

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA EM *AFTERIMAGE* (2016): O AUTORITARISMO NA POLÔNIA

Ana Paula Bertoncello Fontes

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

ana.paulabfontes@gmail.com

Introdução

Sabe-se que a Polônia é um país localizado no centro da Europa que, ao longo dos séculos XIX e XX, acumulou sobre si uma quantidade excepcionalmente elevada de atrocidades em suas diversas tentativas de efetivar seu direito à independência. Em 1939, este país foi invadido pelos nazistas, colocando em prática sua política antissemita.

Após de ter sido palco do Holocausto judeu e depois da derrota alemã, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Polônia foi ocupada por tropas soviéticas que colocaram no governo sucessivos líderes alinhados a URSS, iniciando uma nova fase de dominação. Em termos políticos e culturais, estava em construção um projeto de hegemonização de uma cultura política socialista (MEDEIROS, 2016, p. 25).

Em 1947 ocorreram as eleições gerais que levaram à vitória o bloco do governo. Os membros dos partidos de oposição foram perseguidos e presos. Este foi o apogeu stalinista, quando os desaparecimentos, torturas e assassinatos passaram a ser uma característica do aparelho de repressão (MEDEIROS, 2014, p. 3). Implantado em 1948, o chamado “Estado de Partido Único” seguia instruções vindas diretamente de Moscou, procurando executar políticas públicas em âmbito cultural.

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

Testemunha da Segunda Guerra Mundial, da ocupação nazista e soviética na

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Polônia, o polonês Andrzej Wajda (1926-2016) foi um cineasta reconhecido que sofreu com a asfixia criativa quando o Realismo Socialista foi implementado. Membro da *Escola Polonesa de Cinema (1956-1963)*, Wajda produziu filmes de caráter histórico¹, que tratam de episódios da guerra e do pós-guerra. Seus filmes são considerados como um “arquivo da memória coletiva nacional” da Polônia.

O último filme da carreira de Andrzej Wajda foi *Afterimage (Powidoki, 2016)*. Esta obra cinematográfica representa biograficamente os quatro últimos anos da vida do artista plástico polonês Wladyslaw Strzeminski e sua resistência individual a inserção do Realismo Socialista. Ao longo do filme, Strzeminski foi preso, e suas obras de arte censuradas, por lutar contra este projeto do Estado para as artes e por promover ideias vanguardistas. O pintor foi impedido de dar aulas na Academia de Belas Artes de Lodz, a qual foi um dos fundadores. Este filme traz uma reflexão sobre o que acontece com a arte quando ela é supervisionada, controlada e influenciada pelas autoridades governamentais.

Nos anos anteriores a produção do filme, Wajda apresentava, em entrevistas, a sua preocupação quanto ao crescimento dos movimentos de extrema direita na Polônia. Em 2010, entrevistado pelo jornal brasileiro *O Globo*, Wajda foi questionado se ainda acreditava na dimensão revolucionária do cinema. O cineasta respondeu que,

Essa crença depende da situação política atual e das expectativas sociais de cada país. Eu não fui buscar na política uma forma de entender as contradições da sociedade. O que tentei fazer com meus filmes foi conscientizar o público sobre a situação do país. O mesmo papel foi cumprido por toda a escola polonesa de cinema (...) Mas hoje, se os movimentos nacionalistas da extrema direita tentarem assumir o poder na Polônia, o cinema polonês de novo vai virar uma ferramenta política, como aconteceu no passado².

A partir de 2010, a direita ultraconservadora representada pelo partido *Lei e Justiça* (PiS), ganhou espaço neste país com uma retórica nacionalista católica, xenófoba e autoritária. Em 2015, este partido ganhou as eleições e, desde então, está sendo observado pelo Parlamento Europeu por sua agenda política: colocam em risco a liberdade de imprensa, ameaçando estatizar os meios de comunicação; durante a

¹ Alguns desses como *Geração* (Pokolenie, 1955), *Kanal* (Canal, 1957) e *Cinzas e Diamantes* (Popiół i diament, 1958).

