

Cinema, história, memória e verdade:

found footage e apropriação em Wajda

Silvana Seabra¹

Resumo

Este artigo discute a apropriação de arquivos de filmes e vídeos *footage* para propostas representacionais de fundo histórico no cinema, através de alguns trabalhos do cineasta Andrzej Wajda (*Trilogia da guerra* 1954-1958, *Homem de mármore* 1976 e *Katyn* 2007). Embora a relação dos estudos históricos com as imagens tenha sido sempre questionada pelos pesquisadores da área, ao longo do século XX a utilização da fotografia, do cinema e do vídeo, em geral, foi cada vez mais incorporada e ampliada ao campo histórico. Wajda foi um cineasta que, por seu viés nacionalista, teve aproximação marcante com o gênero histórico, adotando, desde sua estreia, imagens de arquivos filmicos (*footage*) mescladas ao ficcional. Contudo, a apropriação dos *footage* por Wajda não se limitou, como era comum aos anos 1930, a um caráter puramente documental ou ilustrativo, mas tornou-se, a exemplo de outros artistas, um recurso criativo e crítico. Assim, nas obras aqui examinadas – *Trilogia da guerra* (Geração, Canal e Cinzas e diamantes), *Homem de mármore* e, mais enfaticamente, *Katyn* –, é possível atestar como o recurso ao *footage* não apenas fornece outros significados à história oficial, mas engendra uma meta-história, tanto da história oficial como das formas canônicas de se buscar a memória e a história. Tomando o conceito de “efeito de arquivo”, elaborado por Jamie Baron (2012, 2014), esta análise busca, ainda, destacar o papel determinante da recepção no estabelecimento dos sentidos de “documento” e dos elementos considerados “fissionais” no uso dos arquivos de imagens.

Palavras-chave

Cinema; História; Andrzej Wajda; *Footage*.

¹ Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Minas. E-mail: silhooper@gmail.com

Cinema, history, memory and truth:

Wajda found footage, and appropriation

Silvana Seabra¹

Abstract

This paper discusses the appropriation of film and video found footage to represent historical background in cinema, based on three works by filmmaker Andrzej Wajda (Three War Films 1954-1958, Man of Marble and Katyn). Although the relationship between historical studies and such images has always been questioned by researches throughout the twentieth century, the use of photography, cinema and video in general was increasingly incorporated and expanded the historical field. Wajda was a filmmaker who, due to his nationalist bias, had a striking approach to the historical genre, adopting, since his debut, archival film images mixed with fictional ones. However, Wajda's appropriation of the footage was not limited, as was common in the 1930s, to a purely documentary or illustrative character, but became a creative and critical resource. Thus, in the works examined here - in Three War Films (A Generation, Kanal and Ashes and Diamonds), Man of Marble and, more emphatically, in Katyn - it is possible to analyze how the use of found footage not only provides other meanings to official history, but how it engenders a meta-history, both of official history and of canonical ways of producing memory and history. This analysis also seeks, through the concept of the "archive effect" elaborated by Jamie Baron (2012), to highlight the determining role of reception in the establishment of the meanings of "historical documents" and "fictional elements" in the use of image files.

Keywords

Cinema; History; Andrzej Wajda; Footage.

¹ Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Minas. E-mail: silhooper@gmail.com

To live further, one has to forget; in order to forget, one has to reinforce one's experience, one's life story, the whole past which is left behind. (WAJDA)

Nas últimas décadas, a relação entre cinema, história e memória tem se tornado objeto de crescente atenção nos meios acadêmicos, acompanhando o mesmo *boom* de interesse geral pela memória (HUYSSSEN, 2000). No tema da memória, é conhecida a fascinação que o cinema demonstra por histórias de distrofia, conhecida como debilidade em lembrar, em geral em função de traumas (*Memento*, 2001; *Identidade Bourne*, 2002), e pelas ficções em torno da capacidade da tecnologia em manipulá-la (*Total Recall*, 1990; *Blade Runner*, 1982). Já a história sempre foi assunto recorrente nas telas (TV e cinema), seja nas abordagens épicas, seja em visões sobre os eventos traumáticos coletivos, como os que envolvem as guerras.

De fato, o cinema é particularmente um significativo arquivo da memória coletiva, não apenas em função de sua extensão e abrangência, mas também como instrumento de elaboração e resgate histórico. Assim, os meios técnicos que deram movimento às imagens antes estáticas das fotografias tornaram o cinema um meio imbatível nos processos de rememoração. Esse efeito em que as imagens cinematográficas parecem subjugar a consciência é apontado como a principal razão não apenas para o forte apelo do cinema, mas por ligar o filme a processos inconscientes. Entre os recursos especiais, o *flashback* e o *fade (in e out)* são exemplares na condução de passagens entre o presente e o passado de uma cena cinematográfica.

