

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

VINÍCIUS SANTOS DE MEDEIROS

**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

VINÍCIUS SANTOS DE MEDEIROS

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)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. ANA MARIA MAUAD

Niterói
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M488 Medeiros, Vinícius Santos de.
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) / Vinícius Santos de Medeiros. – 2016.
258 f. : il.
Orientadora: Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.
Bibliografia: f. 183-192.
1. Cinema. 2. Polônia. 3. Wajda, Andrzej, 1926-. 4. História.
I. Essus, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.
III. Título.

VINÍCIUS SANTOS DE MEDEIROS

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)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em História Social da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para a obtenção
do Grau de Mestre. Área de concentração: Cultura e
Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Nuñez
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI
2016

“Quando uma nação passa pela agonia, os símbolos de sua identidade ganham significado de vida ou morte. Homens e mulheres dispunham-se a arriscar tudo para pintar a âncora da ‘Polônia Combatente’ em paredes e cartazes, arrancar as placas com os novos nomes alemães das ruas ou deixar um gramofone berrando nas ruas uma gravação do proibido Chopin. O simples ato de usar uma blusa branca e uma saia vermelha constituía um perigoso ato de desafio. Recusar-se a falar alemão, ou ainda melhor, falá-lo muito mal, com um sotaque execrável, era um dever patriótico. A alma podia às vezes sorrir, ainda que o corpo estivesse acorrentado”.

(Norman Davies)

RESUMO

Este trabalho constitui-se como uma análise sociocultural da cinematografia nacional polonesa no imediato após segunda guerra, a fim de compreender historicamente a identidade geracional da Escola Polonesa de cinema, com destaque para um de seus mais famosos diretores – Andrzej Wajda. Nesta dissertação, portanto, optei por analisar os filmes da trilogia da guerra wajdaniana, lançados na Polônia entre 1955 e 1958. Meu propósito é concretizar uma investigação das representações da resistência nacional nos três filmes, buscando oferecer uma contribuição original às reflexões sobre o cinema polonês na segunda metade da década de 1950. Para tanto, procuro analisar as políticas culturais do regime stalinista para o cinema na Polônia e seus reflexos sobre a atuação dos realizadores, que, ou se posicionaram aliados aos soviéticos, ou manifestaram sinais de oposição à sua presença na Polônia – quando muito, demonstraram certa ambivalência em suas atitudes artísticas, operando com o arcabouço estético-narrativo ora do realismo socialista, ora de cinematografias desprezadas pelo regime, como o Neorealismo italiano. A análise da trajetória de Andrzej Wajda descortina a biografia de toda uma geração de realizadores recém-formados nas instituições cinematográficas surgidas após a guerra, assim como os seus anseios artísticos de representar em imagens e sons os efeitos catastróficos da guerra total sobre a Polônia. Uma das hipóteses definidoras desta dissertação é que o diretor Andrzej Wajda, na medida em que buscou representar em seus três primeiros filmes os temas silenciados da história polonesa recente, não somente trouxe à tona um de seus principais tabus – a resistência clandestina durante a guerra –, como também o desconstruiu e o desmonumentalizou. Em contrapartida, uma das surpresas advindas da análise fílmica e de fontes extrafílmicas foi a percepção de que Wajda, ao contrário do que supõe a memória de grupo enquadrada pelos cineastas da Escola Polonesa, em alguns momentos assumiu uma postura ambígua em relação aos preceitos da política cultural realista socialista. Eis aí outra hipótese relevante em minha argumentação: a Escola Polonesa de cinema, apesar de suas críticas ao cinema pré-guerra e, sobretudo, ao realismo socialista, foi capaz de assumir certa flexibilidade na adesão de seus conteúdos.