² A entrevista pode ser acessada por meio do link <https://oglobo.globo.com/cultura/o-polones-andrzej-wajda-finaliza-uma-cinebiografia-do-lider-sindical-lech-walesa-8052126>. Acesso em 9/06/2020.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

campanha para eleições de 2019, o PiS fomentou a homofobia, acusando os homossexuais de “influenciar uma invasão estrangeira” que ameaçava a identidade nacional da Polônia. Ademais, seus discursos têm reiterado a substituição de autoridades políticas, culturais, econômicas e judiciais por pessoas que possuem valores patrióticos, para eliminar a rede de influência da “era comunista”³.

Logo, uma das hipóteses desta pesquisa inicial é a que Wajda revisitou este passado socialista, em *Afterimage*, para pensar os problemas do autoritarismo ao longo da história da Polônia. Isto posto, pretendemos realizar a seguir, através das ferramentas de análise fílmica, uma breve reflexão acerca dos códigos que compõem esta película para, assim, tentar compreender de que forma a memória sobre a experiência socialista é trabalhada pelo diretor para pensar a presença do autoritarismo, neste país, no presente.

A estética do Realismo Socialista

Muito antes do governo de Josef Stalin (1878-1953), a literatura e as artes já demonstravam estar nos planos de controle do governo bolchevique. Vladimir Lenin (1870-1924), em alguns escritos sobre estas, anteriores a Revolução de 1917, defendia a ideia do espírito de partido como elemento essencial para o processo de criação artística. A “arte pertencia ao povo”, assim, a orientação ideológica aos artistas e escritores surgia desta ideia que tornava o espírito de partido e a produção artística pontos indispensáveis para a educação socialista do proletariado.

O Realismo Socialista foi imposto como escola oficial em meados de 1930. Era um estilo artístico, portador de uma nova linguagem, aplicado em cada área da arte para toda a União e países satélites. A temática tornou-se mais estreita: variava em torno de operários, camponeses na sua vida coletiva e agrícola, heróis da revolução e da releitura stalinista sobre a história (FRANCISCON, 2019, p. 46).

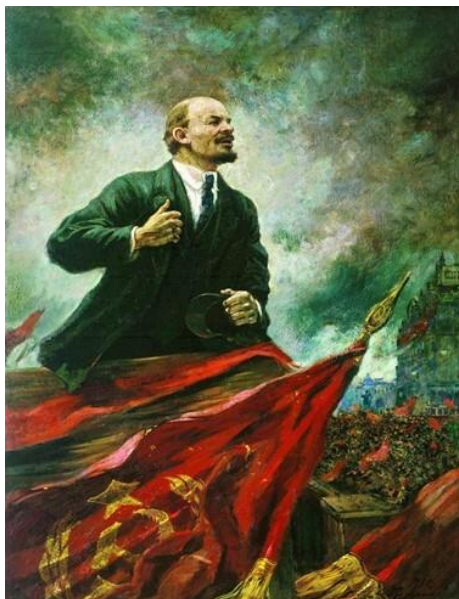
As esferas culturais deveriam ser claras, didáticas, otimistas, nacionalistas e maniqueístas. Foi o fim do experimentalismo e das vanguardas. Este período fez parte do apogeu stalinista, caracterizado por desaparecimentos, assassinatos e torturas, na qual dissidentes do regime eram condenados. Reconhece-se a relevância de se analisar a técnica dessa escola artística, pois esta foi um dos instrumentos de dominação ideológica

³ Para saber mais, acesse: <https://www.dw.com/pt-br/extrema-direita-se-fortalece-na-pol%C3%B4nia/a-50825472>. Acesso em 30/07/2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

do partido soviético, que mascarava o presente e o futuro com o véu da utopia oficial.

