais, artistas, professores

7 Em 1990 além da redemocratização na Polônia que pôs fim ao regime comunista no país, o secretário geral da União Soviética, Mikhail Gorbachev reconheceu a responsabilidade dos soviéticos no massacre. Na ocasião fora também liberado o documento da NKVD que ordenava o massacre, o documento contém a assinatura de Stalin e é de domínio público.

8 Segundo o relato de Janina Falkowska em 1940 a família de Wajda receberia duas cartas de Jakob, que indicava que ele estava preso em Kolzielsk, um campo de prisioneiros na Rússia. Depois de 1940 a família perdeu o contato e pressupôs sua morte. Parte dos oficiais assassinados em Katyn foram presos em Kolzielsk antes da ordem de execução. ver mais em: FALKOWSKA, J. Andrzej Wajda: History, Politics & Nostalgia In Polish Cinema. Oxford. Berghan Books. 2008.

propaganda soviética aos criminosos nazistas, o que alimentou a revolta, a amargura e a desconfiança do povo polonês" ⁹

Embora o Massacre de Katyn possa ser pensado como um dos maiores exemplos da conturbada relação entre Russos e Poloneses, o conflito entre as duas nações remonta séculos de disputas. Entre 1772 e 1795 a Polônia praticamente deixará de existir como nação independente. Parte do território fora repartido entre Áustria, Rússia e Prússia. O país só voltaria a se estabelecer como Estado nação após o Tratado de Versalhes em 1918. Contudo após fixada suas fronteiras, em 1920, Poloneses travaram uma intensa batalha¹⁰ contra bolcheviques para garantir e reafirmar sua autonomia.

A jovem República Polonesa (1918-1939) fora posta em xeque com a invasão da Alemanha em setembro de 1939. “O pacto de não agressão de Moscou”, Molotov-Ribbentrop, garantiria a repartição do território Polonês entre a Alemanha e a antiga União Soviética. É importante ressaltar os efeitos da guerra nos países que sofreram ocupação pelo exército nazista. Na Polônia a guerra fora uma experiência profundamente civil. A ocupação fora marcada pela repressão militar, exploração da força de trabalho e de matérias primas, pela construção de campos de concentração e trabalho forçado e consequentemente pelo extermínio de milhares de poloneses, ciganos e judeus. Aos poloneses restaram duas escolhas, a subserviência, ou colaboracionismo¹¹, aos alemães ou a resistência armada, mas nenhuma dessas “alternativas” era garantia de sobrevivência (JUDT, 2011).

No início de 1939, a Polônia mal estava preparada para lutar uma guerra, muito menos enfrentar o ataque combinado da Alemanha nazista e da Rússia stalinista. Economicamente fraco e militarmente deficiente, o país fora arrendado por suas minorias estrangeiras e suas facções políticas. Era de se esperar que desmoronar não apenas como uma potência militar, mas como um estado (ZAMOYSKI, 1988, p.356).

9 Agencia French Pres. Parlamento Russo atribui a Stalin massacre de Katyn. Correio Braziliense, Brasília. 26 de novembro de 2010. disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2010/11/26/interna_mundo,224917/parlamento-russo-atribui-a-stalin-massacre-de-katyn.shtml >. Acesso em: 30, abril de 2020

10 Em 1920 o Estado Soviético enfrentava uma complexa guerra civil. Para assegurar sua sobrevivência, os bolcheviques iniciaram uma campanha revolucionária que se estenderia até a Alemanha. Para tal tarefa seria necessário primeiro conquistar o território Polonês. O exército polonês resistiu ao exército vermelho e nos arredores de Varsóvia, o episódio ficara mais conhecido como o “Milagre do Vístula”. ver mais em: ZAMOYSKI, A. Varsóvia 1920. São Paulo. Record. 2013

¹¹ Wajda abordou a questão do colaboracionismo em seu primeiro filme Geração (1955). No filme a figura máxima do colaborador é expressa no dono de uma marcenaria que contrabandeava produtos para os oficiais nazistas.

Tendo em vista a ocupação estrangeira em seu país, o governo Polonês exila-se em Paris (1939) e posteriormente em Londres (1940). O plano traçado pelo Governo Polonês no exílio pretendia unificar e administrar as forças de resistência na Polônia ocupada. O sistema criado a partir dessas forças de resistências foram chamadas de “Estado Clandestino”. O oficial Jan Karski¹² fora um correspondente direto do governo exilado, responsável por parte da implementação do Estado Clandestino na Polônia, em seu livro de memórias “O Estado Secreto” ele retrata algumas das diretrizes que deveriam ajudar a implementar.

Cada partido deve gozar da liberdade civil no seio do Estado clandestino. Com a condição, é claro, de que se comprometa a combater os ocupantes, a trabalhar por uma Polônia democrática e também a reconhecer a legalidade do governo polonês e a autoridade do Estado clandestino nascente. (...) Uma administração clandestina para proteger a população dos alemães, registrar os crimes alemães para o acerto de contas final e preparar o quadro da administração para o período seguinte à libertação. E, finalmente, o ponto principal! (...). A Resistência precisa ter um exército (KARSKI, 2015, p.90-91).

Embora estivesse submetido à um governo, o Estado Clandestino não é um estado no stricto sensu da palavra, ele pode ser compreendido como uma imensa rede formada através da organização de vários grupos de Resistencia, seus membros são em maior parte a própria sociedade civil. Suas manifestações se davam em sentido privado, restrito e secreto. Nessas forças de resistência passaram a operar faculdades, escolas, hospedagens, hospitais e um exército clandestino (Armia Krajowa ou Exército Nacional). Segundo Judt (2007) o Estado Clandestino Polonês foi a maior força de resistência em um país ocupado durante a Segunda Guerra Mundial.

Wajda frequentava uma dessas escolas clandestinas na cidade de Radom. Em 1942 ele passaria a integrar o exército clandestino na função de mensageiro. Em entrevista a Boleslaw Sulik¹³, Wajda descreveu que sua participação como membro do exército

¹² Jan Karski foi um herói de guerra polonês e historiador exilado nos Estados Unidos após a guerra. Em 1939 seu batalhão foi feito prisioneiro pelo exército vermelho em Kozielski, mesmo acampamento onde estava o pai de Andrzej Wajda. Karski escapou do acampamento se livrando do final trágico de Katyn. Durante a guerra atuou nas forças da Resistência Polonesa como membro do Estado Clandestino e correspondente direto do Governo Polonês no Exílio. Como espião se infiltrou no Gueto de Varsóvia sendo um dos primeiros testemunhos a denunciar a Solução Final. Karski relata parte dessa experiência no documentário Shoah de Claude Lanzman. Ver mais em: KARSKI, Jan. Estado Secreto. São Paulo. Objetiva. 2015

¹³ Um trecho dessa entrevista é mencionado no livro The Cinema of Andrzej Wajda de Boleslaw Michalek.

clandestino fora “bastante modesta”, e que seus filmes que compõe a Trilogia da Guerra¹⁴, Geração (1955), Canal (1957) e Cinzas e Diamantes (1959) são “uma maneira de compensar as vidas e os sacrifícios desses combatentes” (MICHALEK, 1988, p.19).

Segundo Tony Judt (2011) estima-se que um em cada cinco civis poloneses tenham morrido durante a Segunda Guerra. Essas mortes foram causadas por motivos variados, conflitos diretos, doenças, fome, frio, massacres em campos de concentração, fuzilamentos. Nas aldeias próximas a fronteira leste, com a Rússia, milhares de poloneses foram apreendidos pelo Exército Vermelho e encaminhados para campos de trabalho forçado na União Soviética. Na parte que cabia a ocupação alemã a perseguição se intensificou em especial contra judeus, ciganos e poloneses que aderiram ao Estado Clandestino e, ou, as demais forças de resistência.

Sob o ponto de vista dos movimentos de resistência que operavam na época da guerra, as políticas do pós-guerra seriam a continuação da luta, a projeção e extensão natural da existência clandestina de tais grupos. Muitos jovens, de ambos os sexos, que se apresentaram para desempenhar atividades secretas durante a guerra desconheciam qualquer outro tipo de vida pública (JUDT, 2011, p.70).

Wajda integra a geração cuja formação política se deu durante a própria guerra. Durante os anos que seguiram, a experiência da resistência polonesa passou a se configurar dentro da memória coletiva do nacionalismo Polonês. Aos poloneses se descreveria o que Michel Pollak (1989) definiu como “memória subterrânea”, isso é, uma narrativa sob o passado que se manifesta dentro de círculos da memória coletiva e conflitam com a versão do governo vigente. O Estado que se associava a memória do povo Polonês não era o Estado Soviético, mas o Estado Clandestino. Seus heróis não venceram a guerra, foram massacrados durante o Levante de Varsóvia¹⁵ e posteriormente perseguidos pelo partido comunista.

É importante ressaltar ainda um ponto muito específico da situação Polonesa. Pollak descreveria em seu artigo “Memória, Esquecimento e Silêncio” que a memória subterrânea “se opõe à memória oficial, no caso a memória nacional” (1989, p.4). Se construiu em torno dessa memória bases para um nacionalismo que não emanava do Estado,

¹⁴ Comentaremos com mais ênfase cada um desses filmes no ponto 1.3 dessa dissertação

¹⁵ O Levante de Varsóvia foi uma malfadada tentativa do Exército Nacional, filiado ao Estado Clandestino, de libertar a capital polonesa dos ocupantes nazistas. A insurreição durou entre agosto e outubro de 1944. O destino trágico de alguns desses insurgentes é relatado no filme de Wajda, Kanal (1955).

mas do povo Polonês. Pensar o nacionalismo polonês nesse período é pensar muito mais um reflexo da história polonesa do que um projeto político de governo. Se o projeto político do Estado Clandestino, buscava reconquistar a Polônia ocupada e o reestabelecimento de um governo aos moldes da Segunda República Polaca (1918-1939), esse projeto fora oficialmente interrompido em 1945.

Os poloneses nutrem um sentimento particularmente forte no que diz respeito aos laços entre indivíduo e nação, acompanhado da experiência vivida da derrota militar que traz consequências terríveis para qualquer país. Outros Estados, depois de perderem uma guerra, foram ocupados, obrigados a pagar impostos de guerra ou a diminuir seus exércitos, às vezes tendo até suas fronteiras alteradas. Mas, quando o soldado polonês é derrotado num campo de batalha, o fantasma do aniquilamento se abate sobre toda a nação: os vizinhos irão saquear e dividir seu território e tentarão destruir sua cultura e sua língua. É por isso que a guerra tem para nós uma dimensão enorme (KARSKI, 2015, p.59-60).

O desempenho do Exército Vermelho fora crucial para a derrota nazista e a reconquista das áreas ocupadas. Em janeiro de 1945, o Exército Vermelho marchava sobre as ruínas de Varsóvia, “a partir desse momento Stalin era o senhor da situação” (ZAMOYSKI, 1988, p.367), tal contexto se refere ao status da Polônia após a guerra. O fracasso militar do Exército Nacional, decorrente dos eventos relacionados ao Levante de Varsóvia, não poderiam garantir ao governo exilado em Londres uma resistência efetiva as demandas do líder soviético. A disputa sobre o governo da Polônia se deu primeiramente sobre forma diplomática em fevereiro de 1945 em decorrência da Conferência de Yalta.

A conferência ocorrida em janeiro daquele mesmo ano, reuniu os principais líderes dentre os aliados, Churchill, Stalin, Roosevelt. Na ocasião o Governo Polonês no Exílio recusou as demandas dos soviéticos. A conferência terminou por oficializar a dissolução da autonomia polonesa. Nas palavras de Tony Judt, Yalta “entrou para o léxico da política da Europa Central como sinônimo da traição ocidental” (2011, p110). Essa traição é especialmente expressa no caso da Polônia, no sentido que havia um acordo prévio de cooperação entre Churchill e o Governo Polonês no Exílio (JUDT, 2011). Tal acordo garantiria o reestabelecimento do governo exilado na Polônia após a guerra, a partir de Yalta, o acordo fora rompido. Não só o território polonês, mas boa parte do leste europeu¹⁶ passaria a tutela de Stalin.

¹⁶ Ainda em 1945 os países vizinhos do leste foram incorporados a URSS, dentre eles Lituânia, Bielorrússia e a Ucrânia.

O poder comunista consolidou-se pela eliminação dos concorrentes políticos, fossem eles de direita, centro ou esquerda. Esse processo ocorreu em toda Europa do Leste, grosso modo, entre 1944 e 1949 e foi particularmente discriminatório na Polônia. Com o apoio dos exércitos e órgãos e censura soviéticos, o governo revolucionário começou por reprimir as principais organizações da resistência antinazista entre os quais o “Exército Nacional”, Armia Krajowa, associado ao governo exilado em Londres (FERNANDES, 1984, p.13).

Assim como em outras partes do leste europeu, o Partido Comunista saíria da ilegalidade para assumir o poder. Se o exército nazista perseguiu sistematicamente o Estado Clandestino durante a ocupação, agora cabia ao novo governo diluir, sufocar ou converter o que restara dos resistentes, ou melhor, dos sobreviventes. Nos anos que seguiram após a Guerra os partidos políticos foram cassados ou dissolvidos. Em 1947 as fronteiras ao leste da Polônia foram anexadas a U.R.S.S, nesse mesmo ano era fundado a “República Popular da Polónia”. Em 1948 o Partido Socialista (PPS), e o Partido dos Trabalhadores Polacos (PPR) se fundiram ao Partido Comunista (PC) passando a se chamar Partido Operário Unificado (POUP). O POUP deteria o monopólio da política polonesa até a redemocratização do país em 1990.

O governo da nova República Popular Polonesa enfrentaria uma série de desafios no pós-guerra. Por um lado, precisaria reconstruir estruturalmente um país destruído pela guerra, por outro precisaria lidar com uma população majoritariamente nacionalista e anticomunista. Para isso era necessária a construção de uma cultura hegemônica polonesa que atendesse sobretudo a agenda ideológica do partido.

Segundo Norman Davies (2005) a história da República Popular Polonesa pode ser pensada entre três períodos. Um primeiro corresponde a implementação da “Democracia do Povo” entre 1944 e 1948, marcado principalmente pela reestruturação do mundo do trabalho e pela repressão contra as forças de oposição. Um segundo momento refere-se ao período “Stalinista”, ocorrido entre 1949 e 1956. Mesmo com a morte de Stalin em março de 1953 o período Stalinista segue até 1956 uma vez que o partido (POUP) estava sob a liderança de Bolesław Bierut,¹⁷ homem de confiança de Stalin. Nesse período, segundo Marek Haltof, o partido tentou “controlar todos os aspectos da vida Polonesa”, Bierut era um “fantoche de Stalin” (2019, p.56). O último período, “Comunismo Nacional” vai de

¹⁷ Primeiro líder da República Popular Polonesa. Desempenhou um papel fundamental na unificação dos partidos com base socialista na Polónia. Permaneceu a frente do POUP até sua morte em 1956.

1956 até a redemocratização em 1990. Por um lado, esse período foi marcado pela tentativa de construir de um novo tipo de modelo socialista que atendesse as demandas específicas da Polônia. Por outro o período do “Comunismo Nacional” também foi marcado pelo surgimento e fortalecimento de novas forças de oposição, principalmente nos quadros do movimento operário, dentre eles o mais importante, o sindicato Solidariedade.¹⁸

Contudo, voltemos ao período “Stalinista” (1949-1956). Tal período contribuiu para a formulação de uma arte que correspondesse aos interesses narrativos do partido. Segundo Rubem César Fernandes¹⁹ o que ocorreu foi uma tentativa de “sovietização” da população Polonesa, um figurino, que segundo o historiador, “não chegou a caber na Polônia” (1984, p.15). Mas é esse período que abarca a formação de Wajda como cineasta, bem como o surgimento da Escola Polonesa de Cinema. O cinema seria também a extensão da plataforma política do governo, mas havia muito o que ser dito.

I.3- A Arte do Estado e A Escola Polonesa de Cinema

Nos anos que se seguiram, após o fim da Segunda Guerra Mundial, os países afetados direta ou indiretamente por ela, foram marcados por uma forte onda de renovações políticas, sociais e culturais. No campo cinematográfico surgiram movimentos como o Neorrealismo na Itália, o Cinema Novo Brasileiro, a Nouvelle Vague Francesa (que também teria ramificações em países como Japão, Inglaterra e República Tcheca), Novo Cinema Alemão, e a Escola Polonesa de Cinema. Esses movimentos estariam ligados tanto as revoluções técnicas, tendo em vista o desenvolvimento tecnológico da indústria cinematográfica: equipamentos de filmagem, dispositivos sonoros, cinematógrafos, quanto as questões geracionais do pós-guerra. As vanguardas são formadas principalmente por

¹⁸ O Solidariedade foi um movimento de base operária sindical que reivindicava transformações políticas e sociais na Polônia comunista. Com o apoio da Igreja Católica e da sociedade civil, e de grupos de esquerda (alguns de base marxista) contrários a República Popular, o Solidariedade participou e ganhou as eleições para o Senado em 1989. Seu fundador, Lech Walesa, fora o primeiro presidente eleito na Polónia após a redemocratização. Wajda era simpático ao movimento e se tornou amigo pessoal de Walesa durante a gravação de seu filme sobre o movimento operário, O Homem de Ferro (1981). Em 2012 o diretor lançou uma cinebiografia sobre o amigo.

¹⁹ Rubem César Fernandes foi membro do grupo, que liderado por Werneck Sodré, desenvolveu na década de 60 “A História Nova do Brasil”. Durante a ditadura militar brasileira parte dos intelectuais que formaram esse grupo se exilaram na Polónia, como é o caso de Pedro Celso Uchôa, Mauricio Martins de Mello e o próprio Fernandes.

jovens cineastas, que em seu bojo buscaram pensar questões como, identidade nacional, contracultura, pacifismo, igualdade racial e de gênero.

Esses movimentos viriam a compor o que a historiografia do cinema definiu como o surgimento de um “Cinema Moderno” e constituíram principalmente um “cinema de autoria” (COSTA. 1985.p.114). Vale ressaltar ainda que esses movimentos duraram pouco, surgiram e decresceram nos 30 anos que se seguiram ao fim da Guerra. As razões para esse esfacelamento ocorreram por motivos diversos, como bem observaremos na situação da Escola Polonesa.

A Polônia sob o início do regime socialista, período da Stalinização, foi marcada por intensas transformações políticas, sociais e culturais. Os mais variados campos da vida civil passariam a operar sob a tutela do Estado. Haveria dessa forma uma concentração dos poderes na construção de um amplo sistema burocrático nas cadeias produtivas, como era a prática no socialismo soviético. No campo cultural se iniciaria um processo de “enquadramento da memória”. O termo nos remete novamente aos escritos de Pollak. Segundo o sociólogo “o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (1989, p.10). Mas de que forma esse material fornecido pela história, como na ideia de um documento/monumento como descreveria Le Goff em seu História e Memória (1990), é utilizado deve ser pensado sobretudo dentro do campo político. E a memória em sua impossibilidade de enquadramento deve ser compreendida dentro do espaço da disputa política.

Na Polônia do pós-guerra o Estado se torna responsável pelo financiamento e controle na distribuição dos mais variados processos artísticos: literatura, cinema, imprensa, televisão, rádio. Ainda em 1945 é fundada a estatal Film Polski (Cinema Polonês), a instituição seria responsável pela nacionalização das produções cinematográficas e na formação de novos profissionais na Escola de Cinema de Łódź²⁰. A orientação sobretudo das escolas artísticas desse período deveria operar sobre os signos do realismo soviético.