ABSTRACT

This work is built as a sociocultural analysis of the Polish National cinematography after the Second World War, in order to historically understand the generational identity of the Polish cinema school, emphasising one of its most famous directors – Andrzej Wajda. Therefore, I have chosen to analyze the Wajdany war trilogy movies, released in Poland between 1955 and 1958. My purpose is to consolidate an investigation of the national resistance representation on the three movies, looking to offer an original contribution to the reflections about the Polish cinema until the second half of 1950's decade. Therefore, I try to analyze the cultural policies of the Stalinist regime to the Polish cinema and its reflections about the performance of the directors, that either stood allies to the Soviet or showed signs of opposition to their presence in Poland – at most, they have shown a certain ambivalence in their artistic attitudes, working with the aesthetic and narrative framework of socialist realism, sometimes cinematography despised by the regime, such as Italian neorealism. The analysis of Andrzej Wajda's trajectory reveals the biography of a generation of newly formed qualified directors in film institutions that emerged after the war as well as their artistic aspirations of representing images and sounds the catastrophic effects of total war over Poland. One of the defining assumptions of this dissertation is that the director Andrzej Wajda, in that it sought to represent in his first three films silenced themes of recent Polish history, not only brought up one of its main taboos - the underground resistance during the war – but also deconstructed it. In contrast, one of the surprises arising from the film analysis and outside sources was the perception that Wajda, contrary to what is supposed by the group memory of Polish school filmmakers, at times took an ambiguous stance on socialist realist cultural policy principles. Behold, another important event in my argument: the Polish school of cinema, despite its criticism of prewar cinema and, above all, the socialist realism, was able to take some flexibility in the accession of its contents.

SUMÁRIO

Introdução	14
CAPÍTULO 1 – As contrações de uma “mãe-pátria”: autoritarismo, cinema e memória na Polônia do após guerra	24
1.1. A “reconstrução” da polonesidade: cultura política e cultura histórica sob a égide socialista.....	27
1.2. Traumas publicizados, tabus interrogados: a geração Escola Polonesa de cinema.....	47
1.3. Biografia de uma geração: a trajetória de Andrzej Wajda numa Polônia ocupada.....	65
CAPÍTULO 2 – A resistência representada: ambivalência representacional e oposição geracional na “trilogia da guerra” wajdaniana	97
2.1. Sintaxe narrativa: a trilogia em palavras ou o gesto de um autor.....	106
2.2. O universo ficcional da trilogia da guerra.....	108
2.2.1. Um olhar neorrealista da Ocupação: o universo diegético de <i>Geração</i> (1955). 108	
A normalidade da vida sob a ocupação alemã e a privação gradativa da liberdade aos poloneses	112
Os <i>partisans</i> e o papel da fé cristã.....	113
As ambiguidades da sociedade polonesa.....	115
A disforização do Exército da Pátria (AK) e a “ambivalência representacional” de Andrzej Wajda.....	116
2.2.2. Entre o Levante e o esgoto de Varsóvia: o universo diegético de <i>Kanal</i> (1957)	120
2.3. Representando os resistentes: os personagens da trilogia da guerra	136
2.3.1. Um herói realista socialista? – Wajda e <i>Geração</i> (1955) numa zona cinzenta. 136	
1ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Sekula.....	138
2ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e sua mãe.....	142
3ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Dorota.....	142
4ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Jasio.....	149
Uma breve consideração sobre as representações wajdanianas das relações polaco-judaicas.....	156
2.3.2. Engajamento em crise: a resistência como ator coletivo em <i>Kanal</i> (1957).....	162
Conclusão.....	180
Fontes	185
Filmografia.....	186
Bibliografia	187
Documentos eletrônicos	197
Anexos.....	200
ANEXO I. Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1955).....	200
ANEXO II. Sintaxe narrativa de <i>Kanal</i> (1957).....	230