É válido ressaltar que as diretrizes desta escola foram fruto do debate de intelectuais adeptos ao regime, apesar de ser projeto político de um Estado ditatorial. Ademais, ao contrário de algumas concepções advindas de países capitalistas, que colocavam o Realismo Socialista como um conjunto de diretrizes rígidas, esta arte era definida com um conteúdo, uma forma e uma mensagem simples. Abaixo estão duas obras conhecidas desta escola.



Alexander Gerasimov (1881-1963)
Lenin na tribuna
1930, óleo sobre tela
Museu Lenin, Moscou, Rússia



ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Arkady Plastov (1893-1972)
Eleição para o comitê dos camponeses pobres
1939, óleo sobre tela
Galeria Estatal Tretyakov, Moscou, Rússia

A representação do Realismo Socialista e o crepúsculo de uma vanguarda

Entende-se *Afterimage* como um produto cultural, resultado de uma prática, construído dinamicamente a fim de fundamentar e assegurar os interesses de seu diretor e de determinados grupos. De acordo com as premissas acima, o objetivo, nesta parte da pesquisa, consiste em entender as representações do Realismo Socialista nesta película, bem como investigar as formas escolhidas por Wajda para passar, em imagens e sons, a sua experiência subjetiva frente a censura da Polônia socialista.

Ao longo da narrativa, é representado o embate entre a vanguarda e o realismo, presentes em alguns aspectos perceptíveis e imperceptíveis da película. Em alguns momentos serão apontados elementos específicos da linguagem cinematográfica, como enquadramento, iluminação, montagem e música, com o propósito de demonstrar as escolhas representacionais de Wajda e os sentidos construídos por ele. Para tal investigação, a metodologia proposta por Eduardo Morettin (2011, p. 62) oferece um leque de possibilidades para uma interpretação mais detalhada desses elementos expostos acima.

Andrzej Wajda retorna em *Afterimage* com um drama histórico e politicamente engajado, característica presente em toda sua carreira. De acordo com entrevista concedida⁴, este filme carrega consigo o interesse do cineasta pelo universo das artes plásticas, visto que, antes de se tornar diretor de cinema, estudou pintura, entre 1946 e 1949, na Academia de Belas Artes da Cracóvia. Sua última obra narra a história do pintor Wladyslaw Strzeminski, pioneiro na vanguarda, e um dos fundadores do movimento construtivista.

Strzeminski é caracterizado como um pintor inteligente, admirado por todos seus alunos por suas obras. Da mesma forma, é representado um homem marcado tragicamente pela guerra, psicologicamente e fisicamente, uma vez que não possui um braço e uma perna. Isso se apresenta, igualmente, na cenografia da Polônia, um país em ruína pós 1945. Tendo em vista a filmografia wajdaniana, o protagonista de *Afterimage* possui um

⁴ A entrevista completa pode ser acessada por meio do link: <https://culture.pl/en/article/afterimage-andrzej-wajdas-swan-song>. Acesso em 30/07/2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

aspecto presente em todos os heróis fílmicos deste diretor: oscilação entre heroísmo e declaração de seus vícios pessoais. O vanguardista é bem interpretado pelo ator polonês Boguslaw Linda.

Na sequência inicial, Wajda preferiu representar Strzeminski longe da cidade, lecionando à céu aberto. Existe a predominância das cores azul e verde e, ao fundo, escutam-se pássaros. Inserindo o pintor e seus alunos neste ambiente mais naturalístico, o diretor optou por um enquadramento em plano aberto, com todos os personagens disfrutando de certa liberdade, causando uma impressão de felicidade. Esta situação irá mudar com o passar do filme, já que os encontros entre professor e alunos serão realizados secretamente, em cenários mais fechados, em razão da censura. A princípio, a montagem desta primeira sequência provoca uma sensação de leveza, contrastando com o restante do filme, que conduz para uma certa obscuridade.