Durante o período pós-guerra na Polónia, as artes eram dominadas pela doutrina realista socialista. A doutrina do realismo socialista exigia a adesão à linha do Partido Comunista, o retrato necessário da luta de classes (a luta entre o velho e o novo), a ênfase em imagens baseadas em classe, a reescrita da história de uma perspectiva marxista, e a eliminação da

²⁰ Principal escola cinematográfica na Polónia. Além de Andrzej Wajda, formaram em Łódź cineastas como Andrzej Munk, Roman Polanski, Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Zanussi.

ideologia "burguesa reacionária (HALTOF, 2019. P.96, Tradução Minha²¹).

Se por um lado a cinematografia polonesa, assim como as demais escolas artísticas do leste europeu, estavam inseridas nos parâmetros do realismo soviético por outro foi a partir das contradições e possibilidades desse modelo, que o cinema polonês assumiria uma multiplicidade de estilos. O que caracterizaria o período que corresponde a Escola Polonesa de Cinema (1955-1965) é justamente uma questão mais relacionada a unidade dos conteúdos temáticos dessas obras, do que a forma técnica, em especial a montagem, e em como esses conteúdos foram abordados. Stanislaw Grzelecki, em um livreto intitulado O Cinema Polonês²² (1966), descreveria:

Dois fatores determinaram de uma maneira decisiva a situação e as tendências de desenvolvimento da cinematografia polonesa após a segunda guerra mundial. O primeiro destes fatores residia no fato de que a cinematografia se tornou uma instituição estatal e o segundo – o surgimento de fontes de inspiração criadora vinculadas com a guerra, com a ocupação do país e com a reconquista da independência pelo povo polonês (GRZELECKI. 1966.p.3).

É importante ressaltar que parte dos documentos analisados nessa dissertação se refere a imprensa ou ao mercado editorial polonês, sob o controle do governo. Essa bibliografia atende principalmente aos interesses e as diretrizes narrativas do partido. No texto de Grzelecki o autor cita a “reconquista da independência do povo polonês”, mas a qual independência ele se refere? Certamente não a do povo Polonês, pelo menos não em relação a independência experimentada sob a Segunda República Polaca (1918-1939). A independência seria diante os alemães, o inimigo em comum, ou ainda uma independência que libertasse a Polônia do modelo capitalista implementado no país antes da guerra.

Para tanto é necessário compreender que influência temática da geração da Escola Polonesa, diz respeito ao passado próximo, da experiência dos Poloneses durante a

²¹ “The postwar period in Polish arts was dominated by the socialist realist doctrine, detailed in the Soviet Union by Andrei Zhdanov at the First All-Union Congress of Soviet Writers in 1934. The doctrine of socialist realism demanded the adherence to the Communist Party line, the necessary portrayal of the class struggle (the struggle between old and new), the emphasis on class-based images, the rewriting of history from a Marxist perspective, and the elimination of “reactionary bourgeois” ideology”. (HALTOF, 2019. P.96)

²² O texto de Stanislaw Grzelecki é uma espécie de revista que divulga a produção cinematográfica na República Popular Polonesa. Além de controlar e financiar os processos criativos e a imprensa polonesa, o Partido (POUP) controlava as traduções dos livros que deveriam ser distribuídos internacionalmente. O texto de Grzelecki fora publicado em Varsóvia em Português.

Guerra, e da reestruturação política e social do país após 1945. Esses jovens cineastas se utilizaram de influências cinematográficas das mais variadas fontes para abordar essas questões. Essa contradição, ou possibilidade, pode ser pensada na lógica do próprio realismo soviético. Ora o realismo soviético no cinema se tornaria também muito mais conteúdo do que forma. Segundo Antonio Costa, o realismo soviético estaria pautado “na realização de um projeto revolucionário em termos políticos mais do que estéticos” (1985, p.78).

Wajda ingressaria na Escola de Cinema de Łódź em 1950 onde se graduaria dois anos depois. O período que corresponde a sua formação e a realização do seu primeiro filme, *Geração* (1955)²³, abarca o período stalinista na Polônia. Isso é refletido na particularidade do discurso de Wajda nessa obra. Essa particularidade reside no fato que *Geração* seria o filme do diretor que mais pareceu aderir as linhas narrativas do Estado. Ao longo de sua carreira o cineasta construiu uma obra notavelmente nacionalista e consequentemente anti-regime.

O cinema é uma arte que se dirige as massas. Interessa a todos que pretendem dirigir as massas. O diretor de cinema se acha, de modo inelutável, situado entre o público, cujo sentimentos gostaria de exprimir, e o poder. (...) É exatamente disto que o poder tem medo: que o artista faça o que lhe dá na veneta, sem levar em conta necessidades históricas, dilemas de poder, nem circunstâncias políticas “excepcionalmente complexas”. Querendo evitar isso, o Estado socialista financia toda a produção artística – da literatura ao cinema. (...) O principal problema do cinema político não é aceitar ou recusar a ingerência da censura, mas conceber uma obra que torne inoperantes os procedimentos da censura! Criem alguma coisa realmente original, e os censores perderão suas tesouras com o seu latim (WAJDA, 1989. p.142-143).

O cinema de Wajda está pautado principalmente no dualismo da sua capacidade discursiva. É nesse dualismo que Andrzej Wajda, busca romper com a censura, seja ela interna ou externa. Mas esse dualismo só pode ser legitimado ao nível que sua obra alcança um duplo grupo de interlocutores, o Estado e a Sociedade Civil Polonesa. Há ainda outro fator que determinaria essa particularidade em *Geração*. O filme chegaria as salas de cinema na Polônia em janeiro de 1955, em maio daquele mesmo ano o cinema polonês passou a operar sobre uma maior flexibilização em relação as liberdades de produção (HALTOF, 2019).

²³ *Geração*. Direção de Andrzej Wajda. 1955. Drama. (87 min)

Essa mudança nas formas da produção cinematográfica, foram um fator decisivo para o alvorecer de uma nova geração de cineastas na Polônia. A experiência da Escola Polonesa de Cinema se deu de maneira muito diversa aos demais movimentos cinematográficos do pós-guerra, uma vez que o cinema polonês esteve submetido à processos de produção específicos. A partir de 1955 passa a operar no país um sistema de maior colaboração entre a comunidade fílmica e o Estado. O governo em relação à produção cinematográfica financiava, aprovava, censurava, distribuía os filmes produzidos. Esse período é marcado pela criação de entidades criativas de produção, os chamados “Conjuntos de Criação Cinematográfica”. Cada um desses conjuntos se forma primeiramente por um diretor artístico (cineasta), um diretor literário (responsável pelo roteiro) e um chefe de produção (WAJDA, 1989).

A operação cinematográfica se daria da seguinte forma-os conjuntos cinematográficos encaminhariam para as autoridades estatais o roteiro do filme. O Estado poderia ou não aprovar o projeto, se aprovado, o orçamento para o filme seria liberado para os conjuntos cinematográficos. Durante a pós-produção do filme, a película é encaminhada para o órgão de censura que poderia retirar ou não parte do conteúdo da obra. Por último o Estado seria o responsável pela distribuição dos filmes produzidos. É importante ressaltar que todos os aspectos do cinema polonês estão submetidos direto ou indiretamente ao Estado. A comunidade fílmica em sua totalidade é formada por trabalhadores que trabalham para o Estado. Ao Estado pertence, as salas de exibição, os estúdios e os equipamentos, a imprensa e consequentemente a crítica cinematográfica.

Cada conjunto administra autonomamente sua vida econômica e tem uma vasta autonomia de ação e pesquisa artística. O estado continua a produção de filmes, controlando – naturalmente – os resultados econômicos, mas a iniciativa no domínio das realizações de filmes, a responsabilidade e o risco vinculados com ela, correm por conta dos Conjuntos (GRZELECKI. 1966. p.12).

Se por um lado a imprensa polonesa viria a se referir quanto a uma “ampla autonomia” dos conjuntos cinematográficos, por outro o sistema, segundo descreveu Boleslaw Michalek, garantiria apenas uma “semiautonomia” (1988.p.8) diante da classe artística. E mesmo sob essas condições, a colaboração entre os artistas e o Estado não durou até o fim do regime. Wajda ao lado de Michalek (seu diretor artístico), dirigiu um desses

conjuntos. Wajda era o diretor responsável pelo estúdio estatal “X”,²⁴ estúdio onde produziu a maior parte das suas obras cinematográficas. Em 1982 ele seria demitido do cargo. As causas dessa demissão podem ser compreendidas segundo um documento²⁵ do Departamento de Cultura de junho daquele mesmo ano.

Os principais objetivos da Política cultural do Partido nesse setor são: a reconstituição do papel dirigente do Partido no meio artístico (...); a reprodução das condições favoráveis para o surgimento e eficácia social das obras de arte que formam a consciência socialista da sociedade (...). Tal engajamento dos artistas não deve ter apenas um caráter político temporário; exige transformações das consciências que constituem necessária premissas para a existência de obras artísticas pró socialistas (...). Dos objetivos do Partido no meio artístico, resulta também a necessidade de eliminar a influência política de todos os que se opõe ao Partido e ao Estado socialista e de neutralizá-los politicamente (FERNANDES, 1984, p.79).

A relação entre a censura e o cinema na Polônia durante o período da República Popular depende principalmente das políticas adotadas em cada gestão do Partido. Segundo Wajda a criação desses conjuntos cinematográficos, apenas se tornaram possíveis porque ocorreram sob o período do “degelo 1955-1956” (1989. p.148). No campo político esse degelo representaria a crise e o fim do período Stalinista na Polônia. Após a morte de Bolesław Bierut 1956 a liderança do governo passaria para um forte opositor de Bierut, Władysław Gomułka²⁶ (1956-1970). Teve início ao período de “desestalinização” do país. As reformas da nova gestão ficariam conhecidas como o “Outubro Polonês”²⁷. No campo das artes o governo asseguraria uma maior liberdade criativa embora essas “liberdades” continuassem sendo submetidas aos órgãos de repressão.

²⁴ O conjunto cinematográfico também se chamava X, a logo do estúdio aparece em alguns filmes de Wajda, como é o caso da abertura de *O Homem de Mármore* de 1977

²⁵ O documento faz parte de um dossiê publicado na obra “Polônia, O Partido, A Igreja, O Solidariedade”. p79. Foi traduzido por Grazyna Drabik e originalmente publicado na revista: *Kultura*, Paris n.11, novembro de 1982.

²⁶ Władysław Gomułka foi o líder do extinto Partido dos Trabalhadores Polacos (PPS). Era crítico das demandas do stalinismo o que levou a sua prisão, após a unificação partidária em 1948. Em 1956 deixava a cadeia para assumir a liderança do POUP. Abordaremos o governo de Gomułka com maior ênfase no terceiro capítulo dessa dissertação.

²⁷ Foram adotadas uma série de medidas pelo governo na construção de políticas comunistas que se adequassem mais a as demandas polonesas. Nessas medidas é importante ressaltar duas mudanças significativas: o reconhecimento da igreja católica como instituição, instituição essa que se antagonizou com o Estado durante todo o período da República Popular (fortalecida ainda com a eleição do Papa João Paulo II em 1978), e o direito à propriedade privada para o campesinato o que correspondia a quase metade da população. Ver mais em: ZAMOYSKI, Adam. *The Polish Way*. New York. Franklin Watts, 1988.

Um documento da censura datado de julho de 1975, destacado pelo próprio Wajda, referia-se ao diretor da seguinte forma: “Sua criação cinematográfica e teatral, assim como as entrevistas que concedeu, permitiram contatar que não tem engajamento político e ideológico ao nosso favor” (WAJDA,1989, p.142). Se era de conhecimento do Estado que Wajda era sobretudo um artista que se opunha ao regime, como o cineasta ao longo dessa época conseguiu produzir um cinema político, por ora nacionalista e subversivo? Essa questão deve ser levada quanto a recepção das análises de cada obra. Segundo Wajda os censores “não poderiam censurar o que vai além da sua própria imaginação” (1989, p.143).

Mas Para pensar o legado de Andrzej Wajda e da geração de jovens cineastas da Escola Polonesa de Cinema precisamos pensar nas imagens que esses diretores produziram. Se já foi dito que *Geração* (1955) é o marco inicial da Escola Polonesa de Cinema, precisamos discutir de que maneira o filme desempenhou esse papel. *Geração* de 1955 fora o primeiro filme na Polônia a abordar a geração de jovens durante a ocupação nazista no país. *Geração* de Wajda é também um filme sobre a geração da qual Wajda fez parte, a geração de jovens que sobreviveram a guerra na Polônia, ou ainda que integraram alguma força de resistência (MICHALEK,1988).

Na abertura do primeiro longa-metragem do cineasta uma panorâmica percorre um campo, no horizonte podem se ver fábricas, prédios e estruturas demolidas, ao longe um trem percorre a ferrovia, a música que nos acompanha é festiva. A câmera continua se movimentando e revelando um amontoado de casas simples, não mais do que pequenos barracões, pessoas transitam pelas ruas, crianças brincam com uma bola. Mais tarde seria nos revelado que esse espaço compreende aos arredores de Varsóvia. A trilha sonora vai aos poucos se esvaindo, passamos a observar uma paisagem bucólica. Nessa paisagem um grupo formado por 3 jovens estão jogando um jogo com faca. Um desses jovens é Stach, o protagonista da trama. O trem que percorria a ferrovia no começo do plano sequência, agora corta a paisagem bucólica. Os jovens correm em direção a ferrovia. Uma narração com a voz de Stach complementa: “*Em 1942, os grandes transportes cheios de provisões para os alemães se dirigiam para o Leste. Eu lhes tirava carvão e me sentia como um ladrão e patriota*”²⁸

O plano tem uma sequência aberta que mostrava uma Varsóvia, ou pelo menos seus arredores, marcados pela guerra compõe um modo de operação muito similar ao

²⁸ Texto extraído de *Geração* (1955) a partir de 00:04:30

cinema antiguerra de Rossellini²⁹. Se antes afirmamos que A Escola Polonesa de Cinema fora marcada por uma variedade de estilos, podemos dizer que Geração de Wajda adotara a estética do Neorrealismo Italiano. Muitas vezes utilizando-se de pessoas comuns e cenas do cotidiano.

O eixo temático que aborda a maior parte das obras do Neorrealismo Italiano e da Escola Polonesa de cinema é praticamente o mesmo. Ele diz respeito à experiência que cada país teve sob a ocupação nazista e sobre a situação política, social e econômica na qual ambos países se encontraram no imediato pós-guerra. Embora essas questões só comesçassem a ser tratadas efetivamente pelo Cinema Polonês uma década após o fim da guerra.

Para Andre Bazin (2018) o grande trunfo do neorrealismo italiano fora justamente sua capacidade de promover uma leitura atual aos problemas do tempo, e do local a qual fora produzido. Dessa forma, a montagem do neorrealismo contribuiu para a construção do caráter documental diante obra de ficção.

A resistência e a Liberação forneceram os principais temas desses dois últimos anos.³⁰ (...) com a partida dos alemães, a vida recomeçava. Na Itália, ao contrário, a Liberação não significou volta a uma liberdade anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização social e econômica (BAZIN, 2018, p.308).

Um filme que buscou pensar as relações políticas na Polônia e a reestruturação do país nos anos que se seguiram o fim da guerra foi “O Homem no Trilho” (1956)³¹ de Andrzej Munk³². Ao lado de Wajda, Munk figura como um dos principais nomes da Escola Polonesa de Cinema. A história do filme se ambientava em 1950 e relatava as dissidências políticas entre um antigo funcionário da malha ferroviária polonesa e a nova administração da ferrovia.

²⁹ Roma Cidade Aberta (1945) de Roberto Rossellini pode ser pensado como o marco inaugural do Neorrealismo Italiano. Ainda na década de 1940 Rossellini, produziria outros dois filmes sobre a Segunda Guerra Mundial que ao lado de Roma, compõe sua Trilogia da Guerra, Paisà (1946) e Alemanha Ano Zero (1948). Exatamente uma década depois na Polônia, Wajda repetiria o feito à sua maneira com sua Trilogia da Guerra. Geração (1955), Kanak (1956) e Cinzas e Diamantes (1958)

³⁰ Texto originalmente publicado em 1948 na revista *Espirit*, daí os anos a qual se refere Bazin são 1946-47 data que abrange filmes como Paisà (1946) de Roberto Rossellini e Vítimas da Tormenta de Vittorio de Sica (1946)

³¹ O Homem No Trilho. 1956. Andrzej Munk. Polônia. Drama. 1h20min.

³² Andrzej Munk foi um dos diretores mais populares na Polônia na década de 50. Sua morte precoce em 1961 interrompeu uma curta mais prolífica carreira. Dentre seus trabalhos na Escola Polonesa de cinema vale destacar Heroica (1958) e o póstumo a Passageira (1963).

O filme de Munk fornecia um relato sobre como o trabalho fora reorganizado a partir dos preceitos da política burocrática socialista, e sobretudo sobre as dinâmicas e disputas políticas entre os trabalhadores poloneses, marcados pela guerra, e as autoridades estatais que passaram a administrar as forças de trabalho.



Figura 1 - Fotograma de O Homem no Trilho. Andrzej Munk. (1956). (00:16:35)

Na cena (Figura 1) observamos um grande busto de Stalin à esquerda. Os trabalhadores estão reunidos para discutir sobre, dentre outros assuntos, a questão salarial. Acima do dirigente da ferrovia, o único que está em pé na cena, há três fotografias de autoridades públicas. A fotografia do meio é de Bolesław Bierut, líder do partido durante o período Stalinista (1948-56).

Segundo a imprensa estatal, Munk olhava a “realidade de forma distinta” (FUKSCIEWICKZ 1976, p.23). Se diante do dilema do tempo histórico, e dos limites da representação, o cinema não pôde reproduzir o real diante do passado, mesmo que o passado recente, por outro ele pode ser absorvido pelo público de tal maneira. O filme de Munk seria a “realidade” dos trabalhadores poloneses no pós-guerra. Representar o passado próximo é também pensar nas relações diretas que constituem os problemas do presente. Seria esse o caráter documental que Bazin se refere diante o neorrealismo italiano, e que se espelha na Escola Polonesa de Cinema.

Boleslaw Michalek relata que em 1954 o cinema neorrealista obteve “sucesso de público nas salas de cinema na Polônia” (1973, p.18). Um ano depois, Wajda

influenciado por esse cinema lançaria seu primeiro filme, *Geração*. Em 1955 Wajda nos convida para adentrar um país ocupado pela guerra. Ver nele sua gente pobre, operaria, católica e nacionalista. Nas falas iniciais podemos analisar o tom do discurso da obra. O protagonista Stach (Tadeusz Lomnicki) dizia se sentir como um “ladrão e patriota” ao roubar carvão dos carregamentos ferroviários nazistas. O ato de roubar o carvão e devolvê-lo ao solo Polonês é sobretudo um ato nacionalista, patriótico. Por mais tolo que seja, representa um ato de rebeldia, representa muito mais do que o próprio ato em si.

Passado um tempo Stach consegue um emprego por indicação de um conhecido por nome de Sekula (Janusz Paluszkiewicz). Stach passa a trabalhar como aprendiz em uma marcenaria. Um dia após o expediente permanecem na serraria apenas Stach e Sekula. Os dois começam a conversar sobre o trabalho. Sekula explica a Stach o conceito de mais valia, sobre a luta histórica dos trabalhadores, e a exploração da mão de obra dentro do regime capitalista, chegando a citar o próprio Marx.



Figura 2 – Fotograma de *Geração* (1955). Andrzej Wajda. (00:24:17)

A narrativa de *Geração* constrói uma imagem da Resistência Polonesa através dos ideais marxistas, os sentimentos que guiam o protagonista, Stach, para ingressar nas forças de resistência, partem de uma legítima indignação diante de sua percepção como trabalhador explorado, tendo ainda o agravante de que o explorador, o patrão, é um colaborador do exército nazista. Algum tempo se passa e Sekula apresenta Stach a um grupo de jovens comunistas que integram uma força de resistência. O grupo se encontrava

secretamente para premeditar suas ações. Esse grupo se autodenominava o Exército do Povo, defendia a luta armada contra os nazistas e a libertação da Polônia e também o alinhamento ao Exército Vermelho.