ANEXO III. Filmografia de Andrzej Wajda.....	256
--	-----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cartaz de <i>Geração</i> (1955)	151
Disponível em: < http://www.cinemaposter.com/ZURpokolenie.html >. Acesso em 24 fev. 2016.	
Figura 2 - Capa do DVD de <i>Geração</i> (1955).....	155
Disponível em < http://www.imfdb.org/wiki/A_Generation_(Pokolenie) >. Acesso em: 24 fev. 2016.	
Figura 3 - Última sequência do wajdaniano <i>Cinzas e Diamantes</i> (1958)	181
Disponível em < http://www.telemagazyn.pl/film/popiol-i-diament-567471/ >. Acesso em: 07 mar. 2016.	
Figura 4 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.1)	200
Figura 5 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.1)	201
Figura 6 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.2)	201
Figura 7 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.2)	201
Figura 8 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.3)	202
Figura 9 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.3)	202
Figura 10 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.3)	202
Figura 11 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.4)	203
Figura 12 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.5)	203
Figura 13 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.5)	204
Figura 14 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.6)	204
Figura 15 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.7)	205
Figura 16 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.7)	205
Figura 17 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.8)	206
Figura 18 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.8)	206
Figura 19 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.8)	207
Figura 20 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.8)	207
Figura 21 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.9)	207
Figura 22 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.9)	208
Figura 23 - Sintaxe narrativa de <i>Geração</i> (1.9)	208

Figura 24 - Sintaxe narrativa de Geração (1.10)	209
Figura 25 - Sintaxe narrativa de Geração (1.10)	210
Figura 26 - Sintaxe narrativa de Geração (1.11)	210
Figura 27 - Sintaxe narrativa de Geração (1.11)	210
Figura 28 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)	211
Figura 29 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)	212
Figura 30 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)	212
Figura 31 - Sintaxe narrativa de Geração (2.2)	212
Figura 32 - Sintaxe narrativa de Geração (2.2)	213
Figura 33 - Sintaxe narrativa de Geração (2.3)	213
Figura 34 - Sintaxe narrativa de Geração (2.3)	214
Figura 35 - Sintaxe narrativa de Geração (2.4)	214
Figura 36 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)	215
Figura 37 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)	215
Figura 38 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)	215
Figura 39 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	216
Figura 40 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	216
Figura 41 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	216
Figura 42 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	217
Figura 43 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	217
Figura 44 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	218
Figura 45 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)	218
Figura 46 - Sintaxe narrativa de Geração (2.7)	218
Figura 47 - Sintaxe narrativa de Geração (2.7)	219
Figura 48 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)	219
Figura 49 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)	220
Figura 50 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)	220

Figura 51 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)	220
Figura 52 - Sintaxe narrativa de Geração (2.9)	221
Figura 53 - Sintaxe narrativa de Geração (2.9)	221
Figura 54 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)	221
Figura 55 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)	222
Figura 56 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)	222
Figura 57 - Sintaxe narrativa de Geração (2.11)	223
Figura 58 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)	223
Figura 59 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)	223
Figura 60 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)	224
Figura 61 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)	224
Figura 62 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)	225
Figura 63 - Sintaxe narrativa de Geração (3.1)	225
Figura 64 - Sintaxe narrativa de Geração (3.1)	226
Figura 65 - Sintaxe narrativa de Geração (3.2)	226
Figura 66 - Sintaxe narrativa de Geração (3.5)	229
Figura 67 - Sintaxe narrativa de Geração (3.5)	229
Figura 68 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.1)	230
Figura 69 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.2)	231
Figura 70 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.3)	232
Figura 71 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.4)	232
Figura 72 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.4)	233
Figura 73 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.5)	234
Figura 74 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.5)	234
Figura 75 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.6)	235
Figura 76 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.6)	235
Figura 77 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7)	236

Figura 78 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7).....	236
Figura 79 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7).....	237
Figura 80 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7).....	237
Figura 81 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.8).....	238
Figura 82 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.8).....	239
Figura 83 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.9).....	240
Figura 84 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.9).....	240
Figura 85 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.10).....	241
Figura 86 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.10).....	241
Figura 87 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.10).....	242
Figura 88 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.1).....	242
Figura 89 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.1).....	243
Figura 90 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.2).....	243
Figura 91 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3).....	244
Figura 92 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3).....	245
Figura 93 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3).....	245
Figura 94 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.4).....	246
Figura 95 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.4).....	246
Figura 96 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.5).....	247
Figura 97 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.6).....	248
Figura 98 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.6).....	248
Figura 99 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1).....	249
Figura 100 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1).....	249
Figura 101 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1).....	250
Figura 102 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1).....	250
Figura 103 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.2).....	251
Figura 104 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.2).....	251