Em cenas seguintes, posicionam-se signos que remetem à vanguarda do início do século XX, presentes nas cores primárias (vermelho, azul e amarelo), que ganham destaques nas obras de arte de Strzeminski. Uma dessas cenas, na qual faz tributo ao Construtivismo e suas grandes idealizações, é aquela em que se ouve uma guia discursar, para uma sala cheia de crianças, sobre a Revolução de 1917 e as inovações artísticas trazidas em conjunto. Posteriormente, é revelado que uma das alunas presentes é Nika, filha de Strzeminski, com a artista plástica Katarzyna Kobro. A câmera, que se afasta cada vez mais, ampliando o campo de visão do espectador, mostra a grandeza da sala, não só pelo espaço que ocupa, mas, também, por seu valor cultural. A guia do museu declara:

Wladyslaw Strzeminski e Katarzyna Kobro são artistas de vanguarda. Strzeminski trabalhou com Malevich, outro artista estupendo, em São Petersburgo. Em Moscou, depois da revolução, ele fez várias exposições. Depois de retornar a Polônia, junto com Henryk Stazewski, o famoso poeta Julian Przybos e outros, formou o grupo AR, que significa ‘artistas revolucionários’ (*Afterimage*, 2016).

Assim, é apresentado, para o espectador, a Sala Neoplástica, projetada pelo pai de Nika. Nela, estão expostas algumas esculturas de Kobro e outras pinturas de Strzeminski. Conforme a professora vai guiando os alunos pelas obras, indicando a relação delas com a arquitetura moderna, a câmera é movida para acompanhar a filha do pintor, que sai do enquadramento, observando atentamente as obras. Contudo, essa, que

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

parece ser uma aula sobre as vanguardas, é interrompida pela professora, visivelmente incomodada com o conteúdo exposto pela funcionária do museu.

Com o desenrolar da narrativa, figuras e referências da vanguarda aparecem cada vez menos, sendo substituídos por elementos fílmicos que representam o Realismo Socialista. Simultaneamente, essa escolha cinematográfica de Wajda está perceptível na fotografia. Ela ganha destaque na última obra do diretor, pois passa de uma tênue exposição de luz e cores no começo, para uma realidade mais acinzentada, na medida que o pintor vai perdendo sua liberdade artística.

Em relação a representação do Realismo Socialista, durante seus 98 minutos, *Afterimage* possui alguns aspectos que são bastantes explorados. São eles: (I) dramatização da cor vermelha e perda de luminosidade; (II) figurino militarizado e (III) cortejos e celebrações dos símbolos do Socialismo. Discorreremos sobre estas logo a seguir.

A cena mais simbólica de *Afterimage* é esta do frame abaixo. Ela ocorre logo após a aula ao ar livre ministrada por Strzeminski, que mostra para o espectador um primeiro confronto entre vanguarda e Estado. Em plano aberto, visualiza-se Strzeminski sentado no chão, em seu apartamento, pintando. O cenário é pequeno, mas o espectador consegue observar alguns móveis na cor amarela e duas janelas que iluminam todo o local. Ao fundo, escuta-se um discurso vindo de fora do apartamento. Nele, um homem alerta que o Congresso do Partido dos Trabalhadores Poloneses Unidos chegou ao fim e que todos devem acatar as suas resoluções.



ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

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

Em outro plano, num *close up*, o diretor mostra o pintor mergulhando o pincel nas tintas azul e amarela. Neste momento, em um *tilt up*, a câmera move-se para cima dando ênfase na condição física de Strzeminski. No plano seguinte, toda a tela branca, na qual o vanguardista pintaria, é tingida por uma cor vermelha que vem de fora. A voz ao fundo diz que “(...) para alcançar as determinações do partido, as grandes massas do povo devem se unir” (*Afterimage*, 2016). A luz vermelha, que revela-se um banner com o rosto de Josef Stalin, cobre todo o apartamento, o que incita no espectador um alerta.



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

A sequência se desdobra com Strzeminski levantando-se com dificuldade do chão e rasga, com sua muleta, a imagem do ditador e, devido a isso, é preso por dois policiais. Nota-se que Wajda utilizou da técnica de retirar o brilho e a iluminação da cor vermelha para dar ainda mais força, obscuridade e ares de violência para a cena descrita acima, trazendo para o observador uma sensação daquele passado de constante censura. Todo o cenário é tingido por esse vermelho que vem de fora, o que intensifica este signo do Socialismo e sua funcionalidade narracional.