Essa forma associativa entre memória e mídia visual encontra sua origem no século XIX, nos modelos de pensamento, consciência e memória advindos da expansão da possibilidade de visão, tanto do mundo externo quanto interno. No mundo externo, tal fenômeno se concretizou nas invenções do pré-cinema, como a fotografia e o daguerreótipo. No sentido da interioridade do sujeito, expressa-se como “visão do mundo interno” e “visão da memória”.

Além disso, duas questões, vinculadas ao mesmo princípio filosófico, surgiram na segunda metade do século XX e aproximaram a memória do cinema. De um lado, o questionamento sobre memória e história [1] incrementou uma oposição entre a história oficial (escrita), mais objetiva, e a memória, como história vivida e, portanto, mais subjetiva (NORA, 1993). Por outro lado, os questionamentos colocados no pós-estruturalismo fizeram duras críticas às possibilidades de representações mais ou menos objetivas e deflagraram uma suspeita contínua sobre a possibilidade de determinação da verdade [2].

Nessa esteira, emerge uma concepção liminar do cinema/memória, cujas fronteiras entre esses fenômenos parecem se dissolver em favor de uma visão de mutualidade e de inseparabilidade. O gênero documentário abandona sua forma quase

ingênua dos anos 1930, do século passado, por uma forma mais híbrida e artística, em que também se tornam mais vagas as balizas conceituais entre o interior e o exterior, o individual e o cultural, o verdadeiro e o falso. É o caso de *Forrest Gump* (ZEMECKIS, 1994) e *JFK* (STONE, 1991) (RADSTONE, 2009, p. 336).

Em meio à temática da memória e da história no cinema, destacam-se os trabalhos que pretendem um “resgate da história”, muitas vezes provendo um debate sobre a memória coletiva traumática, em geral ligados a guerras e processos de grande violência (Holocausto, colonialismo, guerras, perseguições a grupos específicos). Um cineasta que se destacou na produção de filmes de caráter histórico foi Andrzej Wajda, cujas obras dialogam constantemente com a história e as memórias de caráter nacional. Seus trabalhos utilizaram-se significativamente dos limites representacionais, produzindo releituras, sobretudo, da história polonesa.

Este artigo procura, dessa forma, discutir alguns limites representacionais entre a ficção e o uso dos arquivos como recurso para reavaliar a história e a memória através da obra de Wajda, com especial destaque para *Homem de mármore* e *Katyn*. Com o objetivo de compreender melhor essas duas obras, o texto expõe, inicialmente, aspectos da carreira do cineasta, através, sobretudo, de sua chamada *Trilogia da guerra* (*Uma geração*, 1954; *Kanal*, 1957; *Cinzas e diamantes*, 1958).

Wajda: Trilogia da guerra

Wajda é considerado o mais polonês dos cineastas. Diferentemente de outros diretores da mesma nacionalidade, como Roman Polanski ou Krzysztof Kieslowski, que enveredaram por assuntos mais universais, Wajda foi, quase sempre, um patriota em seus tópicos, mesmo quando o tema não era tecnicamente sobre a Polônia. Em *Danton* (1983), por exemplo, um filme histórico sobre o embate entre Robespierre e Danton, na França pós-revolucionária, a dicotomia entre os dois protagonistas levou a crítica a ver no trabalho uma clara alusão à Polônia dos anos 1980 e ao dirigente do sindicato Solidariedade, Lech Walesa. Assim, o filme pode ser visto menos como um filme histórico de pretensões realistas e mais como uma proposta pedagógica de como usar e criticar uma visão da história presente usando um evento passado. Da mesma forma, os outros trabalhos de Wajda são marcados por um difícil equilíbrio em relação a uma abordagem histórica da Polônia, e muitos de seus personagens também oscilam entre o heroísmo e a denúncia de seus vícios mais pessoais.

Entre 1954 e 1958, em filmes ainda em preto e branco, Wajda inicia sua perspectiva histórica através da chamada *Trilogia da guerra*, que tornou o cineasta conhecido dentro e fora da Polônia. Os três filmes estabelecem também o período preferido de Wajda, a II Guerra Mundial. O primeiro filme é *Uma geração* (1954), lançado ainda nos tempos de Stalin, considerado um filme com argumento simples, que conta a história

de um grupo de jovens que, sob a ocupação alemã, se une à Resistência polonesa. O filme centra-se na história de um adolescente que, guiado por um parente morador da periferia de Varsóvia, ocupada pelos nazistas, é apresentado à resistência subterrânea, ao mesmo tempo em que vivencia sua primeira relação amorosa.