Figura 105 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.3).....	252
Figura 106 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.3).....	252
Figura 107 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.4).....	253
Figura 108 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.4).....	253
Figura 109 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.5).....	254
Figura 110 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.5).....	254

INTRODUÇÃO

A cinematografia polonesa está na pauta dos noticiários mais uma vez. O filme *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2014), que representa os efeitos das ocupações alemã e soviética sobre a Polônia através das lentes de uma jovem católica, tem repercutido em todo o mundo por sua fotografia em preto e branco e uma trama histórica marcada pela memória do holocausto judeu, o autoritarismo stalinista e o poder hegemônico da igreja católica durante o pós segunda guerra – o filme, inclusive, ganhou muito prestígio junto à crítica internacional, o que tornou *Ida* o grande vencedor do Oscar de filme estrangeiro em 2015. Contudo, o que poucos sabem é que o longa atualiza toda uma tradição cinematográfica propriamente polonesa, caracterizada por inúmeras representações da guerra e seus complexos efeitos sobre a sociedade.

Esta tradição remonta a meados da década de 1950 e início dos anos 1960, quando jovens cineastas recém-formados na Escola de Łódź, influenciados pelas próprias experiências durante a ocupação nazista, produziram seus filmes imbuídos com a necessidade moral de representar os efeitos da guerra sobre a Polônia – mesmo que sob a estrita vigilância dos censores soviéticos –, assim como mostrar em suas tramas a desilusão de jovens protagonistas frente ao engajamento romântico na resistência clandestina. Muitos autores e historiadores têm atribuído a esse fenômeno cinematográfico o termo *Escola Polonesa*, a fim de demarcar a atuação de jovens realizadores como Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz e Wojciech Has. Sem dúvida alguma, o diretor que veio a se tornar o maior expoente dessa geração¹ foi Andrzej Wajda, sobretudo com a sua “trilogia da guerra”: *Geração* (1955), *Kanal* (1957) e *Cinzas e Diamantes* (1958).

Esta dissertação de mestrado foi estruturada com base em alguns questionamentos e problemáticas de pesquisa que envolvem esse cinema ainda pouco visitado pela historiografia brasileira. No interior de uma Polônia ocupada pelos soviéticos após a Segunda Guerra Mundial, qual teria sido o impacto do regime stalinista sobre o cinema e seus artistas? Como foi a atuação e a influência dos realizadores cinematográficos que apoiaram o regime autoritário e as diretrizes de sua política cultural? Frente a um contexto de ocupação estrangeira, é possível identificar

¹ Ressalto aqui que eu me enquadro entre os pesquisadores que veem a Escola Polonesa como um fenômeno geracional, como explicarei adiante.

comportamentos ambíguos e paradoxais dentre os cineastas poloneses dos anos 1950 e 1960 – em outras palavras, há coerência no modelo que pressupõe a polarização entre resistência e colaboração, tão presente nos estudos da ditadura civil-militar brasileira, por exemplo? Em relação à publicização do conhecimento histórico através dos filmes desse período, como seria a representação dos eventos do tempo presente e a sua relação com a historiografia polonesa produzida naquele momento?

Tais indagações, presentes em minha investigação sobre o tema desde a graduação, permitiram que algumas respostas confirmassem as pressuposições iniciais, embora outros problemas surgidos no decurso do mestrado tenham indicado interpretações inesperadas – em alguns casos, as perguntas permaneceram sem uma solução. O objetivo deste trabalho é o de se debruçar justamente sobre essa cinematografia que, mais uma vez, assume o proscênio do cinema internacional, para analisar historicamente a composição da Escola Polonesa de cinema e a atuação de um de seus mais famosos diretores – Andrzej Wajda. Nesta dissertação, portanto, optei por analisar os filmes da trilogia da guerra wajdaniana. Meu propósito é concretizar uma investigação das representações da resistência² clandestina polonesa nos três filmes, procurando compreender em que medida essas representações se coadunam com outras produzidas pelos diferentes realizadores da Escola Polonesa de cinema.