Todas as características que descrevem a operação desse grupo “fictício” em Geração correspondem com a Resistência Polonesa vinculada ao Exército Clandestino com exceção da principal, o fato de que a Resistência Polonesa era anticomunista. No terceiro ato do filme, parte do grupo perece em confronto com os soldados nazistas. A liderança do grupo é presa pela Gestapo, e Stach assume a liderança do grupo. Na última cena do filme Stach se encontra com um novo grupo de jovens, futuros novos membros das forças de resistência.

Essa breve descrição tem como objetivo pensar a recepção do Estado diante da obra de Wajda. Há várias questões que podem ser levantadas diante dessa obra específica. Sobre as questões relacionadas à representação da Resistência em Geração a pesquisa do historiador Vinicius Santos de Medeiros (2016) refletiu a Trilogia da Guerra de Wajda. Nesse trabalho nos atentaremos em específico a relação entre a crítica cinematográfica do Estado e Geração como forma de pensar a recepção que Wajda tem diante do Estado.

Segundo Stanislaw Grzelecki Geração representava “a verdade histórica” (1968, p.11). Essa é a única vez na bibliografia consultada que um documento do Estado iria se referir assim diante uma obra de Wajda. Mas leia-se que por “verdade histórica” o texto remete a particularidade de Geração. A verdade histórica a qual o Estado deseja remeter no filme de Wajda, orienta-se dentro do processo de Enquadramento da Memória em Pollak a qual discutimos anteriormente. Por tanto é “verdade histórica” aquilo que se orienta dentro da história oficial, a partir da linha narrativa do Partido. A “verdade histórica” do partido é a “versão oficial”. É a forma como o Estado controla os signos do passado. Mas essa “verdade” na Polônia não ecoou sem resistência. Por isso o cinema de Wajda deve também ser lido sempre em relação ao público, como forma de compreender não só a dualidade da sua capacidade discursiva, mas a capacidade de um duplo alcance, e consequentemente uma dupla receptividade.

E mesmo onde como, na Polônia a rejeição do regime existente se tornou total, todos, com exceção dos mais jovens, conheciam o suficiente da história de seu país depois de 1945 para captar os tons de cinza além do preto e branco da propaganda. É isso que dá uma dimensão trágica aos filmes de Andrzej Wajda” (HOBSBAWM, 2016, p.490).

Geração obteve uma “recepção calorosa” entre o público Polonês (MICHALEK, 1973, p.22). Se por um lado Wajda, operando dentro dos limites da censura, refere-se ao grupo de resistência como guiado pelos ideais socialistas, por outro o público polonês compreende que o que está em tela é uma representação do Estado Clandestino. Essa é a capacidade de “captar os tons de cinza além do preto e branco” a qual Hobsbawm (2016) descreve. Uma mesma imagem pode ter inúmeras interpretações, no sentido que terá múltiplas recepções.

Para Medeiros essa dinâmica corresponderia a uma “ambivalência representacional” (2016, p.119), segundo o autor essa ambivalência se daria na coexistência conflituosa “dentro de um mesmo produto cultural” (MEDEIROS, 2016. p.119). No caso de Geração, essa ambivalência pode ser lida através da representação das “Forças de Resistencia Comunistas” que seriam uma clara alusão às Forças do Armia Krajowa, o exército do Estado Clandestino.

Mas a dualidade, ou ambivalência do filme de Wajda, só pode ser compreendida, em sua totalidade, levando em consideração as recepções dessa obra. Nesse sentido buscamos aqui estabelecer que o cinema de Andrzej Wajda, e de certa forma, que o legado da Escola Polonesa de Cinema está na produção de obras que mesmo sob o aparato do Estado Comunista, na censura, no financiamento e distribuição, se dirigem há um público majoritariamente anticomunista.

Segundo Wajda o cinema “se dirige as massas”, é do interesse de todos que “se dirija as massas” (1989, p.142). Leia-se por todos, os diretores, atores, roteiristas, mas também os políticos, empresários, público e a crítica cinematográfica. E em que medida não interessa para o Estado que o cinema se dirija as massas? À medida que esse cinema contribua para questionar os dogmas do Partido.

A habilidade de Andrzej Wajda está no uso da plataforma política do Estado, no seu caso o cinema, para contrapor, ora de forma sutil, ora de forma direta, as inconsistências das narrativas do Estado diante a história e a memória polonesa. Para Rancière (2009) é a ação mediante essa recepção do público, que o telespectador pode ser emancipado.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas

outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares (RANCIÈRE., 2009, p.17).

Em viagem a Polônia em 1981 o historiador Robert Darnton teria descrito “A fome de história, a —verdadeira história — em oposição à versão oficial, hoje se destaca na Polônia com tanta clareza quanto as filas de pão.” (1990, p.37). Evidente que a situação política e econômica na Polônia da década de 1980 é muito diferente da experimentada em 1955 quando Geração foi lançado. Mas a questão da disputa por uma “verdade histórica” é uma constante durante todo o período da República Popular Polonesa. É nesse espaço de disputa política que o cinema de Andrzej Wajda é construído, entre a memória coletiva e a história oficial.

Na impossibilidade de coexistência, ou censura o Estado Polonês silencia a emergência dessas vozes. Esse foi o caso da repercussão de *O Homem de Mármore*, filme realizado por Wajda em 1977³³. Em *O Homem de Mármore*, Wajda lida com as contradições e agruras sofridas pelos operários poloneses sob um regime que, ironicamente, deveria beneficiar sobretudo a classe operária. Segundo relata um documento do órgão de censura³⁴, os censores foram orientados a ignorar o filme, mesmo que o filme tenha feito “filas que davam voltas nos quarteirões”³⁵. É dessa maneira que podemos encontrar a recepção de Wajda diante do Estado. Se o Estado por vezes não manipulou ou censurou diretamente a obra, ele o fez por meio da imprensa, seja através da crítica direta, seja através dos usos do silêncio.

Por ora nos preocupamos em pensar as relações cinematográficas da Polônia no pós-guerra, localizando o cinema histórico de Andrzej Wajda. A rigor o método de leitura da obra de Wajda proposto nessa dissertação, busca orientar as obras quanto ao seu contexto de produção, sua capacidade representativa e as recepções diante o Estado. A partir desse momento deixaremos um panorama mais geral para pensar uma obra específica, nos seguintes capítulos discutiremos o filme *Paisagem Após a Batalha* (1970) entre a representação e a recepção.

³³ *O Homem de Mármore*. 1977. Andrzej Wajda. Drama. 2h 40min.

³⁴ O documento originalmente integra um dossiê chamado “O Livro Negro da Censura na Polônia”. O livro foi organizado pelo ex-censor Tomas Stryzewski e traduzido por Rubem César Fernandes. O trecho apresentado está em: Fernandes. R. Segredo de Estado e Resistência Civil: A Censura na Polônia. in *Revista de Cultura e Política IV*. Paz e Terra. [198-]

³⁵ Idem.p53

II – IMAGEM E NARRATIVA EM PAISAGEM APÓS A BATALHA (1970)

“Bela é a razão humana invencível.
Nada podem contra ela as grades, o arame farpado,
a queima dos livros, ou o veredicto do exílio”

Czeslaw Milosz

(A Igreja, o Estado e o Solidariedade)

“deves anotar os fatos
deves guardar a memória
abandona as palavras lindas
o poema é um documento
não és mais poeta
só testemunha”

Leszek Szaruga

(A Igreja, o Estado e o Solidariedade)

É difícil sintetizar a experiência cinematográfica ao assistir Paisagem Após a Batalha (1970) de Andrzej Wajda. Na abertura de “A história nos filmes/Os filmes na História”, Robert Rosenstone diria que “são necessárias mais do que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo do passado” (2015, p.13). Poderíamos empreender seguindo a fala de Rosenstone, que de certa maneira as palavras reduzem a experiência cinematográfica, as palavras limitam as cores, os sons, os movimentos e as representações. Esse obstáculo, ou desafio, tem se levantado diante os historiadores principalmente na acepção dos filmes como documentos históricos.

É mediante a análise historiográfica que o filme/documento pode ser pensado quanto à suas pretensões, e impossibilidades, de representação do passado. Roger Chartier em prefácio a “A história cultural entre práticas e representações” descreveria que as representações “são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam” (2002,

p17). Mas o que Andrzej Wajda representa em Paisagem Após a Batalha? Quais são suas pretensões diante da história?

Paisagem Após a Batalha é uma obra complexa, poética, polêmica, construída sob a marca de seu diretor, a capacidade do dualismo discursivo. No primeiro capítulo dessa dissertação orientamos esse “dualismo”, como a forma do debate entre a história oficial e a memória, pensando ainda em como essa dinâmica é recebida diante do Estado Polonês e a sociedade civil. O mesmo processo ocorre em Paisagem Após A Batalha. Dessa forma iremos dividir, a abordagem em dois momentos. Nesse capítulo discutiremos o filme quanto à suas imagens, sua narrativa diante do passado, e principalmente as representações “forjadas” por Andrzej Wajda. No terceiro capítulo confrontaremos o filme quanto ao seu contexto de produção, a Polônia da década de 1970.

II.1 – Entre o Outono e o Silêncio.

À primeira vista, a melhor forma de situar o filme Paisagem Após a Batalha seria contextualizar a obra quanto ao seu título. Os primeiros segundos de projeção apresentam imagens de um campo de concentração coberto por neve, a câmera percorre os pátios, as cercas, os alojamentos. Ao fundo nos acompanha como trilha sonora disparos de fuzis. Wajda constrói a ideia de um confronto sem a necessidade de representá-lo, usa imagens de um campo de concentração aparentemente vazio. Aos poucos soldados das Forças Aliadas começam a aparecer correndo sobre o campo. O título em Polonês é apresentado, junto com a ficha técnica do filme, “Krajobraz Po Bitwie”, com direção e roteiro de Andrzej Wajda, baseado nas histórias de Tadeusz Borowski.

Assim Andrzej Wajda representa o cenário após o confronto. A partir desse momento o filme se propõe ao seu título. Paisagem Após a Batalha é um filme sobre o pós-guerra, no sentido do que significa o sentimento do pós-guerra para seus personagens. No filme Andrzej Wajda parece mais interessado em relatar os traumas, os ressentimentos e a sobrevivência de seus personagens do que a espetacularização do confronto armado. A paisagem formada após a batalha, é a paisagem de um mundo e de pessoas afetadas por esse confronto, mas não há necessidade de representar esse confronto, ele sempre retorna como memória, como trauma, como história. Nesse ponto nada prepara o telespectador para o que vem a seguir.



Figura I. Andrzej Wajda Fotograma de Paisagem Após A Batalha.1970. (00:01:41)

Prisioneiros uniformizados correm em direção às cercas (Figura 1). A trilha sonora que acompanha a imagem faz parte das Quatro Estações de Antonio Vivaldi. A música de abertura do filme é o primeiro movimento de Outono, *Allegro* (Alegre). Nesse tópico discutiremos o primeiro ato da obra. Wajda em seu livro sobre técnicas de direção, “Um Cinema Chamado Desejo” (1989) deixa claro que um diretor, no processo de montagem, não deve confundir trilha sonora com ilustração musical. A música, segundo Wajda, deve desempenhar o papel de atenuar a dramaticidade da cena sem diminuir sua capacidade dramática, construir sentido conjunto, ou a partir da imagem. Assim o ritmo festivo do primeiro movimento de Outono, acompanhando pelas imagens de prisioneiros recém libertos, correndo em direção a liberdade, produzem um efeito sublime diante do telespectador. O *Allegro* de Vivaldi representa também a alegria dos prisioneiros recém libertos. Dentre os prisioneiros o protagonista do filme, que personifica o escritor Tadeus Borowski, cujo os relatos serviram para inspirar o roteiro do filme.

Tadeusz Borowski era filho de um casal de poloneses, mas nasceu na Ucrânia Soviética em 1922. Durante sua infância, Borowski presenciaria a separação forçada de sua família, os pais do escritor foram aprisionados em campos de trabalho forçado. Em 1932, uma ação da Cruz Vermelha reuniria a família em Varsóvia. Em 1942 o jovem escritor frequentava na Varsóvia ocupada pelos alemães, uma escola do Estado Clandestino. Nos círculos subterrâneos da Resistência polonesa, Borowski publica seu primeiro livro, uma tradução em inglês da peça Noite de Reis de Shakespeare acrescido de poemas escritos pelo

próprio autor. Nesse mesmo ano Borowski é capturado em uma emboscada do exército nazista e feito prisioneiro no Gueto de Varsóvia. Poucos meses depois é transportado para Auschwitz, e em 1944, transferido para o Campo de Dachau. Em 1 de Maio de 1945 a Sétima Infantaria do Exército Norte Americano conquista o Campo de Concentração de Dachau (KOTT,1976).

Paisagem Após a Batalha se inicia com a liberação de Dachau, embora em nenhum momento do filme, Wajda, ou os personagens, se refiram a Dachau como o campo libertado. Wajda parece descaracterizar certas experiências históricas com finalidade de ampliar e elevar o discurso à uma experiência mais geral. Por outro lado, essa descaracterização também ocorre porque os personagens libertos de Dachau passariam a viver em um campo de refugiados, não é uma liberdade principalmente diante a dominação nazista, é uma liberdade diante as câmaras de gás, mas ainda sim é uma liberdade como observaremos adiante (II.2), cerceada. O campo representado por Wajda apenas pode ser lido como Dachau a partir do cruzamento do filme com as fontes que o inspiraram. O filme é construído a partir de dois contos de Tadeusz Borowski, Silêncio e A Batalha de Grunwald³⁶.

Os primeiros 14 minutos de projeção do filme se concentram em adaptar Silêncio de Tadeuz Borowski. Em Silêncio Borowski narra a liberação do campo de concentração de Dachau. No conto há uma possível explicação para o uso do Outono de Vivaldi na abertura do filme. Segundo Borowski no dia da liberação do campo, “caiam gotas pesadas, como as chuvas de outono” (1976, p.162). O Outono tanto em Paisagem Após a Batalha quanto no conto de Borowski aparecem muito mais em termos de uma concordância poética do que como representação fiel a história, uma vez que estação do ano em maio na Europa é a Primavera³⁷.

³⁶ Os contos, Silêncio e A Batalha de Grunwald fazem parte de duas coletâneas de contos de Tadeusz Borowski, *This Way for The Gas, Ladies and Gentlemen* e *Le Monde de Pierre*. ver mais em: BOROWSKI, Tadeusz. *Le Monde de Pierre*. Paris. Christian Bourgois Editeur.2002. / BOROWSKI, Tadeusz. *This Way For The Gas Ladies And Gentlemen*. Penguin Books 1976.

³⁷ Dachau foi libertado em 29 de abril de 1945, o campo se localizava no sul da Alemanha. Embora a estação fosse a Primavera, havia finas camadas de neve no dia como demonstram as imagens de George Stevens em D-day to Berlin.



Fotograma II. Andrzej Wajda. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:02:39)

Os prisioneiros, recém libertos do campo, rompem as cercas e correm em direção à liberdade (Fotograma II). Mas para onde ir em um clima tão hostil? O representar aqui deve ser compreendido como o representar do sentimento, de uma poética da liberdade que escape ao racional, os internos correndo sobre a neve certamente retornariam aos alojamentos. O que importa é a dimensão estética que a cena constrói. Wajda busca representar aquilo que não pode ser dito, seja pelo impedimento de forças superiores, seja pela ausência de palavras que expressem tais sentimentos. Mas isso não é uma particularidade de Andrzej Wajda, é uma particularidade dos discursos sobre a representação diante o Holocausto.

O historiador da Shoah fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual "à altura" do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido (SILVA, 2000, p.73).

Um cineasta que tentou reivindicar sua obra como produção audiovisual definitiva sobre o Holocausto, foi Claude Lanzman através do seu filme Shoah³⁸. No documentário Lanzman baseia-se na montagem de depoimentos de testemunhas que sobreviveram ao Holocausto, contrapondo com as paisagens dos campos que foram

³⁸ Shoah. 1985. Claude Lanzmann. Documentário. 613min.

marcados pela guerra, agora modificados pelo tempo. “Lanzman pensa que nenhuma imagem é capaz e contar essa história” (HUBERMAN.2012, p.161).

Shoah de Claude Lanzman é construído sobre o discurso que reconhece a própria incapacidade em representar o que seria irrepresentável, a própria Shoah. Ao não utilizar documentos históricos e partir somente dos testemunhos no presente da produção, Lanzman busca construir, de certa maneira, um processo de “singularidade cinematográfica”, e através disso a ideia de que seu filme não só é capaz de representar o que não pode ser representado, como ser o único capaz de fazê-lo. Dessa forma “não se faz mais do que confundir o filme com a história (política) de que ele trata” (HUBERMAN,2012, p.164).

Todo acto de imagem é arrancado à impossível descrição de um real. Os artistas, em particular, recusam vergarem-se ao irrepresentável, embora conheçam – como quem quer que se tenha confrontado com a destruição do homem pelo homem – a sua experiência esvaziante (HUBERMAN, 2012, p.160).

Dentro do dilema da irrepresentabilidade, como situar Paisagem Após a Batalha? Estabeleceremos dois pontos para pensar essas questões, o caráter ficcional, ou simbólico, e o caráter testemunhal da obra. O filme de Andrzej Wajda deve ser pensado como um filme histórico construído através da ficção, certamente os prisioneiros libertos de Dachau não correram diante da neve sob o som do Outono de Vivaldi. Para Rosenstone (2015) o filme histórico produz sentido a partir do passado, mas essa produção de sentido se faz por meio da ficção. O próprio processo cinematográfico de montagem, produz o caráter ficcional diante da história. A história que Andrzej Wajda remonta, ou monta, em Paisagem Após a Batalha é formada por vestígios, por testemunhos e por silenciamentos. No universo fílmico de Paisagem Após a Batalha menos importa sua fidelidade aos documentos, no caso os contos de Borowski, do que o sentido, ou mesmo o sentimento que o filme deseja construir. Para Rancière (2018) é justamente porque é impossível representar a tragédia da Shoah, que só a arte, e não propriamente a história consegue construir imagens sobre esse passado.

Portanto, não se trata, de enfeitar o horror com imagens, mas de mostrar aquilo que, justamente, não tem imagem “natural”, a desumanidade, o processo de negação da humanidade. (...) Sendo assim temos que inverter a célebre frase de Adorno que decretou que a arte é impossível depois de Auschwitz. É o contrário que é verdade: para mostrar Auschwitz depois de Auschwitz, só a arte é possível, porque ela é sempre o presente de uma ausência, da força organizada das palavras e das imagens, juntas ou

separadas, porque ela é a única capaz de tornar sensível o inumano (RANCIÈRE, 2018, p.46).

O segundo aspecto é que assim como o Shoah de Lanzman, o filme de Wajda se baseia em testemunhos. Alguns pontos devem ser levantados quanto ao testemunho de Tadeusz Borowski. Primeiro o fato que o escritor era um prisioneiro político, não possuía ascendência judaica. Segundo Borowski (1976) o fato de ser um polonês não-judeu, garantiu a ele mais chances de sobreviver ao campo de concentração. Embora que diante a ideologia nazi/fascista, havia como descreve Hannah Arendt, uma solução a “questão polonesa”, pautado senão pelo antissemitismo como “parte de uma política demográfica”³⁹ que resultaria também no genocídio do povo polonês (2017, p.239).

Em *É Isso Um Homem?* Primo Levi (2013) escreveria “Os poloneses são os primeiros a saber as novidades e em geral não as espalham, porque saber algo que os demais ainda não sabem pode representar um bom negócio” (LEVI, 2013, p.98). A proximidade entre a língua alemã e a língua polonesa dentro do universo ⁴⁰do campo de concentração, faria com que os poloneses obtivessem informações privilegiadas. Dentro do campo isso poderia ainda ser utilizado como moeda de troca, para obtenção de cigarros, sapatos ou comida (LEVI, 2013).