O enredo pode ser comparado a um típico romance de formação (*Bildungsroman*), pois mostra um jovem, inicialmente ingênuo, que se desenvolve “da anarquia casual e intuitiva da quase delinquência à consciência política” [3] (*HILL apud FALKOWSKA*, 2007, p. 51, tradução nossa). Apesar de ser um filme de guerra, com um argumento bastante trivial, e de responder a uma encomenda do Partido Comunista, Wajda produziu algo significativamente criativo para os moldes da época. A obra é, parcialmente, resultado de suas inspirações formadoras, como o neorealismo, apresentando também um estilo documental. Segundo *Falkowska*, Wajda buscou explicitar “a ironia de toda a situação, no contraste entre os exuberantes jovens guerreiros e sua situação desesperadora” [4] (*FALKOWSKA*, 2007, p. 42, tradução nossa).

Kanal (1957), o segundo longa-metragem de Wajda e da *Trilogia da guerra*, considerado um filme mais maduro que o primeiro, narra, em estilo documental, o final dramático e angustiante da Revolta de Varsóvia (1944), luta armada que durou 63 dias e terminou tragicamente com 200 mil mortos e a cidade reduzida a escombros. O filme é adaptado do romance de Jerzy Stawinski, e é montado sobre um conjunto de narrativas combinadas de um grupo de soldados sobreviventes do Exército Nacional que tentam escapar através dos canais subterrâneos da cidade. O filme também teve seu momento difícil diante das autoridades comunistas, que condenaram a perspectiva sobre os soviéticos. De fato, Wajda sugere, em sua versão da insurreição, que a tragédia não foi obra exclusiva dos alemães, mas teve como colaboração a passividade do exército Soviético. Novamente, assim como em *Uma Geração*, Wajda trabalha com a perspectiva do arquivo e do documento, não necessariamente com imagens de época, mas com sugestões.

O terceiro e talvez mais importante dos três filmes, *Cinzas e Diamantes* (1958), ocorre na primeira noite e no dia após a rendição da Alemanha. Seguindo os dois anteriores, o longa busca combinar um forte tom realista com um teor emocional. Aqui, porém, surgem mais enfaticamente as frustrações com o Sistema Comunista, assunto que será uma constante a partir de então. O filme centra-se numa Polônia às voltas com as guerras napoleônicas (1797-1813) [5], mas a exemplo de outros trabalhos, o tema é a questão nacional. Até pelo tema, o recurso ao *footage* não se apresenta com a mesma intensidade que em outros trabalhos. Contudo, segundo *Falkowska* (2007), a narrativa segue um perfil documental, apresentando-se muito mais como uma boa adaptação de um romance histórico.

Novamente, como em *Danton*, é provável que Wajda se valha da história como uma espécie de *detour* para escapar à censura, ou também porque

Em vez de abrir uma janela diretamente para o passado, o cinema abre uma janela para uma maneira diferente de pensar o passado. O objetivo não é contar tudo, mas apontar para eventos passados, conversar sobre história, ou mostrar porque a história deve ser significativa para as pessoas no presente. [6] (ROSENSTONE, 1995, p. 72, tradução nossa)

Na sequência histórica da carreira de Wajda, destacam-se outros trabalhos, alguns, inclusive, assumidamente documentais, mas *Homem de mármore* (1977) talvez seja um dos mais expressivos, principalmente pelo argumento e pela proposta do uso de *footage*, que, juntos, fazem desse filme um destaque.

Do Homem de mármore a Katyn

Em relação à *Trilogia da guerra*, de Wajda, *Homem de mármore* é obra mais tardia, cujo pano de fundo é uma intensa crítica ao sistema comunista. O filme é uma tentativa de buscar um registro histórico, bem como uma autorreflexão sobre o processo de representação fílmica. Assim, a história é colocada sob escrutínio e compreendida como um processo aberto, espaço de várias vozes, encarnadas nos vários atores do filme. Lembrando que

[...] nenhuma história, visual ou verbal, “espelha” tudo ou mesmo a maior parte dos eventos ou cenas de que ela pretende ser um relato – e isso é verdade mesmo para a mais estreitamente delimitada “micro história.” Toda a história escrita é produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação, exatamente os mesmos processos utilizados na produção de uma representação filmada. É apenas o meio que difere, não a forma como as mensagens são produzidas [7]. (WHITE, 1988, p. 1194)

O filme rendeu inúmeros estudos e foi considerado por diversos comentaristas como a obra mais importante de Wajda, além de semelhante, estruturalmente, ao clássico *Cidadão Kane*, de Orson Wells, de 1941 (MALAND, 1992; FALKOWSKA, 1996; SHPOLBERG, 2020), pois

Ambos foram feitos por diretores que, por várias razões, exercem um alto grau de controle criativo nos filmes. Os dois filmes tiveram dificuldade de se apresentar, Kane por causa das semelhanças entre seu personagem central e William Randolph Hearst, [8] *Homem de mármore*, devido à sensibilidade política de seu assunto. Ambos criaram muita discussão e interesse em seus respectivos países quando foram lançados. Os filmes também são formalmente similares [e] se concentram em uma figura central cuja história é apresentada como uma reconstrução histórica complexa e fragmentada [com] os materiais em *flashbacks*. [9] (MALAND, 1992, p. 68, tradução nossa)

Porém, enquanto *Citizen Kane* constrói o retrato oficial da mídia através de vários testemunhos, *Homem de mármore* “deu um passo adiante: aqui, os vários tipos de ‘imagens encontradas’ ajuda[m] a desconstruir um ao outro” (TURIM *apud* SHPOLBERG, 2003, p. 4). Assim, não apenas em conteúdo, mas também na forma e na atuação de seus respectivos diretores, os filmes são comparáveis, e oferecem um importante exemplo para discutir o relacionamento do cinema com a história e a memória coletiva.