Assim, é possível perceber uma oposição ao ideal socialista em pequenos elementos que compõem as cenas de *Afterimage*. Um dos primeiros exemplos disto, é a visita do Ministro da Cultura a Academia de Belas Artes de Lodz. Esta sequência se inicia com Strzeminski ministrando uma aula sobre a arte de Van Gogh, suas maneiras de ver a natureza e pintá-la no quadro branco. Rapidamente, em um outro plano, uma mulher, vestida com um uniforme militarizado, interrompe a aula do professor, anunciando a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

visita do ministro à escola. A seguir, gostaríamos de chamar atenção para alguns componentes específicos desta sequência.

Primeiramente, observa-se a postura e a firmeza que a mulher anuncia a chegada do ministro, denominando todos ali de “camaradas estudantes”. Neste plano, o realizador do filme enfatiza essa invasão com o jogo de luz. A sala estava toda escura em razão das imagens de pintura de Van Gogh, passadas no projetor, enquanto Strzeminski as explicava. Em alguns *close ups* e planos médios, com a iluminação destacando este comportamento ditatorial interventor, Wajda representa nesta mulher mais uma conduta de censura realizada pelo Estado. O diretor reproduz nela a essência militarista de toda a URSS. Paralelamente, expõe a insatisfação dos estudantes e do vanguardista, desconstruindo a ideia de que todos no regime aceitavam o novo governo.



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

Ainda nesta sequência, já com todos reunidos para o encontro com o ministro, observa-se a utilização de imagens e esculturas de símbolos do governo. Enquanto o ministro pronuncia as novas diretrizes propostas pelo partido, a câmera, que está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima (mas não completamente em contra *plongée*), projeta o político para frente, dando maior importância e autoridade para o discurso proferido. Ao mesmo tempo, o espectador consegue enxergar, atrás do ministro, uma fotografia de Boleslaw Bierut (1892-1956), primeiro líder comunista da República Popular da Polônia.

Não se consegue debruçar, no espaço deste artigo, todos os elementos que destacam-se nesta cena, como, por exemplo, a exposição detalhada do ministro sobre o que é o Realismo Socialista. Contudo, apontar para a exaltação das figuras do Socialismo.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Estes foram posicionados no cenário para reforçar a posição do ministro, como se estivessem abençoando tal discurso, mas não somente isso, para transmitir uma impressão de vigilância.



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

Até este momento, apresentou-se para o leitor algumas formas que Wajda utilizou da linguagem cinematográfica para representar este passado vivido por ele. Assim, ainda nesta esteira de representações do Realismo Socialista, identificam-se, em *Afterimage*, uma característica presente em outros filmes de Wajda, revelada na sequência da passeata do Dia do Trabalhador. A seguir, um frame desta cena.



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

Novamente, destaca-se o uniforme militarizado, dessa vez em Nika. A cena se inicia com a menina entusiasmada, pois irá carregar a bandeira vermelha na passeata. A câmera está fixada, em plano médio. Em outro plano, Strzeminski pergunta para a filha onde conseguiu o uniforme, visivelmente incomodado com a sua roupa. A garota avisa

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

que a escola emprestou. Neste momento, o diretor mostra, implicitamente, a situação precária em que filha e pai vivem no final do filme, quando o pintor não consegue mais trabalhar.

Evidencia-se euforia da menina, ao participar das festas promovidas pelo Estado, e a decepção do pai, vendo sua filha nesta direção. Quando Nika sai do apartamento, a câmera a acompanha correndo em direção a passeata, em plano aberto. Ela está feliz. O realizador do filme reforça, na imagem da garota, a juventude que ainda é convicta da revolução e do ideal socialista.