Os contos de Tadeusz Borowski adaptados em *Paisagem Após a Batalha*, *Silêncio* e *A Batalha de Grunwald*, são textos autobiográficos, o testemunho de sua sobrevivência, e principalmente a sua visão interna sobre a Shoah. Em “O que resta de Auschwitz?” Giorgio Agamben (2008) expõe que a etimologia de “testemunho” deriva de duas fontes. No latim o termo pode remeter a *-superstes* – sobrevivente, aquele que “atravessou até o final um evento”, (2008, p.27). A segunda fonte remete ao grego no qual “testemunha é mártir” (2008, p.35), mas o mártir a qual Agamben se refere, deriva do sentido de recordar, não no sentido do martírio segundo a tradição cristã. O sobrevivente tem dessa forma “a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p.36). Em certos casos, o testemunho parece incapaz de seguir adiante, incapaz de esquecer.

³⁹ Arendt descreve que a campanha expansionista alemã, buscava a evacuação da população polonesa. E que Hitler objetivava os “espaços vazios no Leste para o assentamento de alemães” (2017, p.239). Na Alemanha os poloneses eram forçados a usarem emblemas com a letra P, para distingui-los dos demais, método semelhante fora usado com os judeus. Ver mais em: ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um Relato da Banalidade do Mal*. São Paulo. Companhia das Letras. 2017.

⁴⁰ Em seus textos autobiográficos, tanto Borowski quanto Primo Levi constroem a ideia de que dentro de um Campo de Concentração exista um universo particular, desumanizado, com leis e condutas próprias. Ver mais em: BOROWSKI, Tadeusz. *We Were in Auschwitz*. New York. Wellcome Rain Publishers. 2000/ LEVI. Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro. Rocco. 2013

Se por um lado o testemunho precisa sobreviver como alerta, por outro, é pelo trauma que sobreviventes como Borowski parecem não conseguir seguir com suas vidas após a Shoah.

Em tela Tadeusz Borowski é representado pelo ator Daniel Olbrychski, mas tal como a omissão do nome do campo de concentração, Wajda omite o nome de seu protagonista durante o filme. O personagem representado por Olbrychski, é chamado pelos demais personagens de “Poeta”. O testemunho de Paisagem Após a Batalha é o testemunho do Poeta, seja Borowski, seja sua representação.



Figura III. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:04:27)

O filme apresenta seu protagonista (Figura III), enquanto os demais prisioneiros comemoram a “liberdade” recém-conquistada, o Poeta se preocupa em resgatar os livros da fogueira. O protagonista de Paisagem é uma testemunha da Shoah, sua preocupação como testemunha, como bem descreveu Agamben (2008), é também preservar a memória não só dele, mas da sua época. Na antologia *This Way For The Gas Ladies and Gentleman* (1976), há contos em que Borowski relata a experiência, e as histórias vividas por outros prisioneiros. Esses são os fios condutores dessa história. Através do seu relato e dos relatos de outras testemunhas Borowski documenta a memória. Através dos textos de Borowski, Wajda produz Paisagem Após a Batalha. E por meio da análise fílmica, da relação desse cinema com os documentos, dos textos teóricos e históricos, essas histórias podem ser revisitadas nessa dissertação.

Trata-se como escreveu Jacques Rancière, citando Michelet, que “o historiador tem de fazer os testemunhos silenciosos falarem, tem de declarar seu significado na língua das palavras” (2018, p.26). É isso o que Borowski e Andrzej Wajda fazem, resgatam o

silêncio para produzirem poesia e história. No conto de Borowski, *Silêncio* (1976), o autor descreve a chegada das forças aliadas em Dachau, o primeiro encontro entre os sobreviventes e o Exército Norte Americano, os entendimentos e os desentendimentos.

As cenas da liberação de Dachau, e da chegada das forças aliadas representadas por Wajda são bastante diferentes, das cenas gravadas por George Stevens⁴¹ em maio de 1945. Stevens acompanhou a Sétima Infantaria Estadunidense desde a campanha na Normandia, até a marcha sobre Berlin. A paisagem após a batalha no documentário de Stevens, “D-Day to Berlin”⁴² é uma paisagem formada por pilhas de corpos de prisioneiros e soldados alemães executados. Em Borowski (1976) o silêncio que dá o título ao conto ocorre em dois momentos, um primeiro nos remete a Andrzej Wajda, o outro nos remete a George Stevens.

Segundo Borowski (1976) após a libertação de Dachau os soldados americanos realizaram uma reunião, na tentativa de controlar os ânimos dos prisioneiros recém libertados. A partir desse momento se iniciaria uma relação complicada entre os sobreviventes, agora refugiados, e os soldados Americanos. Borowski escreveria em outro conto, *The January Offensive*⁴³ que os garotos⁴⁴ Americanos vieram a Europa “como cruzados para conquistar e converter o continente europeu” (1976, p.164).

⁴¹ George Stevens foi um renomado diretor estadunidense. Realizou obras como *Os Brutos Também Amam* (1953) e *Assim Caminha a Humanidade* (1956). Em 1988 Jean-Luc Godard usou as imagens produzidas por Stevens em seu “*Histoire (s) du cinema*”. Em 1994 George Stevens Jr. reuniu os arquivos do pai e montou *D-Day to Berlin*.

⁴² *D-Day To Berlin*. 1994. George Stevens. Documentário. 46min.

⁴³ Também faz parte da coletânea *This Way For The Gas Ladies And Gentlemen*, é o conto que sucede *Silêncio*. Ver mais em: BOROWSKI, Tadeusz. *This Way For The Gas Ladies And Gentlemen*. 1976. Penguin Books

⁴⁴ Como dizia o escritor norte americano, e ex-combatente da Segunda Guerra Mundial, Kurt Vonnegut, é sempre importante lembrar que as guerras são travadas por garotos. ver mais em: VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Intrínseca. São Paulo. 2019

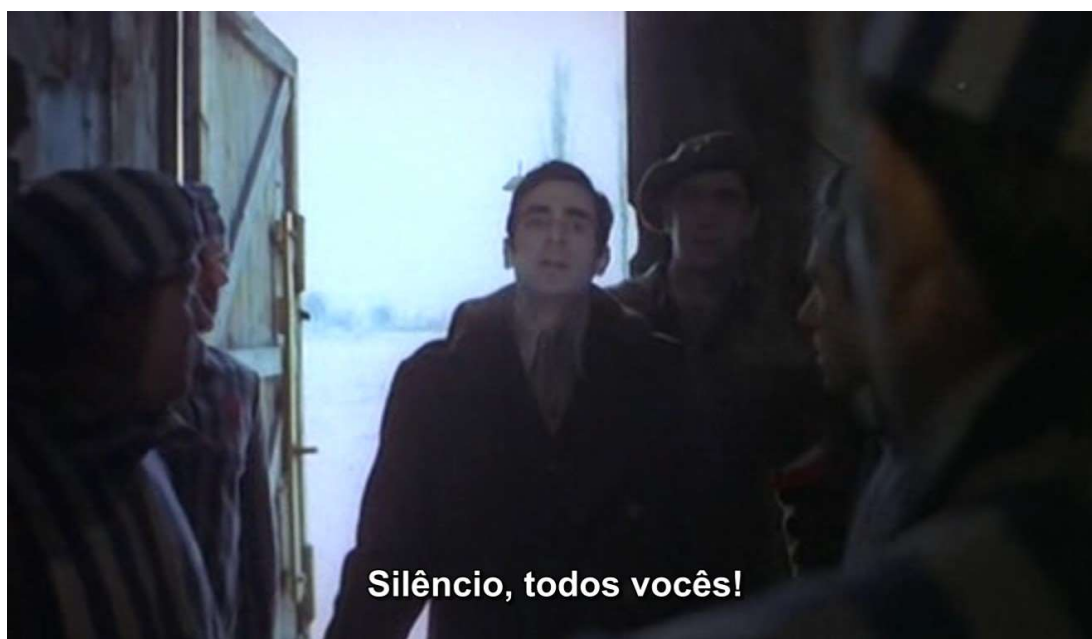


Figura III. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:07:03)

A primeira fala de Paisagem Após a Batalha, após o Outono de Vivaldi é justamente de um oficial Norte Americano pedindo silêncio (Figura IV). Com ajuda de um tradutor o oficial explica que a justiça seria feita, que os sobreviventes não precisariam se preocupar que a “lei prevaleceria sobre os criminosos” (BOROWSKI, 1976, p. 162). Tanto no filme como no relato de Borowski o que ocorre após a saída do oficial é que em silêncio, os sobreviventes de Dachau desamarram um oficial nazista, que havia sido aprisionado pelos sobreviventes, e o espancam até a morte. Como resposta a esse Silêncio, e ao espancamento Wajda retorna com o terceiro movimento do Outono de Vivaldi (*Alegro III*).



Figura III. *George Stevens*. Fotograma de *D-day To Berlin* (00:34:10)

Em *D-day to Berlin* (figura III), George Stevens filma uma série de corpos de soldados alemães espancados pelos prisioneiros de Dachau. Essas imagens são montadas em contraste às pilhas de corpos de prisioneiros, e imagens da câmara de gás. Através dessa sequência a violência contra o carrasco, assume na película de Stevens, um aspecto mais naturalizado, como um laudo final da liberação do campo.

Essas são as imagens que compõe o *Silêncio*, o testemunho de Borowski, o documentário de Stevens, as imagens de Andrzej Wajda, narrativas históricas, imagens de uma paisagem após a batalha. Formadas pelo registro jornalístico do cineasta norte americano e da reconstrução desse cenário realizada pelo cineasta polonês. Uma história que só é possível ser contada se encarada como uma colcha de retalhos. O filme de Stevens tem como objetivo principal demonstrar a campanha do exército estadunidense contra o inimigo comum, seu documentário se encerra em 1945, Wajda prolonga sua *Paisagem Após a Batalha*, encenando o mundo do pós-guerra, e lidando com o destino trágico de seus personagens

II.2- Liberdades Cerceadas

Após o Silêncio, Wajda utiliza da narração em *off* para introduzir um corte temporal na película. Dias pós a Liberação de Dachau, comboios do exército norte americano realocaram os prisioneiros em um quarteis abandonados da SS na Alemanha. Desse momento em diante, Paisagem Após a Batalha adapta o texto de Borowski “A Batalha de Grunwald”⁴⁵, explicaremos o motivo do título no próximo subcapítulo, por ora pensaremos os dilemas diante a liberdade. É diante do dilema dessa liberdade recém adquirida que Wajda representa a primeira cena (figura IV) da adaptação de A Batalha de Grunwald.



Figura IV. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:14:16)

Por de trás de arames e grades Andrzej Wajda representa seu Poeta. A imagem contrasta com a experiência da liberdade representada na abertura do filme. A partir desse momento, Paisagem Após a Batalha constrói em torno desse espaço físico, dos quarteis da SS transformados em campos para refugiados, suas provocações. Podemos pensar três

⁴⁵ A versão do conto utilizada faz parte da antologia de contos de Tadeusz Borowski “Le Monde de Pierre”.

questões fundamentais representadas no filme, a liberdade o patriotismo e o antissemitismo, nesse capítulo nos discutiremos os dois primeiros pontos.

Havia um mundo ao qual só se tinha acesso depois de um bom exercício, um Relatório disciplinar, uma varredura de corredor, por lealdade, por intransigência e também pela Pátria. (...) O mundo é lindo, pessoal, suspirei com fingida melancolia, mas nós estamos lá, afivelados como nos dias dos alemães, sem um passe para ir ver o que está acontecendo lá (BOROWSKI, 2002, p.166. Tradução Minha⁴⁶).

Assim como o Poeta em *Paisagem Após a Batalha*, Tadeusz Borowski observa do campo de refugiados, as paisagens de um mundo que parece se recuperar da guerra. A história é ambientada em 1946, aproximadamente um ano após a liberação de Dachau. Em *A Batalha de Grunwald* (2002), Borowski narra o cotidiano, e as dinâmicas entre os sobreviventes no campo de refugiados. Alguns dos problemas enfrentados no campo, parecem remontar a época do cárcere. Os refugiados parecem lançados ao destino, à mercê da sua própria sorte.

Em entrevista a Jacek Petrycki,⁴⁷ Wajda diz “Em suma, há toda uma multidão de homens que não sabem o que estão esperando ou o que vai acontecer com eles em seguida. Este é o tema principal do filme”. *Paisagem Após a Batalha* trata da crise existencial dos sobreviventes, da desorientação, do trauma de seus personagens. O campo de refugiados representa também o espaço onde os sobreviventes precisam, de alguma forma aprender a lidar com a liberdade recém adquirida. O Poeta certamente poderia romper as cercas, retornar a Polônia, mas a Polônia a qual desejava retornar não existia mais, as cercas são tão simbólicas quanto físicas (BOROWSKI, 2002).

O Poeta de *Paisagem Após a Batalha*, como Borowski em *A Batalha de Grunwald*, perdera o tato com o mundo social. O campo também representa o espaço de ressocialização, diante de uma geração, como descreveu Borowski (1976), que fora contaminada pela morte. O dilema de retornar a Polônia após a guerra parte também de uma questão política. A Polônia após a Segunda Guerra, é a Polônia de Stalin. No conto de Borowski, essa provocação é expressa de forma mais aberta do que no filme de Wajda. O

⁴⁶ “Là était un monde où l’on n’avait accès qu’après un bon exercice, un rapport disciplinaire, un balayage de couloirs, pour loyauté, pour intransigence et aussi pour la Patrie. (...)— Le monde est beau, les gars, soupirai-je avec une mélancolie feinte, mais on est là, bouclés comme du temps des Allemands, sans laissez-passer pour aller” BOROWSKI, 2002, p.166

⁴⁷ Entrevista concedida por Wajda para o canal de Youtube Web of Stories.

Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T>

Último acesso: 20/10/2020

trecho a seguir relata uma discussão presenciada por Borowski, entre dois oficiais poloneses de baixa patente, Stefan e Kolka, também sobreviventes de Dachau.

Vá encontrar o seu, vá! Sibilou o suboficial entre os dentes.
Seus lábios pálidos começaram a tremer. “Ninguém está segurando você aqui. Espião!
- Não tenha medo, eu vou, Stefan cantou pacificamente, tempo. Ainda quero olhar um pouco para você, só para me lembrar. Mas eu vou lá, e vou esperar por você, ah sim!
O aspirante Kolka sentou-se pesadamente em sua cama e deixou suas pernas, despejando muito lixo no meu palete. Ele me deu um sinal alegre com a mão, bateu várias vezes na têmpora, fingindo sacudir a cabeça como um idiota. O cigano moreno gemia de dor em seu travesseiro papoula vermelho. Eu sorrio para Kolka e, em resposta-me também acenou com a cabeça para ver se a água estava errada borbulhando por dentro.
- Vá encontrar sua Polônia, vá encontrar seus poloneses que fizeram Katyn, vá em frente, gritou o suboficial, vermelho de raiva.
(BOROWSKI, 2002, p.169. Tradução Minha⁴⁸)

O roteiro de Paisagem Após a Batalha é bastante fiel as descrições proferidas por Tadeusz Borowski em A Batalha de Grunwald, conto que faz parte da coletânea “O Mundo de Pedra”⁴⁹ (*Le Monde de Pierre*). Mas quando ocorrem rupturas na adaptação cinematográfica, elas também devem ser pensadas quanto às questões específicas da produção cinematografia na Polônia, e principalmente a ingerência da censura como parte do processo de produção filmica. Na cena específica em que Andrzej Wajda representa essa discussão, o diretor omite a menção ao Massacre de Katyn.

O massacre perpetrado pelos Soviéticos contra o exército Polonês em 1940, retorna a pauta para escancarar essa complicada relação. Retornar a Polônia, deixar o campo

⁴⁸ “— Va retrouver la tienne, vas-y ! » siffla l’adjudant-chef entre ses dents. Ses lèvres pâles se mirent à trembler. « Personne ne te retient ici. Espion ! — Ne craignez rien, je vais y aller, chantonna paisiblement Stefan, j’ai le temps. Je veux encore vous regarder un peu, pour me souvenir. Mais je vais y aller, et je vous attendrai, oh oui ! L’aspirant Kolka s’assit lourdement sur son lit et laissa pendre ses jambes, déversant une quantité d’ordures sur mon grabat. Il me fit un signe joyeux de la main, se frappa la tempe à plusieurs reprises, feignant de branler la tête comme un idiot. Le Tzigane aux cheveux noirs gémit de douleur sur son oreiller à coquelicots rouges. Je souris à Kolka et, en réponse, balançai moi aussi la tête pour voir si de l’eau n’allait pas gargouiller à l’intérieur. — Va retrouver ta Pologne, va retrouver tes Polonais qui ont fait Katyn, vasy, criaît l’adjudant-chef, rouge de colère” (BOROWSKI, 2002, p.169)

⁴⁹ O mundo de Pedra que dá origem ao nome do livro, é um conto onde Borowski relata que a única forma de lidar com o trauma da Shoah, seria construindo uma espécie de casulo de proteção, um mundo de pedra que o protegeria do mundo real, pois o mundo real é justamente aquele que permitiu a Shoah, a guerra, e a completa desumanização. ver mais em: BOROWSKI, Tadeusz. *Le Monde de Pierre*. Paris. Christian Bourgois Editeur.2002

de refugiado, é também uma escolha, a escolha de se unir aos soviéticos. É importante ressaltar que os personagens citados por Borowski, durante a discussão, assim como o próprio escritor, foram prisioneiros políticos. Antes de sua deportação para Auschwitz, e posteriormente Dachau, Borowski integrava as forças de resistência do Estado Clandestino (KOTT,1976).

Em Batalha de Grunwald (2002), Borowski relata que um dos livros que tivera contato durante sua estadia no campo de refugiados, fora uma versão alemã da história do massacre de Katyn. Robert Darnton relata que Katyn era “o tema mais envolto em tabus na Polônia” (1990, p.39), e que durante o regime da República Popular Polonesa (1945-1989), livros sobre a história de Katyn que apresentava uma versão diferente da história oficial narrada pelos soviéticos, circulavam clandestinamente no país (DARNTON,1990).

No filme, após a discussão sobre Katyn, o Poeta realiza um protesto diante de um oficial polonês sobre a comida que era fornecida aos refugiados. O protesto é respondido com punição, e o Poeta conduzido até uma espécie de solitária.



Figura V. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:27:35)

O poeta levanta os braços num gesto de rendição, mas faz isso de forma irreverente (Figura V) causando um pequeno alvoroço entre as pessoas que circulavam no pátio. A cena é bastante emblemática para pensar em como Andrzej Wajda constrói a personalidade de seu protagonista. O Poeta, é testemunha, e como testemunha, deve lembrar o que não pode se repetir, carrega o fardo da memória que não pode ser esquecida, os dias

em Auschwitz e Dachau, e a experiência do pós-guerra no campo de refugiados. O Poeta é resgatado da solitária por um Padre, ele diz:

Padre: Escute, por que fez isso? Sei que já esteve preso aqui antes. Procure-me a qualquer hora sempre lhe darei algo para comer. Hoje teremos Goulash.

Poeta: Está escrito “sempre reparta o pão...”

Padre: Exatamente, e você continua se chateando sem motivo. Recebe a alimentação básica como todo mundo. Está livre agora entendeu? Por que a obsessão do campo? (00:31:52)

Mas para a testemunha é impossível esquecer o campo. Essa impossibilidade de superar o trauma vivido nos campos de concentração levou o jovem escritor Tadeusz Borowski, a cometer suicídio por gás, aos 28 anos de idade. Ironicamente Borowski, escapou das câmaras de gás em Auschwitz e Dachau, mas “abriu a válvula de gás em 1 julho de 1951” (KOTT, 1976, p.11).