Apesar da ideia de Wajda ter surgido em 1962 e contado com um roteiro produzido em poucas semanas, o filme só veio a público 12 anos depois. A razão foi a censura, que impediu sua publicação no *Semanário de Kultura*, de Varsóvia, ainda em 1963. Aprovado pela censura apenas na década de 1970, *Homem de mármore* não deixou de causar certa turbulência. A história centra-se numa jovem estudante, Agnieszka, às voltas com a produção de um documentário como trabalho de conclusão de sua graduação. O tema é a vida de um ex-trabalhador, Mateusz Birkut, um *stakhonovita* [10], a quem Agnieszka conheceu através dos filmes de propaganda oficiais *Birth of city* e *Architutures of Happiness*, que depois de ganhar breve popularidade acaba sendo misteriosamente denunciado ao sistema.

A temática não era uma total novidade na época, já que muitos documentários sobre a vida de trabalhadores haviam sido produzidos na Polônia durante e depois do auge do stalinismo. A obra de Wajda, segundo Shpolberg (2019), insere-se numa espécie de gênero “menor” de documentários de época, “uma série de curtas-metragens, a maioria produzida por recém-formados na Escola de Cinema de Łódź, [que] já havia começado a explorar esse terreno e a experimentar uma ampla gama de abordagens audiovisuais ao tópico”[11] (SHPOLBERG, 2018, p. 2). Contudo, a trama desenvolvida por Wajda está na contramão dessa produção.

A estudante-cineasta encontra algumas das primeiras representações de Birkut no museu de arte e, depois, nos arquivos de noticiários. Nos porões de um museu, descobre uma estátua que havia sido feita em homenagem ao trabalhador e que, agora, encontra-se em meio à poeira, em total abandono, numa metáfora da decadência de Birkut. Viajando pelo país, assistindo a vídeos da época, conversando e entrevistando pessoas próximas a Birkut, a incansável Agnieszka envolve-se num projeto que se torna cada mais difícil à medida que avança. A dificuldade é dupla. De um lado, os dados que vai encontrando revelam uma versão diferente da história oficial; de outro, sua persistência em descobrir a verdade esbarra em dificuldades com o próprio sistema político. A narrativa é, sobretudo, uma crítica da mídia estatal, com imagens que revelam a natureza artificial do discurso socialista realista.

A montagem de *Homem de mármore* é fortemente uma narrativa em *flashbacks*, que descrevem relações ficcionais estabelecidas na história. É sobretudo por essa razão que podemos vê-lo, também, como uma exploração dos modos usuais de representação do passado e da memória construída. Composto de uma alternância

entre dois tempos – 1976 e o final da década de 1940 e início dos anos 1950 –, contém pelo menos 7 noticiários, dois deles completos, mesclados com imagens antes não aproveitadas.

O roteiro vai se movendo em espelhos – um filme que conta a história de outro filme, que por sua vez apresenta um outro filme (o documentário de Burski, o cineasta), fazendo da apropriação do passado mais do que um pano de fundo sobre o qual se desenvolve um romance ou uma história qualquer. O passado como história e narrativa oficial torna-se, no filme, a própria substância da análise crítica, e questiona a memória coletiva. Mesmo quando a descrição se centra no personagem principal, seja Birkut, seja na estudante-cineasta, que realiza o documentário sobre o *stakhonovita*, nunca é exatamente a vida individual que importa, e sim essa outra história que o personagem é capaz de representar. A abordagem dessa personagem aponta, portanto, para dois momentos fundamentais dependentes: ao contar sua história de Birkut, no presente, a cineasta, inevitável e necessariamente, desconstrói uma história feita no passado e tomada como memória nacional oficial.

É através de entrevistas que a investigação sobre o passado vai sendo realizada, graças a uma série de *flashbacks*. Os quatro testemunhos, acompanhados das imagens (ou vice-versa), são remontagens das principais ideias e ordenações dos anos de 1940 e 1950 na Polônia – a modernização e o auge da estética grandiosa do Socialismo Real com Birkut, o controle e os aspectos mais sombrios do regime com o agente-secreto Michalak, e os resultados da experiência trágica desse período sobre os amigos e a família com a esposa Hanka e o companheiro de trabalho Witek.