Isto posto, o que desejamos ressaltar nesta sequência é o tratamento que Wajda deu para a imagem da passeata. Em contra *plongée*, a câmera mostra Strzeminski assistindo o evento pela janela de seu apartamento. Ao mesmo tempo, escuta-se uma espécie de narrador, uma voz que vem de fora, dizendo que toda Lodz está em fileiras, comemorando o primeiro de maio. Exibe-se, em plano muito aberto, como no frame acima, imagens do evento e, também, em outro plano, a decepção do vanguardista com o que ele assiste.

Furgões de guerra soltando pombos, faixas e imagens de Karl Marx, Friedrich Engels, Josef Stalin e Vladimir Lenin. O narrador anuncia que todos estão reunidos, artistas, cientistas, camponeses, operários e estudantes celebrando a “libertação social”. Há uma mistura de imagens produzidas em set e imagens com “aparência de real”. Esta foi a edição que o diretor trabalhou na imagem: elas não são documentos e arquivos da época, mas Wajda as utilizou como se fosse, trazendo mais impressão de realidade para o espectador.

De modo geral, o roteiro de *Afterimage* possui algumas falhas. Não foi muito aprofundado o porquê da relação de Strzeminski com a ex-mulher, e com a filha, ser tão distante e indiferente. Ao mesmo tempo que se fez um mistério, no início, da forma como o pintor perdeu uma das pernas e um dos braços. De fato, nunca é a vida individual do personagem que importa, mas a narrativa que ele é capaz de representar. Ao contar a história do vanguardista, no presente, o cineasta desconstrói a história feita no passado, tomada como memória nacional oficial.

Em sua última experiência cinematográfica, diferentemente da trilogia de guerra dos anos 1950, caracterizada pelo estilo neorrealista, Wajda propôs em *Afterimage* algo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

muito clássico. Isso entra em contraposição com o que o próprio filme celebra: as inovações da *avant-garde*. Ao final, o que fica gravado na mente do espectador é o quanto a experiência socialista na Polônia foi algo horrível, refletindo, assim, no próprio roteiro, que passa de um estado de completa euforia para disforia.

Considerações Finais

Considera-se que grande parte da filmografia wajdaniana propõe uma necessidade de revisão da esquerda, acerca dos caminhos que ela trilhou, bem como uma discussão sobre o que significou o socialismo nesses países que foram dominados pela URSS. No Bloco do Leste houve o desencanto de um ideal, isto é, a reversão de uma utopia política. Assim, pós 1989, questões sobre memória e trauma eclodiram como preocupações dominantes nestes países. Acredita-se que problemas dessa natureza arrastam-se até os dias de hoje, sendo *Afterimage* produto desta questão.

Esse tema da memória reflete no título da obra: *Afterimage*, ou a pós-imagem, são as memórias visuais, que mesmo tentando ser apagadas pelo Estado, derrubando pinturas e impedindo os artistas de praticarem sua arte, ficam escondidas no subterrâneo da memória, esperando a sua oportunidade de manifestação.

Em síntese, Wajda foi um “cineasta historiador”. Suas obras são sempre feitas com referência à Polônia, tendo um caráter pedagógico, que podem ser compreendidas como produtos culturais que dialogam com um determinado tipo de público. Deste modo, este artigo identificou, através das ferramentas de análise fílmica, algumas das estratégias utilizadas por este cineasta para provocar certas emoções em seu público.

Referências Bibliográficas

FRANCISCON, Moisés Wagner. O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945-1991). 2019. 316 p. **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas.

MEDEIROS, Vinícius Santos de. Entre Cinzas e Diamantes, a ambivalência de uma geração: a trilogia de guerra de Andrzej Wajda e as representações cinematográficas da resistência polonesa (1948-1958). 2016. 261 p. **Dissertação (Mestrado)** – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.).

História e cinema: dimensões do audiovisual. São Paulo: Alameda, p. 65-84.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema: dimensões do audiovisual.** São Paulo: Alameda, p. 39-64.