Durante uma missa no pátio do campo, Wajda introduz Nina, representada pela atriz Stanisława Celińska (Figura VI). A partir dessa personagem Paisagem Após a Batalha insere uma discussão polemica entre os poloneses, o antissemitismo. É principalmente pela denúncia que Andrzej Wajda faz diante do antissemitismo polonês, que Paisagem Após a Batalha obtém uma recepção problemática na Polônia (MICHALEK, 1988). Pensaremos essa recepção no próximo capítulo.



Figura VI. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:35:55)

Até agora pensamos em como Wajda construiu a questão da liberdade e do patriotismo, esse segundo guiado por um sentimento anticomunista. Através da interação de Nina e do Poeta essas questões se ligam com a questão judaica. Paisagem Após a Batalha se torna uma confluência de problemas, um panorama dos traumas e dos ressentimentos de seus personagens. O Poeta conhece Nina através de um amigo em comum, o Professor.

Professor: Essa garota judia fugiu para bem longe do corpo da nação. Cruzou a fronteira da Polônia e encontrou compatriotas aqui
 Nina: Como o sofrimento do gado abandonado e despontado com o pasto. Onde fica sua pastagem? Viemos do mesmo campo?
 Professor: Estamos nos reencontrando aqui. Este campo pertencia a SS. Então são nossas raízes polonesas se enroscando nas árvores alemãs.
 Poeta: Como estão as coisas na Polônia?
 Nina: Acha que sou uma passageira que preferiu saltar do “Bonde Vermelho”. Já ouviu essa piada? Não foi por esse motivo. (00:39:04)

Até então o principal motivo apresentado para o qual o Poeta e os demais poloneses no campo de refugiados, se recusam a retornar a Polônia parte da não aceitação da dominação soviética após a guerra. Quando Nina diz não ser mais uma que preferiu saltar do “Bonde Vermelho” ela induz que o motivo pelo qual a fez deixar a Polônia tem outro significado. Esse motivo é revelado ao Poeta durante um passeio além das cercas do campo.



Figura VII. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (00:55:00)

A Paisagem do Outono anunciado na abertura do filme, agora se concretizam na imagem (Figura VII). Nina revela ao Poeta que sobreviveu durante a guerra na Polônia

escondendo sua própria origem, não possuía traços judeus e seguia religiosamente o catolicismo. Há uma breve construção romântica entre os personagens de Nina e o Poeta, durante o passeio os personagens fantasiam a ideia de construir uma nova vida na França. Mas a fantasia se torna um desentendimento quando o Poeta reafirma sua vontade em retornar a Polônia.

Nina: Porém não sou judia nem polonesa. Expulsaram-me da Polônia
 Poeta: Disse que fugiu de lá.
 Nina: Achei que os judeus fossem repudiados! Ainda acreditava que havia outras pessoas, mas você não é uma pessoa, é apenas um polaco.
 (01:12:46)

Segundo Max Hastings (2015) “o antissemitismo na Polônia era generalizado” (2015, p.535) ou ainda “a pior manifestação do nacionalismo polonês” (2015, p.16). O judeu Polonês tal como descreve Nina, precisaria esconder sua própria identidade para sobreviver a guerra. Esse processo ocorreu não só na Polônia como nos demais países ocupados pelas forças nazistas. O antissemitismo era lugar-comum, principalmente se tratando do Leste Europeu, “embora com manifestações menos homicidas do que na Alemanha” (HASTINGS,2015, p.534). Tratarei da questão do antissemitismo polonês no próximo capítulo dessa dissertação, como fio condutor para entender a recepção de *Paisagem Após a Batalha*.

Quando Nina e o Poeta tentam retornar ao campo de refugiados, eles descobrem que ele está fechado. O Poeta aconselha Nina para que ela espere anoitecer para adentrar o campo, mas a jovem insiste em ir mesmo assim. Ao tentar passar pelo muro, soldados americanos gritam para Nina, perto dali havia outro soldado americano dormindo em uma guarita e segurando um rifle nos braços. O soldado acorda assustado e dispara o fuzil acertando Nina enquanto o Poeta assiste atônito sua morte. O Poeta caminha então para dentro do campo, passando pelo corpo de Nina, um oficial americano (o mesmo que pede silêncio no início do filme) pergunta para ele o que aconteceu.

Poeta: Nada, nada aconteceu. Vocês apenas atiraram em uma garota que vivia no campo
 Oficial: Por quê? Meu Deus.
 Poeta: Aqui na Europa estamos acostumados com isso. Os alemães atiraram em nós por seis anos, e agora é a vez de vocês. Qual a diferença?
 (01:18:40)

O diálogo é literalmente adaptado do conto de Tadeusz Borowski. Embora Borowski, em muitos contos, seja crítico ao exército norte americano, em *We Were In*

Auschwitz (2000) o autor dedica o livro para a Sétima Infantaria que trouxe a libertação para Dachau. A desilusão de Borowski, e do Poeta é quanto ao poder militar em si, e ainda a persistente relação subalterna a qual os poloneses estiveram submetidos durante a maior parte da história contemporânea. Mudam-se os países, as bandeiras, as ideologias, mas as relações de alteridade sempre permanecem. Os poloneses permanecem submissos às forças estrangeiras, mesmo quando essas se denominam “forças de libertação”.

II.3 O Choro do Poeta

A palavra Grunwald aparece constantemente no conto de Borowski por meio dos personagens, sempre como o lembrete de uma celebração que ocorreria no campo. Inicialmente o projeto de *Paisagem Após a Batalha* iria-se chamar “A Batalha de Grunwald”, uma vez que maior parte do filme parte da adaptação dessa história. Wajda explica por que houve uma mudança de título.

A paisagem após a batalha era simplesmente a paisagem depois de tudo o que tinha acontecido, depois dessa batalha, depois da Revolta de Varsóvia, depois da batalha com os alemães, depois dessa vitória que os poloneses aceitaram sem entusiasmo porque todos esperavam que fosse o exército americano entrando na Polônia, os exércitos de nossos aliados no Ocidente e não o exército soviético (WAJDA, 2017).

A *Paisagem Após a Batalha*, na perspectiva do seu diretor, é formada por todos os acontecimentos que atravessaram a Polônia e os poloneses durante a guerra. Resumir isso a Batalha de Grunwald, parece também resumir essas experiências ao embate entre os alemães e os poloneses. No conto de Borowski (2002), a celebração da Batalha de Grunwald se dá por meio da queima de manequins trajados com as vestimentas da SS. No filme essa cena é mostrada rapidamente, mas Grunwald toma proporções bem maiores.

A Batalha de Grunwald (ou batalha de Tanneberg) remonta o conflito entre os exércitos Polaco/Lituano e os Cavaleiros Teutônicos, ocorrido em 15 de julho de 1410. A vitória sobre os Cavaleiros Teutônicos fez com que as forças germânicas recuassem sua dominação sobre os Balcãs e sobre as regiões fronteiriças com a Polônia. Grunwald constitui um símbolo do Nacionalismo Polonês, um exemplo de vitória militar diante o invasor. (ZAMOYSKI, 1988)



Figura VIII. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (01:22:56)

Em Paisagem Após a Batalha, Wajda encena uma montagem teatral da Batalha de Grunwald, ao som da *Heroic Polonaise*⁵⁰ do compositor polonês Frederic Chopin. A apresentação é assistida por membros do exército polonês e do exército americano. Ao remontar a Batalha de Grunwald, Wajda representa os símbolos nacionais da Polônia, seja no brasão da águia ou na figura da Virgem Maria (Figura VIII).

Wajda é persuasivamente claro e aparentemente bastante consciente de suas motivações. Um cavalo branco, uma espada e papoulas vermelhas são empregados com tal eloquência a ponto de se tornarem símbolos nacionais compreendidos por todos. Herdeiros do legado romântico polonês, eles são sustentados por uma longa tradição poética de grande força espiritual. Se seus símbolos são solenes e elevados, é porque o que os rodeia é terrível e mitológico. Esses símbolos são veículos da consciência nacional. O senso de identidade polonesa que eles transmitem é crucial para qualquer esforço para recuperar ou mesmo relembrar uma existência nacional independente (BIRÓ,1990,p.177. Tradução Minha⁵¹).

⁵⁰ Op. 53 in A Flat Major

⁵¹ Wajda is persuasively clear and seemingly quite conscious of his motivations. A white horse, a sword, and red poppies are employed with such eloquence as to become national symbols understood by all. Heir of the Polish romantic legacy, they are bolstered by a longpoetical tradition of great spiritual force. If his symbols are solemn and lofty, it is because what surrounds them is awesome and mythological. These symbols are

Se o símbolo de Grunwald como descreveu Yvette Biró (1990), serve para pensar a existência de uma Polônia independente, é através do contexto do filme que a batalha passa a ter outro significado. O Exército Polonês fora massacrado durante a guerra, as forças de resistência sufocadas pelos alemães e pelos soviéticos. Grunwald é uma história sobre a vitória diante desse antepassado alemão, uma vitória que a Polônia não conseguiu obter durante a Segunda Guerra Mundial.

Durante a apresentação um grupo de pessoas invade o auditório onde a peça era encenada, dentre essas pessoas está o próprio Poeta. A situação cria um tumulto geral, pessoas brigam, estruturas são quebradas, pessoas invadem o palco interrompendo a apresentação.

A multidão apenas se recompõe quando o personagem do Professor começa a tocar com seu violino, o Hino Nacional da Polônia. Podemos pensar essa cena como a dualidade discursiva, ou “ambivalência representacional” de Andrzej Wajda. Por um lado, o diretor parece dirigir-se ao público polonês como forma de dizer que a pátria ainda é mais importante que as disputas internas. Por outro é justamente no absurdo da cena, que a devoção ao nacionalismo é questionada. Como se o nacionalismo polonês representado pelo Hino (símbolo) e pela reverência dos militares (força), fosse o bastante para lidar com as questões polonesas no Pós-Guerra.

Andrzej Wajda constrói na maioria de seus filmes um tipo de protagonista bem específico. Longe do ufanismo, os filmes de Andrzej Wajda tratam das histórias dos pequenos relatos, do testemunho de pessoas comuns que por circunstâncias externas, históricas, políticas, tiveram suas vidas afetadas e transformadas. No cinema de Wajda menos importa os feitos de seus personagens, do que o contexto que levou a construção desses personagens (HALTOF, 2019).

Não é possível entender o Poeta, entender seus traumas, sem pensar primeiro no seu testemunho, sem traçar a história da sua sobrevivência. Da mesma forma essa análise se aplica aos demais personagens de Paisagem Após a Batalha. Se Wajda defende que seu filme é também uma paisagem ampla sobre o que representou a guerra para os poloneses, essa paisagem só é construída a partir da memória de quem sobreviveu a guerra, ou no caso

vehicles of the national consciousness. The sense of Polish identity that they convey is crucial to any endeavor to recover or even recall an independent national existence. (BIRO, 1990, p.177)

do Poeta ao próprio Shoah. O mundo do cinema de Wajda é “o mundo que condena seus heróis a um trágico destino” (FUKSIEWICZ, 1976, p.19).

Em face da desumanização o Poeta perde sua poesia e se transforma em testemunha, perde sua identidade e se transforma em sobrevivente. Quando Nina, pouco antes de morrer pergunta sobre os números tatuados no braço do Poeta, ele responde: “Esse é meu nome!” (00:56:19). É também a única vez no filme em que o poeta faz menção a seu nome, Wajda representa aqui a perda identidade vivida por Borowski diante sua experiência. “Paisagem após a Batalha une, pois, a perspectiva histórica do destino humano com a perspectiva pessoal do indivíduo” (FUKSIEWICZ, 1976, p.53).

O que Wajda faz diante a representação de Borowski é expor os traumas de seu personagem, a partir de um viés psicológico. O Poeta perde a capacidade de se relacionar com o mundo, há nele uma batalha interna após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Diante o processo da desumanização testemunhada no Shoah, o Poeta perde também a sua própria humanidade. Na perspectiva de Borowski, não há liberdade de escolha para o sobrevivente da Shoah, porque toda escolha será fundamentalmente baseada em sua tragédia particular (BOROWSKI, 1976).

É também por isso que parece impossível para o Poeta seguir adiante com sua vida, seja retornar a Polônia, seja reconstruir sua vida em outro país, há uma prisão interna. Diante do corpo de Nina (Figura IX) o Poeta pela primeira vez se desata em choro.



Figura IX. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha (01:35:12)

Mas o choro do Poeta, Olbrychski performa a cena com grunhidos estridentes, também representa o ato de recuperar a própria humanidade. O Poeta não chora só por Nina, ele chora por toda a paisagem após a batalha. Aqui não há mais diferença entre o Poeta e Tadeusz Borowski. Depois do choro, o poeta consegue retornar para casa. Ele caminha pelo pátio do campo em direção ao portão, ao som do primeiro movimento do Inverno de Vivaldi, Allegro Non Molto (alegre, mas não muito). Borowski toma um trem em direção a Polônia, e assim Wajda encerra Paisagem Após a Batalha.

III- RECEPÇÃO E ANTISEMITISMO

Até então, o mal — pois um nome tem que ser dado a essa assombrosa conjunção de circunstâncias apenas aparentemente inesperadas — infiltrara-se aos poucos, em silêncio, em estágios que pareciam inofensivos... Ainda assim, revendo as coisas, fazendo uma análise retrospectiva, parecia óbvio que o acúmulo de sinais não resultava de mera casualidade. Possuíam ao contrário, por assim dizer, uma dinâmica própria, embora ainda secreta, como uma corrente subterrânea que vai aumentando, encorpando e, de repente, impetuosamente, aflora; bastava voltar atrás, à época em que surgiram os primeiros sinais ameaçadores, e traçar um gráfico, um quadro clínico, de sua irresistível ascensão.
(Juan Goytisolo – Paisagem Após a Batalha)

No primeiro capítulo buscamos realizar um panorama sobre o cinema Polonês, a história da Polônia, discutindo ainda as disputas narrativas em torno dos filmes de Andrzej Wajda. No segundo capítulo nos concentramos na narrativa do filme e em analisar como Andrzej Wajda representou essa história através de suas imagens. Nas próximas páginas retomaremos essas discussões para sustentar nossa hipótese central de que a recepção do filme Paisagem Após a Batalha se deu sobretudo em reação a denúncia do antissemitismo polonês que o diretor realizou por meio da personagem Nina.

Para tal discutiremos sobre o antissemitismo na Polônia no século XX, suas manifestações e ainda a forma como diferentes governos tentaram silenciar essa história. É nessa disputa de narrativas acerca do antissemitismo polonês que Paisagem Após a Batalha (1970) se insere. Dessa forma trata-se de ler a obra, não somente em relação a história que ela se remete, o pós-guerra em 1946, mas em relação ao seu contexto de produção, a Polônia do fim da década de 1960.

III.1 – Silenciar o Passado

Em fevereiro de 2018 o senado Polonês aprovou a chamada “Lei do Holocausto”. A lei previa até três anos de prisão para historiadores e pesquisadores que acusassem a Polônia de cumplicidade no genocídio do povo judeu ou que utilizasse o termo “campos de concentração poloneses” em seus trabalhos. A proposta passou pela sanção presidencial, mas em junho do mesmo ano foi flexibilizada eximindo as penas de prisões.

O PIS⁵², que desde que ganhou as eleições em dezembro de 2015 mudou a lei para ter mais controle do Tribunal Constitucional, dos meios de comunicação públicos e do sistema de Justiça (esta última levou Bruxelas a propor que seja retirado seu direito a voto na UE), defendeu o projeto sobre o Holocausto argumentando que é “necessário” para proteger a reputação da Polônia. E também para garantir que se reconheça que tanto os poloneses como os judeus foram vítimas dos nazistas. “Todo polonês tem o dever de defender o bom nome da Polônia. Como os judeus, também fomos vítimas”, afirmou a ex-primeira-ministra Beata Szydło (SANZ, J. SAHUQUILLO, M. 2018, fevereiro 1⁵³).

No entanto, tal medida serve para a defesa de um projeto obscurantista de poder, de apagamento e negação da história. Essa dissertação só é possível graças a coragem dos historiadores sobre o assunto. A lei é uma clara tentativa de negar o antissemitismo polonês através do silenciamento dos historiadores da Shoah. Segundo a matéria do jornal espanhol *El País*, de fevereiro de 2021⁵⁴, dois pesquisadores foram condenados pela Lei do Holocausto, o professor universitário Jan Grabowski e a diretora do Centro Polonês de Pesquisa do Holocausto Barbara Engelking. Os pesquisadores foram obrigados a alterar

⁵² O PIS, sigla do Partido Lei e Justiça é um Partido de extrema direita e ultranacionalista Polonês com fortes inclinações autoritárias, e conservadoras, dentre elas se destacam ainda a revisão da Lei do Aborto e a perseguição a comunidade LGBTQ. Desde 2015 a Polônia é governada pelo Presidente Andrzej Duda que foi reeleito em 2020.

⁵³ SANZ, J. SAHUQUILLO, M. Polônia aprova polêmica lei que impede vincular o país aos crimes do Holocausto. *El País*, Bucareste/Jerusalém, 1 de fev 2018. Acesso em 20/06/2021
Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/01/internacional/1517475787_162025.html

⁵⁴ ALTARES, G. Governo ultranacionalista da Polônia aperta o cerco contra os historiadores do Holocausto. *El País*, Madri, 11 de fev. de 2021.
Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-02-11/governoultranacionalista-da-polonia-aperta-o-cerco-contra-os-historiadores-do-holocausto.html>. acesso em: 20/06/2021

uma pesquisa intitulada “*Noite Sem Fim: o Destino dos Judeus na Polônia Ocupada*” e pedirem desculpas publicamente.

Para Paul Ricoeur (2007) em sua obra “*Memória História e Esquecimento*” há dois tipos de esquecimento que devem ser problematizados quanto a historiografia. Um primeiro seria o “esquecimento de reserva”, que ocorre de maneira espontânea e fisiológica, é o esquecimento que se configura na relação da memória com o tempo. O segundo tipo de esquecimento, é ainda mais perigoso para a historiografia, o “esquecimento por apagamento”, no qual o esquecimento está submetido a agentes políticos, as forças da dominação que manipulam a história e a memória.

A ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada - da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõe uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja (RICOUER, P, 2007, p.455).

Por um lado, o esquecimento de reserva ainda pode ser rememorado, é um esquecimento de latência, que pode ou não ser acessado. Enquanto o esquecimento por apagamento possui como objetivo a final o esquecimento próprio em si, o esquecimento completo, como meio a manipular a memória e a história e silenciar os pontos de discordância (RICOUER, 2007). O esquecimento por apagamento é dessa forma o primeiro passo para o revisionismo histórico, pretendendo esquecer e silenciar parte do passado, em detrimento de uma narrativa oficial, que no caso da Polônia de 2021 atende e opera sob um projeto nacionalista que nega o antissemitismo polonês ao associa-lo exclusivamente ao hitlerismo.

Ainda mais que um projeto nacionalista, a censura do atual “governo democrático” polonês é a assinatura do seu próprio atestado de culpa. Atribuir a culpa da Shoah exclusivamente a ideologia do nazifascismo, é uma maneira de dizer que as manifestações do antissemitismo polonês se deram por mera questão de influência, é negar que o país mesmo antes ou depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) expressou seu

antisemitismo, negar a existência dos pogroms poloneses intensificados sobretudo nas zonas rurais do país.

O atual governo polonês adota a mesma estratégia de discurso do partido comunista da República Popular Polonesa (1945-1989). A estratégia que nos fins da década de 1970 buscou redirecionar a narrativa de Paisagem Após a Batalha, ocultando a denúncia do antisemitismo presente em Paisagem Após a Batalha, trataremos desse assunto no ponto III.2 desse capítulo, por hora é necessário remontar a história do antisemitismo polonês e os trabalhos que narram aquilo que não pode ser apagado.