Todo o trabalho, feito em camadas (pelo menos duas explícitas e uma terceira, se consideramos Wajda), é, sobretudo, uma reapropriação do sentido clássico do documentário-prova como fonte de autoridade. A dualidade temporal sobre a qual se desenvolve o filme é estruturada numa sequência metafórica, cujos contextos são marcados pelas imagens em branco e preto *versus* as imagens coloridas. Os planos desse ritmo são reconhecíveis como: passado produzido pela mídia da época, sempre em branco e preto; e imagens coloridas representando tanto o momento contemporâneo à cineasta quanto o passado como “realidade”. Acompanhando o aspecto monocromático, Wajda também usa fotos de testes de gravação e trabalha numa edição de imagens curtas e irregulares que geram a sensação de que são “reais”, ou não processadas, apenas encontradas. Já as imagens coloridas são construídas num sentido reverso, mas mantêm o estilo realista de transparência, o mesmo da história de estilo científicista. Cenas dos anos 1950, as festividades do 1º de Maio ou os trabalhadores no canteiro de obras propõem-se ao primeiro tipo, à representação “verdadeira”, uma prova encontrada – *footage*; já as entrevistas em *flashbacks* referem-se à representação do tipo “realista”. Também os testemunhos, ao se apresentarem em cores e na contraposição ao branco e preto, constroem uma intervenção da subjetividade das memórias individuais *versus* a objetividade da história oficial.

Agnieska, a estudante-cineasta, é ao mesmo tempo aquela que organiza o enredo e assume o papel de investigadora-historiadora – como a voz onisciente, ela é a entrevistadora que conduz os testemunhos. Sua história pode não sobreviver exatamente ao objetivo inicial, mas sua narrativa acaba sendo cronologicamente lógica, linear e classicamente histórica, com documentos, testemunhos e citações de “fontes” tornadas verossímeis.

Toda a articulação das imagens e as estratégias de representação de uma história como verdadeira dependem, contudo, do receptor. De fato, esse é o elemento fundamental na construção de Wajda. É o que Baron (2012) denomina de “efeito de arquivo”, numa referência à ideia de Barthes (1988) de “efeito de real” [12], como “em primeiro lugar o efeito que um determinado filme gera pela justaposição de tomadas percebidas como produzidas em diferentes momentos no tempo” [13] (BARON, 2012, p. 105, tradução nossa). Nesse caso, segundo Baron, o espectador recebe e entende a informação imagética que lhe é apresentada com valor de verdade histórica, sendo essa forma, antes de tudo, um efeito da experiência audiovisual. Nesse sentido, apesar de muitos autores apontarem uma diferenciação entre os tipos de *footage* – como “*found*” (encontrados ou sem intenção arquivista) e “*footage* de arquivo” (encontrados, mas produzidos como arquivo) –, esta seria apenas uma “disparidade intencional”, sem efeito para o significado atribuído pelo receptor ao filme realizado a partir de *footages* (BARON, 2012). Embora, em termos analíticos, a diferença ajude a crítica a localizar nuances significativas na produção, nossa hipótese caminha ao encontro das afirmações do autor e considera a percepção de um “antes” e um “depois” mais relevante para o reconhecimento do documento-imagem como sendo, de fato, o efeito de arquivo e seu consequente efeito de real (ou efeito de verdade).

Num outro trabalho de Wajda, o filme histórico *Katyn*, os *footages* também surgem como recursos fundamentais, assim como o trabalho do receptor, ensaiado no interior da própria narrativa.

Katyn foi lançado em 2007, e foi o primeiro longa-metragem a abordar um evento delicado e considerado traumático para a Polônia. A tragédia foi também do cineasta, pois entre os estimados 20 mil mortos estava seu pai, um dos 8 mil oficiais poloneses que foram assassinados em 1940 pela polícia secreta de Stalin, na floresta Katyn, perto de Smolensk, no oeste da Rússia. Apenas em 1943 surgiram as primeiras provas do assassinato em massa de Katyn, que só foi divulgado porque os nazistas invadiram a União Soviética e descobriram as valas comuns. A propaganda soviética atribuiu as mortes às forças alemãs e tornou o tópico proibido, punindo duramente qualquer sugestão de que os russos poderiam estar envolvidos. Somente em 1990, já no final da Guerra Fria, a União Soviética admitiu que havia ordenado o massacre.