Certamente este trabalho não possui a pretensão de oferecer a última palavra acerca do tema, mas assume o compromisso de oferecer uma contribuição original às reflexões sobre o cinema nacional polonês no imediato após guerra, principalmente a atuação do jovem diretor Andrzej Wajda entre os anos 1950 e 1960. Ao elencar as problemáticas mais relevantes da pesquisa, busquei compreender as políticas culturais do regime stalinista para o cinema na Polônia e seus reflexos sobre a atuação de realizadores que, ou se posicionaram aliados aos soviéticos, ou manifestaram sinais de oposição à sua presença na Polônia – quando muito, demonstraram certa ambiguidade em suas atitudes artísticas, operando com o arcabouço estético-narrativo ora do realismo

² Procurarei discutir detalhadamente no segundo capítulo da dissertação, com base nos problemas decorrentes da análise fílmica, a historiografia sobre a resistência, sobretudo a francesa, que tem buscado romper em grande medida com as interpretações dicotômicas – como o antagonismo resistentes *versus* colaboradores/adesistas –, e possibilitado a compreensão de um universo mais complexo e ambivalente dos comportamentos sociais sob regimes autoritários, como é o caso específico da Polônia sob a ocupação. Nesse sentido, a resistência ao ocupante estrangeiro será analisada nesta dissertação sob dois prismas diferentes: na primeira parte do trabalho procuro compreender as estratégias de oposição da Escola Polonesa de cinema no âmbito de uma Polônia pós-guerra, subjugada pelo regime stalinista e a sua política cultural do realismo socialista; já na segunda parte deste trabalho, a ênfase recai sobre a representação da resistência clandestina polonesa contra os ocupantes alemão e soviético, produzida por Wajda e outros diretores da Escola Polonesa de cinema.

socialista, ora de cinematografias desprezadas pelo regime, como o Neorealismo italiano. A análise da trajetória de Andrzej Wajda descortina a biografia de toda uma geração de cineastas recém-formados nas instituições de formação cinematográfica surgidas após a guerra, assim como os seus anseios artísticos de representar em imagens e sons os efeitos catastróficos da guerra total sobre a Polônia.

Uma das hipóteses definidoras desta dissertação é que o diretor Andrzej Wajda, na medida em que buscou representar em seus três primeiros filmes os temas silenciados da história polonesa recente, não somente trouxe à tona um de seus principais tabus – a resistência clandestina durante a guerra –, como também o desconstruiu e o desmonumentalizou. Nesse sentido, as imagens produzidas pela literatura nacional, marcadas por jovens engajados na luta pela “mãe-pátria” Polônia, foram ressignificadas em sequências cinematográficas perturbadoras, como por exemplo no filme *Kanal*, em que *partisans* adentravam ao esgoto varsoviano para fugir do inimigo alemão, tendo, ao final do percurso, suas convicções de engajamento no movimento clandestino fortemente abaladas pelo horror da morte e da incerteza quanto às causas da luta nacional.

Tal desconstrução da resistência polonesa nos filmes wajdanianos, entretanto, estava no bojo de um fenômeno social ainda maior – a Escola Polonesa de cinema. Sua marca distintiva em termos representacionais, sobretudo em comparação com os cineastas anteriores à guerra e à política cultural do realismo socialista, era não somente a presença de temas silenciados pelos censores comunistas, mas a sua desmonumentalização e publicização. Havia uma relação dialógica entre aqueles cineastas e a sociedade, de modo que muitos poloneses buscaram manter contato através de cartas com diretores como Andrzej Wajda. Num momento em que a História Pública ganha espaço e define melhor seus objetos e temas no Brasil, creio que a análise dos filmes produzidos pela Escola Polonesa pode iluminar as pesquisas que tomam o cinema como vetor de publicização do conhecimento histórico. Nesta dissertação damos alguns passos nessa direção, embora não muito largos, pois o recorte do objeto permanece na representação da resistência na trilogia wajdaniana.