Mapear as origens do antisemitismo polonês, como, *grosso modo*, em todo o continente europeu é uma tarefa praticamente impossível. Identificar o antisemitismo no mundo moderno, é em grande parte, identificar suas manifestações homicidas, e ainda como as formas de segregação se tornaram políticas institucionais de determinadas nações. Para isso nos referimos as origens do antisemitismo no sentido da modernidade.

Em Origens do Totalitarismo, Hannah Arendt (2013) sustenta a tese que há duas formas de antisemitismo, um primeiro que remonta as diásporas judaicas desde o fim do Império Romano até a Idade Média e a princípios da Modernidade pode ser compreendido como “antisemitismo leigo” baseado fundamentalmente no “ódio religioso” e “inspirado no antagonismo das crenças” (2013, p.12). Em relação a segunda forma, Arendt descreve que o “antisemitismo moderno” está relacionado “dentro da estrutura geral do desenvolvimento do Estado-nação” e ainda mais, em relação ao seu declínio (2013, p. 27).

Para Arendt enquanto na Europa central o antisemitismo moderno pode ser pensado principalmente em relação ao caráter econômico, referente a resistência da pequena burguesia judaica diante o avanço do capital, no leste europeu o caráter antisemita de países como a Polônia e a Romênia foram potencializados por causas políticas. São essas causas políticas “que geraram o violento ódio popular contra os judeus” (2013, p.47).

Como descrevemos no primeiro capítulo dessa dissertação a soberania, ou autonomia da Polônia fora posta em xeque nos fins do século XVIII, e o território repartido entre os países vizinhos. O país só voltaria a se estabelecer como Estado Nação em 1918 sendo reconhecido internacionalmente em 1919 após o Tratado de Versalhes. O período da Segunda Republica Polonesa (1918-1939) é marcado pela perseguição e pelo silenciamento das representações políticas judaicas, principalmente diante aquelas que se aproximaram dos partidos de base socialista (PRAZMOWSKA,2010).

O mais persistente e veemente criticismo, no entanto, veio dos historiadores das relações polonesas-judaicas, a maioria dos quais de

origem judaica, que são virtualmente unânimes em denunciar a Polônia entre guerras como um virulento país anti-semita, ou ainda pior, como um extremamente, talvez até unicamente, país anti-semita, colocando assim a Polónia mais ou menos na mesma categoria a esse respeito que a Alemanha de Hitler (STACHURA,P, 1998, p.60. Tradução Minha⁵⁵).

A única instituição na Polónia que assegurou alguma forma de autonomia durante o século XIX e princípios do século XX foi a Igreja Católica, mas nesse período a Igreja buscou manter um discurso apático diante o antissemitismo polonês. De acordo com Grzegorz Krzywiec (2018) nos anos que antecederam, a primeira guerra e principalmente no período da Segunda Republica Polonesa (1918-1939) a Igreja intensificou seu discurso antissemita. Por um lado, essa atitude reforça o alinhamento da igreja com o discurso político do governo vigente, por outro reforça a face ideológica religiosa que opõe cristãos a judeus. Dando força a ideia de que o judeu na Polónia não poderia fazer parte da comunidade polonesa enquanto não abandonasse suas raízes, que não poderia ser assimilado ao corpo da nação (KRZYWIEC, 2018).

Essa posição da Igreja foi fundamental na construção do antissemitismo moderno no imaginário do povo polonês, uma vez que o país é majoritariamente católico, a Igreja acabou se tornando a principal voz em determinadas comunidades. Esse aspecto é ainda uma forma de compreender como as manifestações do antissemitismo polonês eclodiram sobretudo nas zonas rurais e pequenas cidades do país, lugares onde o vínculo com o catolicismo era ainda mais predominante do que o vínculo com o Estado. A igreja católica polonesa foi responsável tanto inicialmente pela omissão diante a perseguição aos judeus, quanto posteriormente pelo discurso antissemita que produziu chagas na sociedade polonesa. Chagas que ainda permanecem expostas.

Uma imagem emblemática da relação entre o catolicismo e o antissemitismo polonês ocorre no documentário Shoah de Claude Lanzman. Em texto que serve como prólogo ao filme, Lanzman narra a história de um sobrevivente judeu por nome Simon Srebnik. A convite de Lanzman, Srebnik retorna pela primeira vez, desde sua fuga em janeiro de 1945, ao local onde um dia se situou o Campo de extermínio de Chelmno.

⁵⁵ The most persistent and vehement criticism, however, has come from historians of Polish-Jewish relations, most of whom are of Jewish origin, who are virtually unanimous in denouncing inter-war Poland as a virulently anti-Semitic country, or even worse, as an 'extremely, perhaps even uniquely, anti-Semitic country, thus putting Poland more or less in the same category in this respect as Hitler's Germany. (STACHURA, P,1998, p.60)

Próximo ao final da primeira parte de Shoah nos arredores de Chelmno. O cineasta e o sobrevivente presenciam o encerramento de uma missa, e começam a conversar com os fiéis que acabaram de sair da igreja. A conversa começa a enveredar para uma discussão religiosa, e teológica, que divide cristãos e judeus. Uma das senhoras do vilarejo então narra sua versão da história da crucificação.



Figura 1. *Claude Lanzman*. Fotograma de Shoah, 1988. (04:14:52)

A mulher (com o véu vermelho, Figura I) encara Srebnik (de braços cruzados) diz: < Poncios Pilatos lavou suas mãos e disse: “Este homem é inocente. Não quero me meter nisto” E o enviou a Barrabás. Mas os Judeus gritaram “Que o sangue dele caia sobre nossas cabeças”>. Após a fala a câmera se concentra no rosto de Srebnik que se mostra visivelmente desconfortável e permanece em silêncio. Mas o claro silêncio do sobrevivente é completamente oposto ao silêncio proposto pelas forças de dominação é o silêncio carregado pela história e pela luta de um povo em face a sua desumanização é a voz da sobrevivência que diz muito quando se cala.

Conforme a narrativa de Paisagem Após a Batalha (1970), um dos motivos pelo qual a personagem judia Nina conseguiu sobreviver ao antissemitismo polonês e a ocupação alemã durante guerra, foi o fato que durante seis anos a personagem se passou por uma

católica polonesa⁵⁶, escondendo a sua origem. Ainda mais significativo que a sobrevivência de Nina durante a guerra, é a sua saída, ou mesmo fuga, da Polônia em 1946. O que Andrzej Wajda denuncia através da personagem é que a questão do antissemitismo polonês de forma alguma pode ser pensada em detrimento da colaboração ou da influência nazista. E esse tipo de afirmação, como veremos no tópico a seguir dessa dissertação serve para compor a recepção de *Paisagem Após a Batalha* e as disputas narrativas em torno do filme.

III.2- A Retórica do Antissemitismo

Discutimos até aqui que o antissemitismo se engendrou na sociedade polonesa de forma institucional e cultural no início do século XX. Podendo ser identificado antes mesmo da ascensão do partido nazista na Alemanha e do início da Segunda Guerra Mundial. Em contraposição a narrativa oficial que exime a sociedade polonesa de culpa, ou que tente ocultar o passado antissemita da Polônia, é necessário dizer que não foi a ideologia nazista que tornou o antissemitismo polonês possível, as raízes para o antissemitismo são mais profundas do que a ascensão do nazismo.

Pois se o hitlerismo exerceu tão forte atração internacional e intereuropeia durante os anos 30, é porque o racismo, embora promovido a doutrina estatal só na Alemanha, refletia a opinião pública de todos os países. Se a máquina de guerra política dos nazistas já funcionava muito antes de setembro de 1939, quando os tanques alemães iniciaram a sua marcha destruidora invadindo a Polônia, é porque Hitler previa que na guerra política o racismo seria um aliado mais forte na conquista de simpatizantes do que qualquer agente pago ou organização secreta de quintas-colunas (ARENDETT, 2013, p.190).

O que Hitler encontrou na Polônia era justamente uma causa em comum com parte da população polonesa, as raízes do antissemitismo polonês já floresciam antes mesmo do blitzkrieg de 1939. Mas é durante a guerra, e ainda diante a ausência do Estado Polonês⁵⁷ que o antissemitismo polonês revelou sua face mais homicida.

⁵⁶ Nina narra o fato durante um diálogo com o Poeta em 01:04:11 do filme *Paisagem Após a Batalha*. *Paisagem Após a Batalha*. 1970. Andrzej Wajda. Drama. 1h 40min.

⁵⁷ Como descrevi no primeiro capítulo (I.2) dessa dissertação o Governo Polonês se exilou após a invasão Alemã em 1939.

O caso mais grave de *pogrom*⁵⁸ polonês ocorreu na pequena comunidade de Jedwabne em 1941. O caso fora largamente documentado pelo historiador Polonês Jan Gross em seu livro *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (Vizinhos: A Destruição da Comunidade Judia em Jedwabne, Polônia). Segundo Gross (2001) a onda de crimes e assassinatos contra a comunidade judia na pequena cidade de Jedwabne começaram em junho de 1941. Dentre os crimes praticados pelos vizinhos poloneses, incluíam o espancamento, humilhações e até mesmo o afogamento de crianças judias (GROSS, 2001).

Cerca de 1600 judeus residiam em Jedwabne em 1941, cidade que possuía aproximadamente 2000 habitantes. Apenas sete judeus sobreviveram ao *pogrom*, escondidos por uma mulher polonesa. Em 10 de julho 1941, os judeus da comunidade de Jedwabne foram conduzidos forçadamente a um celeiro por seus vizinhos, cerca de 1600 judeus foram incendiados vivos, por poloneses que moravam próximos de suas casas. (GROSS, 2001)

Assim como o massacre de Katyn⁵⁹, o pogrom de Jedwabne por anos fora palco da disputa de narrativas. A versão oficial no pós-guerra, sob a égide do governo da República Popular Polonesa (1944 -1989) fora que o massacre ocorrido em Jedwabne teria sido realizado pela Gestapo e contou apenas com a participação de onze poloneses, que foram julgados em 1949 por colaboracionismo. No entanto segundo os relatos colhidos por Jan Gross (2001), os alemães presentes no fatídico 10 de julho de 1941, apenas assistiram e fotografaram o ato.

Parece-me que o antissemitismo é a mancha que poluiu inteiramente a História polonesa do século XX transformando-se em um assunto proibido, suscitando interpretações estilizadas cujo papel era cobrir, como uma folha de figo, o que realmente aconteceu. (...) Eles vão continuar desviando atenção de episódios vergonhosos enterrados no passado e continuar "defendendo o bom nome", aconteça o que acontecer. Eles vão levar todos os contratempos e dificuldades sejam por consequência de conspirações inimigas deliberadas. A Polônia não é uma exceção a este respeito entre Países europeus. E como várias outras nações, a fim de

⁵⁸ Segundo o site do museu do holocausto dos Estados Unidos, *Pogrom* é um termo russo que pode ser traduzido como “destruição maciça” ou “destruir violentamente”. O termo refere ao genocídio de judeus por povos não judeus sendo descrito principalmente em manifestações de antissemitismo no leste europeu pela população local. Ver mais em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/pogroms> (acesso 05/07/2021)

⁵⁹ Ver no capítulo 1.1

recuperar seu próprio passado, a Polônia terá que contar seu passado para si mesmo novamente (GROSS, J, 2001, p.168-169. Tradução Minha⁶⁰).

Como discutimos anteriormente a associação do antissemitismo tem sido uma das ferramentas discursivas dos governos autoritários na Polônia desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Essa forma de silenciamento, ou melhor, de manipulação da história é fundamental para compreender a crítica cinematográfica estatal diante de *Paisagem Após a Batalha* (1970) de Andrzej Wajda.

Tudo o que fora exposto nesse trabalho até então, serve para compreender a recepção do filme de Wajda diante do Estado. A disputa pela história em torno dos massacres de Katyn e Jedwabne, a formação da Geração da Escola Polonesa de Cinema e o processo de produção cinematográfica na Polônia, a narrativa de *Paisagem Após a Batalha*, servem para construir e compreender a recepção de *Paisagem Após a Batalha*.

Em “*Paisagem após a batalha*”, feito a partir da história de Tadeusz Borowski, o realizador parece estar voltando a antiga temática⁶¹: a ação do filme se passa logo após a guerra em um campo de deslocados na Alemanha; Abarca problemas como a definição do indivíduo perante o destino da nação, a necessidade de escolha de um determinado modelo de patriotismo e, por fim, a apreciação geral da experiência que para a cultura europeia chegou a ser o hitlerismo. (FUKSIEWICZ, 1976 p.52. Tradução Minha⁶²).

O texto refere-se ao livro *El Cine Y La Television En Polonia*⁶³ de 1976. Todo material literário e de imprensa publicado na Polônia durante a República Popular Polonesa (1945-1989) passa pelo rigoroso controle do Estado. As opiniões emitidas por esses

⁶⁰ It seems to me that antisemitism polluted whole patches of twentiethcentury Polish history and turned them into forbidden subjects, calling forth stylized interpretations whose role was to cover, like a fig leaf, what had really happened. (...) They will keep diverting attention from shameful episodes buried in the past and go on “defending Poland’s good name,” no matter what. They will take all setbacks and difficulties to be a consequence of deliberate enemy conspiracies. Poland is not an exception in this respect among European countries. And like several other nations, in order to reclaim its own past, Poland will have to tell its past to itself anew. (GROSS, J, 2001, p.168-169)

⁶¹ A referência a antiga temática se dá em relação ao filme de Wajda *Cinzas e Diamantes* (1957) cuja a narrativa se inicia imediatamente após a guerra.

⁶² En “*Paisaje después de la batalla*”, realizada según el relato de Tadeusz Borowski, el creador parece como si volviera a la antigua temática: la acción de la película se sucede inmediatamente después de la guerra en un campo para desplazados en territorio de Alemania; abarca problemas como la definición del individuo ante los destinos de la nación, la necesidad de elegir un determinado modelo de patriotismo y, finalmente, la apreciación general de la experiencia que para la cultura europea llegó a ser el hitlerismo. (FUKSIEWICZ, 1976)

⁶³ Mesmo o controle de tradução é realizado pelo Estado Polonês. O livro citado fora publicado em Espanhol em Varsóvia pela Editora Estatal Interpress.

matérias, são as opiniões do Estado Polonês, as editoras que publicam esses livros são estatais. Podemos ler o trecho que abarca o “hitlerismo” como uma clara menção as questões levantadas pela personagem Nina no filme. Paisagem suscitou debates na época em que o filme fora exibido nos cinemas.

Por isso mesmo, o cenário desencadeou outro debate público veemente. Basicamente, era a mesma disputa que aquelas sobre Canal, Cinzas e Cinzas e Diamantes, mas desta vez a questão não foi esquecida por argumentos históricos e literários; como resultado, tinha um tom mais nítido de controvérsia ideológica e política direta. De um canto, vieram as tiradas indignadas de todos aqueles que viram o filme como uma afronta ao “polonês”, um ataque à virtude, nobreza e sabedoria da nação polonesa. Mais uma vez, eles protestaram, os poloneses foram denegridos (MICHALEK, 1973 p.131-132. Tradução Minha⁶⁴).

A despeito da denúncia do antissemitismo a retórica dos nacionalistas e comunistas poloneses tem utilizado a mesma estratégia, a ideia de que ao relatar esse o que se pretende é construir uma “imagem negativa dos poloneses” (MICHALEK.1988 p.148). Mas Paisagem Após a Batalha não só instiga uma ferida aberta na Polônia como é fruto da sociedade polonesa do contexto de produção do filme. É um filme também sobre a Polônia do fim da década de 1960, embora à primeira vista sua narrativa não deixe isso explícito (BIRÓ, 1990). O cinema de Wajda sempre deve ser lido em relação ao seu contexto, dessa forma, para compreender a recepção do Estado polonês diante Paisagem Após a Batalha, e a associação do antissemitismo polonês com o hitlerismo, é necessário refletir sobre a onda de antissemitismo que se inflou na Polônia em 1968 durante o governo de Wladyslaw Gomulka.

Em 1956 o sindicalista Wladyslaw Gomulka foi eleito secretário geral do Partido Operário Unificado Polonês (POUP) que detinha o monopólio da política polonesa durante o período da República Popular (1945-1989). Gomulka contava com o apoio do primeiro ministro da União Soviética Nikita Khrushchev, seu governo (1956-1970) foi pautado na abertura política e na construção de um modelo de socialismo que atendesse as necessidades e reivindicações da Polônia. Dentre os pontos principais Gomulka assegurou

⁶⁴ For this very reason Landscape triggered yet another vehement public debate. Basically, it was the same dispute as the ones over Kanal, Ashes and Diamonds and Ashes, but this time the issue was not side-tracked by historical and literary arguments; as a result, it had the sharper ring of straight ideological and political controversy. From one corner came the indignant tirades of all those who saw the film as an affront to “Polishness,” an attack on the virtue, nobility and wisdom of the Polish nation. Once again, they protested, the Poles had been denigrated. (MICHALEK, 1973 p.131-132)

a liberdade de culto e autonomia da Igreja Católica e assegurou o direito à propriedade privada nas zonas de campesinato na Polônia (FERNANDES,1984).

Por um lado, o governo, de Gomulka poderia ser compreendido como o processo de degelo⁶⁵, ou mesmo de desestalinização da sociedade polonesa, por outro os últimos anos do seu governo foram marcados por uma forte onda de antissemitismo. Em 1967 o principal opositor de Gomulka era o General Mieczysław Moczar, Ministro das Relações Interiores. A política antissemítica do Governo Gomulka se iniciou em decorrência da reação dos soviéticos e da população polonesa diante a chamada Guerra dos Seis Dias ou Terceira Guerra Árabe-Israelense. (DAVIES, 2005)

A vitória de Israel em 1967 durante a Guerra dos Seis Dias fora comemorada por membros do alto escalão do exército Polonês, o que culminou numa campanha de retaliação por meio dos soviéticos. A propaganda soviética denunciava o sionismo pró-Israel pela sua posição anticomunista, o que deve ser levado em consideração é que enquanto os judeus comunistas desempenharam um papel de colaboração com o bloco soviético, a face do antissemitismo no leste europeu parecia adormecida. O que teve início a partir de 1967 fora uma forte campanha publicitaria contra os judeus, cuja o grande “crime” seria o sionismo (DAVIES,2005).

A liderança comunista polonesa identificou Israel com a Alemanha Nazista e o sionismo com o Socialismo Nacional. Essas alegações eram frequentemente feitas por pessoas que viveram durante, e de fato algumas que lutaram, na Segunda Guerra Mundial. Estas comparações grotescas decorriam de uma certa lógica política, agora comum aos líderes comunistas na Polônia e na União Soviética. Na visão comunista de mundo, não eram os judeus, mas os eslavos (russos na URSS, poloneses na Polônia) que foram as figuras centrais (como vitoriosos e vítimas) da Segunda Guerra Mundial. Os judeus, sempre um imenso problema para esta história de sofrimento, tinham sido assimilados a eles nos anos do pós-guerra, contando quando necessário como “Cidadãos soviéticos” na URSS e como “poloneses” na Polônia. Na Polônia, os Judeus comunistas fizeram o máximo para eliminar os judeus da história da ocupação alemã na Polônia. Tendo realizado essa tarefa em 1956, os judeus comunistas perderam o poder. Foi o comunista não judeu Gomulka que explorou a lenda da inocência étnica polonesa. (SNYDER, 2012, p.372 Tradução Minha⁶⁶)

⁶⁵ Tratamos desse ponto no capítulo I.3 dessa dissertação

⁶⁶ The Polish communist leadership identified Israel with Nazi Germany, and Zionism with National Socialism. These claims were often made by people who had lived through, and indeed sometimes fought in, the Second World War. Yet these grotesque comparisons followed from a certain political logic, now common to communist leaders in Poland and the Soviet Union. In the communist worldview, it was not the Jews but the Slavs (Russians in the USSR, Poles in Poland) who were the central figures (as victors and victims) of the Second World War. The Jews, always an immense problem for this story of suffering, had been assimilated

A propaganda polonesa que associou o sionismo ao nazismo fazendo com que, intelectuais, estudantes e trabalhadores ocupassem as ruas das maiores cidades da Polônia (Varsóvia e Cracóvia). O principal nome dentro do Partido (POUP) o General Mieczysław Moczar aproveitou da situação para inflar ainda mais as manifestações, desacreditando a liderança de Gomulka e promovendo sua a carreira tomando uma ação rápida contra o Inimigos (imaginários) da República (DAVIES, 2005, p.442).