O filme é bastante simbólico, mas com uma narrativa pouco singular e mesmo de perfil tradicional. O ano é o de 1939, e a cena é uma ponte e dois diferentes grupos que a cruzam, um buscando fugir dos alemães, que acabaram de invadir o país, e outro

fugindo dos russos, que avançavam sobre o Leste Europeu. Em meio às intenções do poderio de ambas as forças de ocupação, apenas os poloneses surgem como confiáveis e heroicos. O trabalho é não apenas uma reminiscência da *Trilogia da guerra* como evoca um trauma nacional, privado e público, que durou décadas sem a verdade e a responsabilização. De fato, como afirma Applebaum,

Na Polônia, a própria palavra “Katyn” evoca não apenas o assassinato, mas as muitas falsidades soviéticas que cercam a história da Segunda Guerra Mundial e a invasão soviética da Polônia em 1939. Katyn não foi um único evento de guerra, mas uma série de mentiras e distorções, contadas ao longo de décadas, destinadas a disfarçar a realidade da ocupação soviética no pós-guerra e a perda de soberania da Polônia. [14] (APPLEBAUM, 2008, n.p., tradução nossa)

Katyn representa, assim, uma dupla tragédia: o próprio massacre e as mentiras que buscaram encobri-lo. Por décadas o evento significou um profundo mal-estar, em que as personagens mulheres expressam seu ponto de vista mais privado, mas que é, ao fim e ao cabo, uma questão pública, que implica o sentido da Polônia. Assim, a narrativa é das mulheres, primeiro com Ana (esposa de um oficial), seguida por Roza, a mulher do general, e por Agnieszka, a irmã. Essas vozes são também focos narrativos que se alternam, nem sempre conectados entre si. Muitas dessas histórias parecem contar uma outra história, ou uma história secundária, cujo único liame parece ser o heroísmo e a busca pela verdade do povo polonês. A temporalidade e a espacialização das histórias constroem, de um lado, a vida dos oficiais que seguem prisioneiros até sua execução, por outro, a vida das mulheres que continuam a buscar a verdade sobre o desaparecimento de seus maridos, filhos e irmãos. Sabemos pela história que a vida dos oficiais foi mais breve do que o filme procura mostrar, mas isso não desmonta o paralelo, até porque o gênero feminino, usualmente, carrega o simbolismo nacional.

O massacre de Katyn é representado nas últimas cenas, tristemente silenciosas diante dos assassinatos dos oficiais, que tombam um a um nas valas, vitimados por tiros. De acordo com os créditos, o filme trabalha com as *footages* de arquivos produzidos detalhadamente pelos alemães, que descobriram o local do genocídio em 1943, tendo filmado e documentado todo o processo de escavação e recuperação dos restos mortais encontrados. Serão essas as imagens que, no interior do filme, os próprios alemães farão constar como um documento-documentário, mostrado a Roza, a obstinada esposa do general. Ela assiste às imagens como uma espécie de concessão dos alemães à patente do marido, e em função de seus constantes pedidos de esclarecimentos. As imagens e sua inserção no filme compõem, contudo, um lastro de uma cooperação silenciosa entre alguns poloneses e alemães, sem que estes últimos surjam como dotados de qualquer sentimento ou nobreza. Os sentimentos estão reservados aos poloneses. Nos *footages* está o trabalho de escavação forense das valas e a atribuição da culpa aos soviéticos. Anos após o conhecimento do paradeiro

do marido, com a dominação da Polônia pelos russos, Roza assiste ao mesmo documentário, em praça pública. Agora, no entanto, o documentário traz outra voz em *off*, a dos russos, que com a mesma linguagem e argumentação se utilizam das mesmas imagens para culpar os alemães.

O uso das imagens para outra versão não parece incomodar ninguém a não ser a própria Roza, que grita contra a construção da memória oficial da dominação soviética. Porém, ao tomar conhecimento da realidade em caráter privado, num pacto silencioso, Roza manteve para si a verdade sobre Katyn. A encenação que conserva as mesmas imagens é, assim, uma metacrítica sobre a credibilidade de arquivos, especialmente daqueles construídos tão próximos ou aceitos como autênticos documentos.

A dupla experiência de Roza com o filme-documentário é formada não apenas pelo tipo de imagem ou pelo gênero, mas por uma vivência ou um tipo de recepção particular, na mesma linha investigatória de Baron (2012) sobre o efeito de arquivo. O impacto recebido pela personagem trafega menos na racionalidade e muito mais numa existência corporal (SOBCHACK, 2004). Em outras palavras,

Embora a natureza desses momentos possa ser definida, estruturada e finalmente contida pelas práticas cinematográficas convencionais, em última análise, é a nossa própria experiência extracinematográfica, cultural e incorporada à experiência e ao conhecimento que regem a maneira como captamos as imagens que vemos na tela e o que fazemos delas. [15] (SOBCHACK, 2004, p. 273)

Na segunda experiência diante do documentário, o estranhamento é balizado pela primeira, que configurou os *footages* como verdades e não como representações ou construções. O compartilhamento da verdade como denúncia aos russos é, desse modo, também uma construção conduzida pela própria experiência da personagem. O equilíbrio é tenso porque também somos receptores, e reagimos não só em conjunto com Roza, mas também à recepção dessa personagem. Como em *Homem de mármore*, nos encontramos numa espécie de dobradura: um filme que fala de outro filme.