Em contrapartida, uma das surpresas advindas da análise fílmica e de outras fontes foi a percepção de que Wajda, ao contrário do que supõe a memória de grupo construída pelos cineastas da Escola Polonesa, em alguns momentos assumiu uma postura ambígua em relação aos preceitos da política cultural realista socialista – considerada um “dogma” pelos realizadores ligados àquele fenômeno geracional. Sendo

assim, em seu primeiro filme, *Geração*, lançado nacionalmente em 1955 – um ano antes do processo de relativa abertura política viabilizada pelo XX Congresso do Partido Comunista –, Wajda seria capaz de imiscuir numa mesma produção elementos estéticos e narrativos provenientes tanto do realismo socialista quanto do Neorealismo italiano, o que configura, como procuro demonstrar ao longo deste trabalho, uma atitude ambivalente no âmbito de um regime autoritário.

Eis aí outra hipótese relevante em minha argumentação: a Escola Polonesa de cinema, apesar de suas críticas ao cinema pré-guerra e, sobretudo, ao realismo socialista, foi capaz de assumir certa flexibilidade na adesão de seus conteúdos. Sendo o cinema um espaço relativamente privilegiado para analisar os cruzamentos de diferentes forças na Polônia autoritária do pós-guerra, creio que Wajda, inserido num fenômeno social maior e geracional, pôde em seu primeiro trabalho ficcional demonstrar uma atitude artística paradoxal, pois, ainda que *Geração* permaneça nos manuais de história do cinema polônês como o marco inaugurador da Escola Polonesa – o que não deixa de ser verdade –, muito de sua trama é inegavelmente realista socialista. O que se depreende dessa afirmação é que o cinema da Escola Polonesa, em algumas ocasiões, demonstrou comportamentos complexos e não lineares enquanto fenômeno geracional, adotando diferentes atitudes simultaneamente e num mesmo filme. A análise de *Geração* e das fontes extrafílmicas que permitem a compreensão de seu entorno social, será capaz de demonstrar que nalgumas vezes a Escola Polonesa ficou entre a adesão e a oposição diante da política cultural do realismo socialista, o que nos faz evitar a tipologia teórica binária colaboração *versus* resistência, geralmente utilizada nos estudos de regimes autoritários.

Por isso, neste trabalho o cinema será identificado como uma forma de intervir na conjuntura social, uma maneira de assumir posição e criticar outras. Essa perspectiva apoia-se no pensamento de Roger Chartier:

Uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que à revelia dos atores sociais traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse³.

³ CHARTIER, Roger. “Textos, impressões, leituras”. In: Roger Chartier. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988, p. 19.

Apesar de Chartier ter sido muito criticado no final da década de 1980 por uma suposta “tirania do cultural”, o próprio autor assumiu depois uma postura veemente ao afirmar a posição do social, declarando que “a construção discursiva remete, portanto, necessariamente, às posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, ou classes que constituem o mundo social”⁴.

Segundo o historiador Francisco Fernandes Santiago Junior, há atualmente duas “correntes” mais conhecidas na historiografia tradicional brasileira que aborda especificamente o cinema – uma história social e uma história cultural. As duas não são autoexcludentes, embora a primeira seja mais flexível em suas propostas e métodos. Enquanto a história social do cinema se preocupa mais com os circuitos de exibição, as salas de cinema, as políticas culturais e as relações institucionais de poder, a história cultural do cinema levanta questões acerca das representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se assim, nas palavras de Santiago Junior, “o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história”⁵. Interessada nas construções culturais das subjetividades, identidades e comunidades interpretativas, a partir de um aporte teórico mais fechado, a história cultural do cinema frequentemente parte de Roger Chartier para sua reflexão e metodologia. Uma análise sociocultural como a que se empreende nesta dissertação parte de pressupostos advindos tanto da história social quanto cultural do cinema, já que ambas possuem como ponto de intersecção o cinema como campo historicamente constituído – embora o eixo conceitual privilegiado aqui seja o de “representação”.