Moczar mobilizou a milícia, respondendo violentamente aos protestos. Vários manifestantes sofreram agressões e foram presos. O governo Polonês “utilizou dos órgãos de imprensa para convocar os trabalhadores contra os traidores sionistas” (DAVIES, 2002, p.442). Sofrendo pressão tanto por Moczar, quanto pela ala mais conservadora da sociedade e da política da União Soviética, em 1968 o Governo de Gomulka iniciou uma campanha maciça de deportação dos judeus poloneses.

Como resultado dos distúrbios de março de 1968, a grande maioria dos judeus sobreviventes da Polônia foi forçada a emigrar. No decorrer de alguns meses, a comunidade judaica do país foi reduzida de cerca de 40.000 para apenas quatro ou cinco mil. Foi um episódio vergonhoso que poderia ser apresentado no exterior como um ressurgimento do "anti-semitismo" polonês. Pois se a onda inicial de expelidos continha um núcleo genuíno de ex-stalinistas e de ex-criminosos políticos que foram expurgados do Partido com bons motivos, o expurgo logo se transformou em um ataque indisfarçável a todas as pessoas de origem judaica, independentemente de sua conduta (DAVIES, 2005, p.443-444. Tradução Minha⁶⁷).

A Polônia, que antes da guerra (1939-1945) era o país europeu com o maior número de judeus, tendo sido a maior parte assassinada durante o confronto, agora expulsava os poucos sobreviventes que restara no país (PRAZMOWSKA, 2010). Nas universidades departamentos inteiros chefiados por intelectuais judeus foram fechados,

to it in the postwar years, counted when necessary as “Soviet citizens” in the USSR and as “Poles” in Poland. In Poland, Jewish communists had done the most to eliminate Jews from the history of the German occupation in Poland. Having performed this task by 1956, the Jewish communists lost power. It was the non-Jewish communist Gomulka who exploited the legend of ethnic Polish innocence. (SNYDER, 2012, p.372)

⁶⁷ As a result of the disturbances of March 1968, the great majority of Poland's surviving Jews were forced to emigrate. In the course of a few months, the country's Jewish community was reduced from c. 40,000 to a mere four or five thousand. It was a shameful episode which could be presented abroad as a resurgence of Polish 'anti-Semitism'. For if the initial wave of expelees contained a genuine core of ex-Stalinists and of former political criminals who had been purged from the Party with good reason, the purge soon turned into an undisguised attack on all persons of Jewish origin, irrespective of their conduct. (DAVIES p.443-444)

como foi o caso do intelectual Zygmunt Bauman⁶⁸ que se exilou na Inglaterra após sua demissão forçada. Mesmo os judeus que ocupavam altos cargos no partido foram forçados a deixar a Polônia em 1968 (DAVIES, 2005).

Um ano após as deportações em massa dos judeus poloneses, em 1969, Andrzej Wajda produzia *Paisagem Após a Batalha* que seria lançado no ano seguinte. Entender a onda de antissemitismo que se alastrou na Polônia nos últimos anos do governo Gomulka, o secretário renunciou em 1970, é o ponto final para compreender o filme de Wajda. A difícil questão em retornar a Polônia, vivida pelo Poeta e principalmente por Nina, refere-se muito mais a Polônia dos fins da década de 1960 do que a Polônia de 1946.



Figura II. Andrzej Wajda. Fotograma de *Paisagem Após a Batalha*. 01:12:52

Em diálogo com o Poeta, Nina (Figura II) diz que foi expulsa da Polónia. Se levarmos em consideração o que ocorreu em 1946, houve na verdade uma repatriação por meio de políticas soviéticas para que os judeus poloneses que fugiram para a Rússia durante a guerra. Wajda por meio de Nina está se referindo claramente ao contexto de 1968. Nina não pode retornar a Polónia porque foi expulsa, não há mais para ela, mulher judia, lugar na Polónia.

⁶⁸ O exílio do sociólogo bem como sua luta durante o governo Gomulka é narrado em sua obra *Identidade*. ver mais em: BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro. Zahar. 2004

Segundo Timoty Snyder os últimos anos do governo Gomulka foram marcados pelo “ressurgimento da retórica Stalinista” (2012, p.371). Snyder se refere a essa retórica no sentido do discurso político que busca manipular a história em relação a um inimigo comum. A justificativa do Sionismo anticomunista, é dessa maneira um recurso das forças dominantes para lidar com indesejada população judaica. Em um plano mais geral, levando em consideração todas as disputas de narrativas que abarca esse tema até aqui, acredito que o termo mais aplicável seria uma retórica do próprio antissemitismo.

Como observamos, os casos de antissemitismo na Polônia independem da orientação política dos governos vigentes, podem ser observados na “democracia liberal” gerida pela Segunda Republica Polonesa no período entre guerras, pela ditadura da República Popular da Polônia (1945-1989) e pelo governo nacionalista de extrema direita que governa o país desde 2015. A retórica do antissemitismo está sempre na sua tentativa de justificativa, na associação do judeu com às forças inimigas. Mas serve somente para exemplificar, que nesse jogo de narrativas, e retóricas políticas em prol de uma história oficial, a Polônia tem atestado um antissemitismo generalizado. De antemão esse discurso é fortalecido sempre em prol das ideologias nacionalistas, sejam elas de direita ou de esquerda.

Mesmo o Estado Clandestino, anticomunista, durante a guerra utilizou-se da retórica para associar os judeus aos soviéticos (HASTINGS, 2015). Quando Jan Karski⁶⁹, principal nome do Estado Clandestino denunciou diante do Governo Polonês no Exílio as condições precárias dos Judeus nos guetos na Polônia em 1941, fora orientado pelas autoridades a não mencionar o que havia presenciado (KARSKI, 2015).

Nas trincheiras da história os historiadores poloneses, e pesquisadores do antissemitismo na Polônia travam há décadas uma batalha contra o silenciamento, a manipulação, e a intimidação. Esse passado não foi superado, as manchas do antissemitismo podem ser insufladas diante de qualquer brisa de autoritarismo. Num mundo da relativização geral das narrativas, os usos e desusos da história explicam o ressurgimento do autoritarismo em escala global. Esse passado não desaparecerá porque as feridas continuam abertas.

⁶⁹ Apresentamos Jan Karski no capítulo I.2 dessa dissertação

III - A História por Andrzej Wajda

Encaminhando para o encerramento dessa dissertação há um ponto que ainda é preciso refletir sobre Andrzej Wajda. Se antes nos pautamos em sua relação com a historiografia tradicional é necessário lembrar que Wajda é um artista. Segundo o diretor seu compromisso é principalmente com o público e ainda que sua sobrevivência a censura se deu porque os censores não podem censurar aquilo que não entendem (WAJDA, 1989).

Mas história e ficção compartilhariam da mesma base, embora não sejam idênticas. O que as diferenciaria, muito mais do que sua topologia, seria o fato de que a historiografia pretende ser, sobretudo, um discurso sobre a verdade, um discurso que representa algo que realmente existiu. Fala-se, portanto, de uma espécie de “contrato de verdade” que une o historiador a seu objeto, desde os mais remotos tempos da historiografia, e que fornece certa credibilidade ao discurso que este constrói (NOVA, 2009, p.135).

Esse trabalhou até aqui buscou muito mais responder como Andrzej Wajda lidou com a história do que a forma como foi fiel a história. Embora advogamos sobre o conceito de um cineasta historiador (ROSENSTONE, 2015), o grande triunfo de Wajda está na sua liberdade criativa de cruzar a fronteira entre a história e a ficção, em dizer justamente algo para o qual não há palavra, e em certos momentos o que foi silenciado pela história oficial.

Por isso o entrecruzamento entre Paisagem Após a Batalha e os documentos, de Borowski e da censura são imprescindíveis para pensar como Wajda narrou essa história e principalmente por qual motivo narrou a história dessa maneira.

Mas, sobretudo seria complicado analisar a fidelidade histórica de Paisagem Após a Batalha e esse não é também o objetivo dessa pesquisa. O filme deve ser lido como um documento, como uma narrativa de uma época sobre outra época, pelo que diz e pelo que silencia. A imagem parece sobressair ao texto nesse sentido, tanto pela sua capacidade representativa quanto por suas múltiplas interpretações.

O filme histórico é um dos gêneros mais bem-sucedidos do cinema comercial. Paradoxalmente, mesmo com o questionamento da “verdade histórica”, na prática historiográfica atual, muitos historiadores cobram ou avaliam um filme histórico a partir da noção de “fidelidade” ao passado ou do grau de informação ilustrativa sobre um determinado processo histórico. Obviamente, essa questão não é irrelevante e é lícito que os historiadores se posicionem nesses termos. Eventuais anacronismos, omissões e informações errôneas veiculadas pelos filmes históricos devem ser apontados. Entretanto, a análise de um filme histórico não deve se

limitar a esse tipo de comentário, nem ao cotejo com o que “realmente se passou” (NAPOLITANO, 2007, P.67-68).

Paisagem Após a Batalha é como um quebra-cabeça a ser montado, é história embora seja ficção, é passado pois remete ao passado, mas é também, fundamentalmente, o presente na qual ele se insere. Elevar o filme ao seu contexto de produção, isso é a Polônia de 1968 ressignifica a experiência. Paisagem Após a Batalha é o fruto de um diretor e de duas Polônias, uma de 1946 e outra de 1968. E infelizmente o elo que acaba unindo essas duas Polônias, e que é expresso de forma perspicaz no filme de Wajda, é o antissemitismo.

Mas é também a partir de Paisagem Após a Batalha que Wajda atenuou suas críticas à República Popular Polonesa. A partir da década de 1970 o diretor se concentrou cada vez mais nos problemas de sua época, produzindo obras cada vez mais contemporâneas ao seu contexto de produção. Em filmes como O Homem de Mármore (1977)⁷⁰ e O Homem de Ferro (1981)⁷¹ o autor não só cruzou a fronteira entre a ficção e a história, como cruzou a fronteira entre a linguagem do cinema ficcional e o documentário. Há cenas em O Homem de Ferro (1981) em que o diretor utilizou seus atores em meio a protestos reais do movimento operário e da luta sindicalista (FALKOWSKA, 2008).

Em Paisagem Após a Batalha Wajda encerra o filme com o retorno do Poeta a Polônia. Ao som do Inverno⁷² de Vivaldi o personagem caminha pelo campo de refugiados onde a trama se desenrola. Wajda poderia ter encerrado sua obra no clímax de emoção, no encontro do Poeta com o corpo de Nina⁷³ e principalmente na reação do protagonista, no choro do poeta, e em seu retorno desanimado a Polônia. Por um lado, esse retorno pode ser compreendido como retorno ao país pelo qual ainda vale a pena lutar, por um patriotismo que sobreviveria ao campo de concentração, por outro reforça em relação a narrativa, que esse retorno só ocorre mediante a morte de Nina, uma vez que os protagonistas planejavam fugir para o Ocidente. O Poeta pode retornar a Polônia ainda pelo fato de não ser judeu.

⁷⁰ O HOMEM DE MÁRMORE. Andrzej Wajda. Drama. 1977. Duração: 02:45 min

⁷¹ O HOMEM DE FERRO. Andrzej Wajda. Drama. 1981. Duração: 02:36 min

⁷² Peça das Quatro Estações de Vivaldi: Inverno, RV. 297: *Allegro non molto*

⁷³ Ver no capítulo II.3



Figura III. *Andrzej Wajda*. Fotograma de Paisagem Após a Batalha. 01:37:53

O retorno do poeta (figura II) serve ainda para pensar a relação de Wajda com a história no sentido de que o diretor na condição de artista possa propor um final que vá além da própria história. É aqui que Wajda mais se distancia do conto⁷⁴ de Tadeusz Borowski. O personagem do Poeta sobrevive às mais fortes privações, o Poeta de Paisagem Após a Batalha faria o possível para garantir a sua sobrevivência. O Poeta da ficção vive, Borowski, no entanto se suicidou em 1951.

Há ainda uma dimensão simbólica no uso trem, o trem leva não somente a Polônia, mas para uma ideia de liberdade. Essa ideia é fortemente expressa em uma das cenas mais belas já produzidas pelo cineasta, o encerramento de seu filme *Korczak* (1990)⁷⁵

Em *Korczak* (1990), Wajda narra a história de Janusz Korczak, médico judeu e polonês que administrava um orfanato com cerca de 200 crianças judias. Durante a guerra o orfanato fora realocado para um gueto em Varsóvia. E o final trágico dessa história foi a deportação de Korczak e suas crianças ao campo de concentração de Treblinka, de onde jamais saíam (HALTOF.2019). No filme, no entanto, Wajda altera o final dessa história. Perto do encerramento Korczak e suas crianças são realocadas em um trem, as portas se

⁷⁴ A Batalha de Grunwald in: BOROWSKI, Tadeusz. *Le Monde de Pierre*. Paris. Christian Bourgois Editeur. 2002

⁷⁵ KORCZAK. Andrzej Wajda. Drama. 1990. Duração: 01:58 min

fecham e o destino trágico que seria o assassinato é alterado. No meio do caminho o vagão onde estão Korczak e suas crianças se desatrela do restante trem.



Figura IV. *Andrzej Wajda*. Fotograma de *Korczak*. 01:49:30

Andrzej Wajda encerra o filme fazendo justamente o que só o cinema pode fazer, não busca a representação da Shoah, porque não há representação à altura. As crianças que entraram em roupas surradas e rasgadas no trem devido as péssimas condições de sobrevivência no gueto, agora aparecem de branco (Figura IV) auxiliadas por Korczak. Wajda rompe com a história, não como uma tentativa de alterá-la como faz os ditames dos poderosos e sua história oficial, ele rompe justamente porque sabe que a história pela história não é suficiente. Esse é o seu papel como artista, sua preocupação é muito mais com o sentimento do que com a verdade. Wajda altera a história para devolver a humanidade que fora roubada de quem a foi roubada.

CONCLUSÃO

No panteão dos mais renomados diretores poloneses da segunda metade do século XX, como Andrzej Zulawski, Roman Polanski, Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi foi Wajda, que mesmo em face a censura da República Popular Polonesa, mais produziu obras em sua terra natal. Ironicamente, sua única obra produzida fora da Polônia, “Danton – O Processo da Revolução” de 1983, uma co-produção entre França e Polônia que abarca os embates políticos entre Danton e Robespierre durante a Revolução Francesa, poderia ser lido na Polônia, como descreveu Robert Darnton em o Beijo de Lamourette (1990), como uma alegoria a Polônia da década de 1980.

Danton é provavelmente o filme de Andrzej Wajda mais conhecido no Ocidente, para o diretor, Danton e Robespierre representam a encarnação entre o Ocidente e o Leste Europeu respectivamente (DARNTON,1990). Mas a exposição de Danton na conclusão dessa dissertação figura apenas com o propósito de dizer, mesmo quando Wajda produziu um filme fora da Polônia, sobre uma história não polonesa (Revolução Francesa) fez isso com o propósito de refletir sobre o lugar da Polônia no mundo contemporâneo. É nesse sentido que o roteirista polonês Boleslaw Michalek (1988) poderia escrever que Andrzej Wajda é o mais polonês dentre os diretores poloneses. O compromisso de Wajda com o cinema é também o compromisso com a história de seu país, e principalmente com sua própria história.

É nesse sentido que a história da Polônia e de Wajda, se confundem, se aproximam e se distanciam. Se aproximam, pois o diretor está interessado nas pequenas histórias, nos relatos de poloneses e polonesas, nas lutas diárias ou mesmo na sobrevivência diante da guerra e o apagamento da história. Se distanciam diante uma versão da história oficial, na construção de um herói romântico que encarnaria em si o espírito revolucionário, ou uma promessa de salvação. Os personagens dos filmes de Wajda, são personagens quebrados, marcados pela guerra, vítimas dos donos do poder, insurgentes, trágicos, contraditórios, poloneses.

Mas se Wajda buscou explorar a condição humana através dos personagens, o fez, porque tal como seus personagens, o diretor era filho de sua época. Andrzej Wajda foi não só um mero narrador da Polônia do século XX, ele é também um escritor da Polônia do século XX, um agente da história, seus filmes fazem refletir sobre a história de um país,

provocando tanto o público quanto o governo polonês. Por isso também qualquer análise de seu cinema deve ser pensada tanto como a análise das imagens quanto na contextualização política em que a obra fora produzida. Nos filmes analisados qualquer problema histórico que Wajda poderia levantar, sempre partiu do contexto da Polônia na época de produção de determinada obra.

Nessa dissertação refletimos acerca de algumas obras do diretor em especial o filme *Paisagem Após a Batalha* (1970). Ler *Paisagem Após a Batalha* é investigar a visão de um passado, seu contexto de produção em 1970, sobre outro passado, o que representa em 1946. É na soma dessas visões que podemos traçar tanto um perfil do cineasta, quanto, em certa medida, da própria historiografia polonesa. Em relação ao pesquisador brasileiro que vos escreve, há algo que ainda precisa ser dito na conclusão desse trabalho, sobre a difícil tarefa de escrever sobre a Polônia.

Diante do Ocidente mais distante e, tendo como referencial o Leste Europeu, não só o cinema de Andrzej Wajda é como um quebra cabeça a ser montado, mas a própria história da Polônia também é. Por um lado, há um distanciamento linguístico e geográfico, por outro as condições culturais da Polônia, que localizada entre potências como a Rússia e a Alemanha, se tornou uma espécie de amalgama entre Ocidente e Oriente. Segundo Max Hastings (2015), antes da Segunda Guerra, os Poloneses proclamavam a capital Varsóvia como a “Paris da Europa Oriental” (HASTINGS, p.15,2015). Essa relação é principalmente exposta no Cinema Polonês que acabou por se tornar um dos maiores divulgadores do país.

A conciliação entre as narrativas polonesas e as influências dos movimentos cinematográficos do Ocidente culminaram em transformar esse cinema numa porta de entrada para a história da Polônia. Depois de anos pesquisando o assunto, sinto como se Wajda tivesse me convidado a saber mais sobre a história de seu país, a dar significado quando o significado pareceu ambivalente em suas imagens. Esse trabalho é pautado em narrativas que se cruzam, se distanciam e as vezes se interpõe. No mais busquei sempre realçar mais as semelhanças entre as bibliografias, do que as diferenças, nas raras ocasiões que ocorreram. Lembrando ainda que parte dessa bibliografia fora escrita sob regime ditatorial na Polônia. Busquei sempre que possível usar historiadores e pesquisadores poloneses nessa dissertação, embora nesses anos de pesquisa, raros foram os casos de trabalhos consultados sobre a Polônia em que os autores não sejam ou não possuam alguma ascendência no país.

É nesse sentido que a grande dificuldade de se escrever sobre a Polônia, principalmente sobre a história do país após a Segunda Guerra Mundial, se dá pela carência

de fontes em português ou ainda pelas modificações que as narrativas passam até chegar no Brasil. É o caso por exemplo da capa do DVD de Paisagem Após a Batalha.