Considerações finais

Wajda foi um cineasta historiador. Sua obra é, em muito, feita como um cinema local, sempre com referência à Polônia. Mesmo dentro dessa categorização, e talvez por ela mesma, as questões históricas e de memória possuem um caráter pedagógico nacional. É dentro dessa percepção que seu cinema pode ser compreendido como uma obra que dialoga como experiência para um determinado público. Para além da designação de objeto cinemático, e de suas características objetivas de forma e de estrutura, o documentário e o uso documental de imagens em filmes (*footage*) é, sobretudo, uma experiência específica. É, sobretudo, uma experiência entendida

como um objeto cinematográfico, mas é também a “diferença” e a “suficiência” experimentadas de um modo específico de consciência e de identificação com a imagem cinematográfica”[16] (BARON, 2012, p. 103).

A mesma ideia vale para os arquivos de filmes e imagens, os *footages*. Estes são também uma experiência e, nesse caso, o sucesso do cineasta está em articular certas estratégias que permitam, para além da objetividade das imagens *found*, provocar a produção de certos “efeitos” em seu público. Trata-se de considerar essa questão em relação às temporalidades que se sucedem ao longo das narrativas fílmicas que apelam ao *footage*. Sobretudo a fixação entre o “então” (*then*) e o “agora” (*now*) das cenas, articulando-os, respectivamente, aos momentos da produção do passado com o presente do receptor e sua experiência própria de entendimento. Embora seja verdade que qualquer filme que se proponha a contar uma história efetue essa disparidade temporal, Wajda se utiliza das marcações de passado, com variadas temporalidades produzidas pelos *footages*. Embora a utilização desses recursos nunca possa garantir *per se* uma determinada forma de pensar, de representar a história, ou mesmo de alterar ou reforçar uma memória, a apropriação do arquivo pretende um efeito de verdade ou, para lembrar novamente Barthes, um efeito de real.

Essa marcação pode ser identificada pelo menos em duas passagens dos filmes aqui analisados. A primeira, quando Wajda se inclui nos créditos do documentário de Birkun, cujas imagens são usadas em *Homem de mármore*; a segunda, no impacto que sofre Roza quando assiste ao documentário produzido pelos nazistas e sua posterior resposta à utilização do mesmo filme para convencê-la da versão contrária dos soviéticos. O campo da história e dos estudos da memória histórica poderiam, nesse sentido, dar uma nova visibilidade para a relação com o cinema, não apenas em suas representações do passado através de um “índice de verdade”, mas através da interação com seu público.

Notas

[1] Discussões colocadas especialmente pela historiografia francesa, com Pierre Nora, a partir de 1993. O debate propôs uma espécie de dicotomia entre os dois fenômenos, surgindo a memória como superior (NORA, 1993). Ver Rothberg (2010).

[2] Apesar do termo “pós-estruturalismo” não encontrar uma unidade conceitual, é possível atribuir-lhe a posição filosófica geral de recusa da linguagem como meio transparente que conecta alguém a uma realidade fora dela própria e a definem uma estrutura, cujas partes derivam seu significado do contraste entre si. A mesma perda de referente está presente nas discussões.

[3] “from the casual, instinctive anarchy of near delinquency to political awareness”.

[4] “was interested in the irony of the whole situation, the contrast between the exuberant young warriors and their desperate situation”.

[5] O filme é baseado no romance de Stefan Zeromski, com o mesmo título.

[6] Rather than opening a window directly onto the past [cinema] opens a window onto a different way of thinking about the past. The aim is not to tell everything, but to point to past events, or to converse about history, or to show why history should be meaningful to people in the present.

[7] No history, visual or verbal, “mirrors” all or even the greater part of the events or scenes of which it purports to be an account, and this is true even of the most narrowly restricted “micro-history.” Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation. It is only the medium that differs, not the way in which messages are produced.

[8] Hearst foi importante empresário do ramo de editoras, com a criação de uma rede significativa de jornais nos EUA. Expandiu sua atividade para a carreira política, tornando-se, inclusive, prefeito em Nova York de 1905 a 1909.

[9] Both were made by directors who, for quite reasons, exercised an usually high degree of creative control on the films. Both films had difficulty getting released, Kane because of the similarities between its central character and William Randolph Hearst, Man of Marble because of the political sensitive of its subject. Both generated a great deal of discussion and interest in their respective countries when they were released. The films are also formally similar [...] these films focus on a central figure whose story is presented as a complex and piecemeal historical reconstruction [with] flashbacks materials.

[10] Stakhanovite (inglês) foi um termo adotado pela União Soviética para se referir a trabalhadores que se inspiraram em Alexey Stakhanov, um mineiro da produção de carvão que se tornou motivo de propaganda do Partido Comunista soviético em função de sua produtividade acima da média.

[11] A series of documentary shorts, most produced by recent graduates of the Łódź Film School had already begun exploring this terrain and experimenting with a broad range of audio-visual approaches to the topic.