Figura I – Fotocópia da Capa de Paisagem Após a Batalha – Reprodução Minha

A edição brasileira do filme Paisagem Após a Batalha em DVD (Figura I), distribuído pela *Silver Screen Collection*, possui um detalhe muito curioso em sua lombada, o selo “Cinema Revolucionário Polonês” acompanhado do símbolo da Foice e do Martelo. Nesse ponto nossa investigação pouco avança, o importante é pensar em como essa história chega no Brasil. Andrzej Wajda que embora não possa ser caracterizado como um anticomunista, também nunca foi um revolucionário. Seu cinema é na maior parte das vezes uma afronta diante a ditadura da República Popular Polonesa (1945-1989).

Embora fosse um funcionário do Estado polonês, como os demais cineastas da época, Wajda nunca deixou de lado sua crítica ao governo. Durante a década de 1980 Em um mundo super polarizado é difícil situar Wajda politicamente, embora o diretor tenha se dedicado intensivamente a luta sindical e a política do Solidariedade na década de 1980. Andrzej Wajda é sobretudo um diretor preocupado em dar voz aos poloneses que nunca a tiveram, e faz isso pelo cinema, pois como o próprio diretor disse na epígrafe de introdução a esse trabalho, “O que não pude dizer em palavras, disse com a imagem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Educação Após Auschwitz. 1965
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz?* São Paulo: Boitempo. 2008
- ARENDT, Hannah. *Eichman em Jerusalém: Um Relato Sobre a Banalidade do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras. 2017
- ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2013
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro. Zahar. 2004
- BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo. UBU. 2018
- BIRÓ, Yvette. *Landscape after Battle: Films from "The Other Europe"* in Daedalus, Vol. 119, No. 1, Eastern Europe... Central Europe... Europe. 1990
- BODENJERG, IB. *Confronting the Past. Trauma, History and Memory in Wajda's film*. Images. vol.XI/no. 20. Poznań 2012
- BOROWSKI, Tadeusz. *Le Monde de Pierre*. Paris. Christian Bourgois Editeur. 2002
- BOROWSKI, Tadeusz. *This Way For The Gas Ladies And Gentlemen*. 1976. Penguin Books
- BOROWSKI, Tadeusz. *We Were in Auschwitz*. New York. Wellcome Rain Publishers. 2000
- CHARTIER, Roger. *A História Entre Práticas e Representações*. Algés: DIFEL. 2002
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DAVIES, Norman. *Gods Playgrounds II. A History of Poland*. Nova York: Columbia University Press. 2005
- DIDI-HUBERMAM, George. *Imagens Apesar de Tudo*. KKYM. 2012
- DIDI-HUBERMAM, George., 2015. *Diante do Tempo História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- FALKOWSKA, J. *Andrzej Wajda: History, Politics & Nostalgia in Polish Cinema*. Oxford. Berghan Books. 2008. p.12
- FERNANDES, Rubem César. *Polônia, O Partido, A Igreja, O Solidariedade*. Rio de Janeiro: Marco Zero 1984
- FERNANDES, Rubem César. *Segredos de Estado e a Resistência Civil: Censura na Polônia* in Revista Cultura e Política IV. Paz E Terra. [198-]
- FERRO, M., 1992. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra.

- FUKSIEWICZ, Jacek. *El Cine en Polônia*. Varsóvia: Ediciones Interpress, 1976
- GOFF, J. L. *História e Memória*. São Paulo: Unicamp. 1990
- GOYTISOLO, J. *Paisajes después de la batalla*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 1982
- GRZELECKI, S. *Cinema Polonês*. Varsóvia: Editora Polonia. 1966
- GROSS, Jan. *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*. New Jersey. Princeton Press. 2001
- HALTOF, Marek. *The Polish Cinema*. New York: Berghan Books. 2019
- HASTINGS, Max. *Inferno: O mundo em guerra 1939-1945*. São Paulo: Intrínseca, 2015.
- JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma História da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro. Objetiva. 2011
- KARSKI, Jan. *Estado Secreto*. São Paulo. Objetiva. 2015
- KOTT, Jan. in: BOROWSKI, Tadeusz. *This Way For The Gas Ladies And Gentlemen*. 1976. Penguin Books
- KRZYWIEC. Gzegorz. *Between Anti- and Another Modernity Anti-Judaism, the Imaginary Jew, and Catholic Antisemitism in Fin-de-Siecle Poland (1880–1914)*. In: ADAM, Jonathan. *The Medieval Roots of Antisemitism: Continuities and Discontinuities from the Middle Ages to the Present Day*. Nova York. Routledge 2018
- LEVI, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco. 2013
- MEDEIROS. V. S. *Entre Cinzas e Diamantes A ambivalência de uma Geração: a trilogia da guerra de Andrzej Wajda e as representações cinematográficas da resistência polonesa. (1948-1958)*. Niterói. 2016
- MICHALEK, Boleslaw. *The Cinema of Andrzej Wajda*. Londres: Tantivy Press, 1973
- MICHALEK, Bolesaw. *The Modern Cinema of Poland*. Indianapolis: Indiana Univesity Press. 1988
- NAPOLITANO, M. *A Escrita Fílmica da História e a Monumentalização do Passado: Uma Análise Comparada de Amistad e Danton* in: CAPELATO, Maria H. *História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo. Alameda. 2007
- NOVA, Cristiane. *Narrativas Históricas e Cinematográficas*. in: NOVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni. FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História*. Salvador: Unesp, pp 133-146. 2009
- POLLAK, Michel. *Memória, esquecimento e silêncio*. São Paulo: Cpdoc/FGV, 1989
- PRAZMOWSKA, Anita, *Poland a Modern History*. London. LB Tauris. 2010
- RÀNCIERE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34. 2009
- RÀNCIERE, J. *Figuras da História*. São Paulo: UNESP. 2018

- REKAWEK, Jolanta. *A Escola Polonesa de Cinema: Andrzej Wajda ou como ganhar a disputa pela memória coletiva*. 2010
- RICOUER, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas. Unicamp. 2007
- ROHMER, Eric. *Cahiers du cinéma*. nº 172, nov 1965
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos Filmes/ Os Filmes na História*. São Paulo. Paz e Terra. 2015
- ROSENSTONE, Robert A., 2009. *Oliver Stone: historiador da América recente*. Em: in: NOVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni. FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História*. Salvador: Unesp, pp. 393-408. 2009
- SILVA, Marcio Seligman. *A História Como Trauma*. In: *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta. 2000
- SANZ, J. SAHUQUILLO, M. Polônia aprova polêmica lei que impede vincular o país aos crimes do Holocausto. El País, Bucareste/Jerusalém
- SNYDER, T. *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. New York. Basic Book (AZ). 2012
- STACHURA, Peter. *Poland between the Wars, 1918-1939*. New York. ST. MARTIN'S PRESS. 1998
- STAM, Robert. *Introdução a Teoria do Cinema*. São Paulo: Papirus. 2000
- SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2020
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo. 2005
- VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Intrínseca. São Paulo. 2019
- WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Rio de Janeiro: Campus, 1989
- ZAMOYSKI, A. *The Polish Way*. New York. Franklin Watts, 1988.
- ZAMOYSKI, A. *Varsóvia 1920*. São Paulo. Record. 2013

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Canal. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 96 min. 1956
- Cinzas e Diamantes. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 100 min. 1958
- D-Day To Berlin. Direção de George Stevens. Documentário. 46 min. 1994.
- Geração. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 87 min. 1955.
- Katyn. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 125 min. 2007
- Korczak. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 118 min. 1990.
- Paisagem Após a Batalha. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 109 min. 1970
- O Homem de Ferro. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 156 min. 1983.
- O Homem de Mármore. Direção de Andrzej Wajda. Drama. 160 min. 1977
- O Homem nos Trilhos. Direção de Andrzej Munk. Drama. 89 min. 1956.
- Shoah. Direção de Claude Lanzman. Documentário. 613 min. 1985.
- WAJDA, Andrzej. *Andrzej Wajda - 'Landscape after Battle': The title (104/222)*. 2017. (4:47m). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=aAyaGJnkNXc&list=PLVV0r6CmEsFy6EEYt468zst0wxZgLIw2T&index=104&t=60s>
- Wajda por Wajda. Direção de Andrzej Wolski. Documentário. 94 min. 2016.

FILMOGRAFIA DE ANDRZEJ WAJDA

Geração (Pokolenie) 1955

Estrelando: Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzynska, Tadeusz Janczar, Roman Polanski.
Roteiro: Bohdan Czeszko, baseado no próprio romance. Fotografia: Jerzy Lipman. P&B.
90 min.

Kanal 1957

Estrelando: Wienczyslaw Glinski, Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Emil Karewicz.
Roteiro: Jerzy Stefan, baseado em seu conto. Fotografia: Jerzy Lipman. P&B. 97 min.

Cinzas e Diamantes (Popiół i diament) 1958

Estrelando: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska, Wacław Zastrzezynski, Bogumil Kobiela, Adam Pawlikowski. Roteiro: Jerzy Andrzejewski, baseado no próprio romance, e Andrzej Wajda. Fotografia: Jerzy Wójcik. P&B. 108 min.

Lotna 1959

Estrelando: Jerzy Pichelski, Adam Pawlikowski, Jerzy Moes, Mieczyslaw Loza. Roteiro: Wojciech Zukrowski, baseado na própria novela, e Andrzej Wajda. Fotografia: Jerzy Lipman. Colorido. 90 min.

Os inocentes charmosos (Niewinni czarodzieje) 1960

Estrelando: Tadeusz Lomnicki, Krystyna Stypulkowska, Wanda Koczewska, Zbigniew Cybulski. Roteiro: Jerzy Andrzejewski, Jerzy Skolimowski. Fotografia: Krzysztof Winiewicz. P&B. 87 min.

Samson, a força contra o ódio (Samson) 1961

Estrelando: Serge Merlin, Alina Janowska, Elzbieta Kepinska, Tadeusz Bartosik. Roteiro:

Kazimierz Brandys, baseado no próprio romance, e Andrzej Wajda. Fotografia: Jerzy Wójcik. P&B. 117 min.

Lady Macbeth Siberiana (Sibirska Ledi Makbet) 1962

Estrelando: Olivera Markovic, Ljuba Tadic, Miodrag Lazarevic, Bojan Stupica. Roteiro: Sveta Lukic, baseado no conto de Mikolai Leskov. Fotografia: Aleksandar Sekulovic. P&B. 94 min.

“Varsóvia” (Warszawa) em *O amor aos vinte anos (L’amour à vingt ans)* 1962

Estrelando: Barbara Kwiatkowska-Lass, Zbigniew Cybulski, Wladyslaw Kowalski. Roteiro: Jerzy Stefan Stawinski. Fotografia: Jerzy Lipman. P&B. 20 min.

Cinzas (Popioły) 1965

Estrelando: Daniel Olbrychski, Pola Raksa, Boguslaw Kierc, Beata Tyszkiewicz. Roteiro: Aleksander Scibor-Rylski, baseado no romance de Stefan Zeromski. Fotografia: Jerzy Lipman. P&B. 233 min.

The Gates to Paradise 1967

Estrelando: Lionel Stander, Ferdy Mayne, Jenny Agutter, Mathieu Carrière. Roteiro: Jerzy Andrzejewski, baseado no próprio romance, e Andrzej Wajda. Fotografia: Mieczyslaw Jahoda. P&B. 89 min.

Tudo à venda (Wszystko na sprzedaz) 1968

Estrelando: Andrzej Lapicki, Beata Tyszkiewicz, Elzbieta Czyzewska, Daniel Olbrychski. Roteiro: Andrzej Wajda. Fotografia: Witold Sobocinski. Colorido. 105 min.

Hunting Flies (Polowanie na muchy) 1969

Estrelando: Malgorzata Braunek, Zygmunt Malanowicz, Ewa Skarzanka, Hanna Skarzanka. Roteiro: Janusz Glowacki, baseado no próprio conto. Fotografia: Zygmunt Samosiuk. Colorido. 108 min.

Paisagem após a batalha (Krajobraz po bitwie) 1970

Estrelando: Daniel Olbrychski, Stanisława Celinska, Tadeusz Janczar, Aleksander Bardini. Roteiro: Andrzej Brzozowski e Andrzej Wajda, baseados nos contos de Tadeusz Borowski. Fotografia: Zygmunt Samosiuk. Colorido. 108 min.

The birch Wood (Brzezina) 1970

Estrelando: Daniel Olbrychski, Olgierd Lukaszewicz, Emilia Krakowska, Marek Perepeczko. Roteiro: Jarosław Iwaszkiewicz, baseado no próprio conto. Fotografia: Zygmunt Samosiuk. Colorido. 99 min.

Pilate and others (Pilatus und Andere – Ein Film für Karfreitag) 1972

Estrelando: Wojciech Pszoniak, Jan Kreczmar, Daniel Olbrychski, Andrzej Lapicki. Roteiro: Andrzej Wajda, baseado no romance de Mikail Bulgakov. Fotografia: Igor Luther. Colorido. 94 min.

Festa de casamento (Wesele) 1972

Estrelando: Daniel Olbrychski, Ewa Zietek, Andrzej Lapicki, Wojciech Pszoniak. Roteiro: Andrzej Kijowski, baseado na peça teatral de Stanisław Wyspiański. Fotografia: Witold Sobocinski. Colorido. 110 min.

Terra prometida (Ziemia obiecana) 1974

Estrelando: Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Andrzej Seweryn, Anna Nehrebecka. Roteiro: Andrzej Wajda, baseado no romance de Władysław St. Reymont. Fotografia: Witold Sobocinski, Edward Klosinski, Waclaw Dybowski. Colorido. 179 min.

The shadow line 1976

Estrelando: Marek Kondrat, Graham Lines, Tom Wilkinson, Bernard Archard. Roteiro: Bolesław Sulik e Andrzej Wajda, baseados no romance de Joseph Conrad. Fotografia: Witold Sobocinski. Colorido. 110 min.

O homem de mármore (Człowiek z marmuru) 1976

Estrelando: Krystyna Janda, Jerzy Radziwiłłowicz, Tadeusz Lomnicki, Michał Tarkowski. Roteiro: Aleksander Scibor-Rylski. Fotografia: Edward Klosinski. Colorido. 165 min.

Sem anestesia (Bez znieczulenia) 1978

Estrelando: Zbigniew Zapasiewicz, Ewa Dalkowska, Andrzej Seweryn, Krystyna Janda.
Roteiro: Agnieszka Holland e Andrzej Wajda. Fotografia: Edward Klosinski. Colorido.
131 min.

As senhoritas de Wilko (Panny z Wilka) 1979

Estrelando: Daniel Olbrychski, Anna Seniuk, Maja Komorowska, Stanisława Celinska.
Roteiro: Zbigniew Kaminski, baseado no conto de Jarosław Iwaszkiewicz. Fotografia:
Edward Klosinski. Colorido. 116 min.

O maestro (Dyrygent) 1979

Estrelando: John Gielgud, Krystyna Janda, Andrzej Seweryn, Jan Ciecierski. Roteiro:
Andrzej Kijowski. Fotografia: Sławomir Idziak. Colorido. 102 min.

As the years pass, as the days pass... (Z biegiem lat, z biegiem dni...) TV. 1980 Estrelando:
Anna Polony, Jerzy Binczycki, Izabela Olszewska, Jerzy Stuhr. Roteiro: Joanna
Ronikier. Fotografia: Edward Klosinski, Witold Adamek. Colorido.

O homem de ferro (Człowiek z zelaza) 1981

Estrelando: Jerzy Radziwiłłowicz, Krystyna Janda, Marian Opania, Bogusław Linda.
Roteiro: Aleksander Scibor-Rylski. Fotografia: Edward Klosinski. Colorido. 156 min.

Danton: o processo da revolução (Danton) 1982

Estrelando: Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro, Roland Blanche.
Roteiro: Jean-Claude Carrière, baseado na peça teatral de Stanisława Przybyszewska.
Fotografia: Igor Luther. Colorido. 136 min.

Um amor na Alemanha (Eine Liebe in Deutschland – Un amour en Allemagne) 1983

Estrelando: Hanna Schygulla, Piotr Lysak, Armin Müller-Stahl, Daniel Olbrychski.
Roteiro: Bolesław Michalek, Agnieszka Holland e Andrzej Wajda, baseados no romance
de Rolf Hochhuth. Fotografia: Igor Luther. Colorido. 100 min.

Crônica de acontecimentos amorosos (Kronika wypadków miłosnych) 1986

Estrelando: Paulina Mlynarska, Piotr Wawrzynczak, Bernadetta Machala, Tadeusz Konwicki. Roteiro: Tadeusz Konwicki, baseado em seu próprio romance. Fotografia: Edward Klosinski. Colorido. 2 h.

Os possessos (Les possédés) 1988

Estrelando: Isabelle Huppert, Jutta Lampe, Philippine Leroy Beaulieu, Bernard Blier. Roteiro: Jean-Claude Carrière, baseado no romance de Fiodor Dostoievski. Fotografia: Witold Adamek. Colorido.

As duzentas crianças do Dr. Korczak (Korczak) 1990

Estrelando: Wojciech Pszoniak, Ewa Dalkowska, Teresa Budzisz-Krzyzanowska, Marzea Trybala. Roteiro: Agnieszka Holland. Fotografia: Robby Müller. P&B. 118 min.

O anel da águia coroada (Pierscionek z ordem w koronie) 1992

Estrelando: Rafal Krolikowski, Adrianna Biedrzynska, Cezary Pazura, Mirosław Baka. Roteiro: Maciej Karpinski, baseado no romance de Aleksander Scibor-Rylski. Fotografia: Dariusz Kuc. Colorido. 106 min.

Nastasya (Nastasja) 1994

Estrelando: Tamasaburo Bando, Toshiyuki Nagashima. Roteiro: Maciej Karpinski, baseado no romance de Feodor Dostoievski. Fotografia: Pawel Edelman. Colorido. 96 min.

Semana Santa (Wielki Tydzien) 1995

Estrelando: Beata Fudalej, Wojciech Malajkat, Magdalena Warzecha, Bożena Dykiel. Roteiro: Andrzej Wajda, baseado no conto de Jerzy Andrzejewski. Fotografia: Wit Dabal. Colorido. 94 min.

Panna Nikt 1996

Estrelando: Anna Wielgucka, Anna Mucha, Anna Powierza, Stanisława Celinska. Roteiro: Radosław Piwowski, baseado no romance de Tomek Tryzna. Fotografia:

Krzysztof Ptak. Colorido. 98 min.

Pan Tadeusz 1999

Estrelando: Bogusław Linda, Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn, Michał Żebrowski.
Roteiro: Andrzej Wajda, Jan Nowina Żarzycki, Piotr Weresniak, baseados no poema narrativo de Adam Mickiewicz. Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 157 min.

A vingança (Zemsta) 2002

Estrelando: Janusz Gajos, Andrzej Seweryn, Roman Polanski, Daniel Olbrychski.
Roteiro: Andrzej Wajda, baseado na peça de Aleksander Fredro. Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 100 min.

Katyn 2007

Estrelando: Andrzej Chyra, Maja Ostaszewska, Artur Zmijewski, Danuta Stenka.
Roteiro: Andrzej Mularczyk (história); Przemysław Nowakowski, Władysław Pasikowski e Andrzej Wajda (roteiro). Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 121 min.

Doce perfume (Tatarak) 2009

Estrelando: Krystyna Janda, Paweł Szajda, Jadwiga Jankowska-Cieslak, Jan Englert.
Roteiro: Andrzej Wajda e Krystyna Janda, baseados nos contos de Jarosław Iwaszkiewicz e Sándor Márai. Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 85 min.

Walesa, o homem da esperança (Walesa) 2013

Estrelando: Robert Wieckiewicz, Agnieszka Grochowska, Iwona Bielska e Zbigniew Zamachowski. Roteiro: Janusz Głowacki. Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 98min.

Afterimage (Powidoki) 2016

Estrelando: Bogusław Linda, Aleksandra Justa, Bronisława Zamachowska, Krzysztof Pieczyński. Roteiro: Andrzej Mularczyk. Fotografia: Paweł Edelman. Colorido. 99 min.