[12] Barthes afirma que o discurso da história possui uma “carência dos signos do enunciante – [que] aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só”. (BARTHES, 1988, p. 119).

[13] first of all, the effect within a given film generated by the juxtaposition of shots perceived as produced at different moments in time.

[14] In Poland, the very word “Katyn” thus evokes not just the murder but the many Soviet falsehoods surrounding the history of World War II and the Soviet invasion of Poland in 1939. Katyn wasn’t a single wartime event, but a series of lies and distortions, told over decades, designed to disguise the reality of the Soviet postwar occupation and Poland’s loss of sovereignty.

[15] And although the nature of these moments may be cued, structured, and finally contained by conventional cinematic practices, ultimately it is our own extracinematic, cultural, and embodied experience and knowledge that governs how we first take up the images we see on the screen and what we make of them.

[16] the experienced “difference” and “sufficiency” of a specific mode of consciousness and identification with the cinematic image.

Referências

- APPLEBAUM, Anne. A movie that matters. **The New York Review of Books**, v. 14, fev. 2008, Online. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/21012>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- BARON, Jamie. The archive effect: archival footage as an experience of reception. *Projections*, v. 6, n. 2, p. 102-120, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/147823303.pdf>. Acesso em 30 mar.2020.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CINZAS E DIAMANTES**. Direção: Andrzej Wajda. Polônia: Zespól Filmowy “Kadr”. 1958. 1 DVD (108 min), p/b.
- DANTON**. Direção: Andrzej Wajda. França/Polônia: Gaumont, TF1 Films Production, S.F.P.C, 1983. 1 DVD (136 min) color.
- FALKOWSKA, Janina. **Andrzej Wajda: history, politics, and nostalgia in polish cinema**. Oxford/Nova York: Berghahn Books, 2007.
- FORREST Gump**. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Wendy Finerman Charles Newirth, Steve Tisch. Los Angeles: Paramount, 1994. 1 DVD (142 min), p/b, color.
- GERAÇÃO**. Direção: Andrzej Wajda. Polônia: Zespól Filmowy “Kadr”. 1954. 1 DVD (87 min) p/b.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória** : arquitetura, monumentos, mídia. São Paulo: Aeroplano, 2000.
- JFK**. Direção: Oliver Stone. London, Beverly Hills: Le Studio Canal, Regency Enterprise Acor Films, 1991. 2 DVD (189 min), widescreen, p/b, color.
- KANAL**. Direção: Andrzej Wajda. Polônia: Zespól Filmowy “Kadr”. 1954. 1 DVD (91 min) p/b.
- KATYN**. Direção: Andrzej Wajda. Produção: Michal Kwiecinski . [S/l]: Ais Studio. 2007.1 DVD (122 min), color.
- MALAND, Charles. Memory and things past: history and two biographical flashback films. **East-West Film Journal**, v. 6, p. 71-98, jan. 1992.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

O HOMEM de mármore. Direção: Andrzej Wajda . Polônia: Zespół Filmowy X. 1976 1 DVD (161 min), p/b, color.

ORR, John; OSTROWSKA, Elzbieta (eds). **The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance**. Londres: Wallflower Press, 2003.

RADSTONE, Susannah. **Memory and methodology**. Oxford/Nova York: Berg, 2000.

RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

ROSENSTONE, Robert. **Visions of the past: the challenge of film to our idea of history**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

SHPOLBERG, Masha. Beyond Man of marble: deconstructing the shock worker myth in polish documentary. **Studies in Eastern European Cinema**, v. 11, n. 1, p. 4-21, 2018. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2040350X.2018.1520587> Acesso em 26 abr. 2020.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

TERRA prometida. Direção: Andrzej Wajda. Polônia: Zespół Filmowy “Kadr”. 1975. 1 DVD (138 min) color.

TURIM, Maureen. Remembering and deconstructing: the historical flashback in Man of marble and Man of iron. In: ORR, John; OSTROWSKA, Elzbieta (eds.). **The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance**. Londres: Wallflower Press, 2003, p. 93-103.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. Produção: Gerhard Meixne. Paris, São Paulo: Les Films d’Ici, Sony Picture do Brasil, 2008. 1 DVD (90min), widescreen, color.

WAJDA, Andrzej. 2011. **Człowiek z marmuru** [Man of marble]. Andrzej Wajda’s official website. Disponível em: <<http://www.wajda.pl/en/filmy/film20.html>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

WALESA. Direção: Andrzej Wajda. Produção: Michał Kwieciński. Polônia: Akson Studio, Canal+ Polska, Telewizja Polska (TVP). 2013 1 DVD (124 min), color.

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. **The american historical review**, Chicago, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, 1988. Disponível em: <<http://www.courses.commarks.wisc.edu/955/documents/h-white-historiophoty.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2020.