Sendo assim, opto por uma análise sociocultural da trilogia da guerra de Andrzej Wajda, em sintonia com os demais filmes produzidos pelo próprio diretor e outros realizadores da chamada Escola Polonesa. A pesquisa a partir desta classe particular de filmes, todos produzidos entre os anos 1950 e 1960, requer obviamente um exame das práticas de leitura e uma história dos próprios filmes em particular, o que sugere a sua interpretação e recepção por públicos diferentes em formas muito contrastadas⁶. Tal operação de construção de sentido é um processo historicamente determinado e depende das formas mediante as quais os filmes são recebidos por seus públicos. Por isso uma análise sociocultural da trilogia da guerra exige do pesquisador uma atenção específica

⁴ Idem. “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: 7 (13), 1994, p. 106.

⁵ JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. “Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico”. In: *História da Historiografia*. Ouro Preto, n. 8, 2012, pp. 164-165.

⁶ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: Roger Chartier. *À beira da falésia. A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 178.

ao público polonês e mesmo internacional, levando em consideração que os filmes (sobretudo a partir do segundo, *Kanal*) foram aplaudidos nos grandes festivais e receberam inúmeros prêmios.

Releva-se assim o papel do cinema enquanto relevante agenciador dos sentidos históricos da contemporaneidade, que contribui para a produção social da memória⁷. Sendo assim, elencando o cinema como matéria imprescindível de investigação, escolho conseqüentemente um sujeito histórico também – o cineasta que atua como importante produtor e mediador cultural no processo de comunicação, no bojo de um estudo das redes de influência social que condicionam a produção cultural na sociedade, assim como a produção de representações sociais. No caso específico do cinema, é necessário enxergá-lo “como um produto cultural resultado de práticas sociais de representação”⁸, já que o historiador não se propõe mais a fazer uma história do cinema ou dos filmes, antes procura compreender os usos do passado pela narrativa fílmica, lidando com as imagens fílmicas em sua dimensão documento/monumento a fim de compreender a sociedade que ele estuda, a lógica das representações de um grupo ou de toda uma época. Em outras palavras, retomando toda uma tradição inaugurada por Marc Ferro, o cinema funciona como testemunho e percepção da realidade, o que impõe ao historiador que se atente para a análise da influência cinematográfica sobre a realidade social:

Se suas imagens [dos filmes] não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhe dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país”⁹.

Portanto, há que se pensar no contexto de produção, nas expectativas dos próprios realizadores cinematográficos, assim como no público polonês, ressaltando suas competências de leitura e em que medida os sentidos foram construídos. Para tanto, em concordância com o historiador Alexandre Busko Valim, é necessário compreender

⁷ NORA, Pierre. “Entre memória e História: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, PUC, 1993, pp. 7-28.

⁸ MAUAD, Ana Maria. “História do tempo presente e o cinema documentário”. In: *Primeiros Escritos*, Rio de Janeiro, n° 17, 2012, p. 2.

⁹ LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 102.

e explicar o *circuito comunicacional*, “que se constitui mediante a relação que os filmes mantêm com seu contexto e com outros meios, contato que dinamiza a veiculação de representações sociais e a sua compreensão pelos atores sociais”¹⁰. Tamanho trabalho de investigação não será possível sem a diversificação das fontes por parte do pesquisador – apesar de os filmes permanecerem como as fontes documentais básicas da pesquisa, estes não dão conta do entorno sociocultural no qual estão inseridos, exigindo do pesquisador a consulta a fontes extrafílmicas como discursos promocionais, entrevistas dos realizadores contidas em DVDs, as críticas etc.

No cruzamento de uma história das práticas sociais e uma história das representações inscritas nos filmes, a eleição dos dados e fontes desta pesquisa se deu com a mediação das problemáticas acima. Para realizar uma análise sociocultural da trilogia da guerra, escolhi outras fontes relevantes para uma compreensão das formas como o filme atingiu o público e também como Wajda, no bojo da Escola Polonesa, interpretou e se apropriou de arcabouços estéticos-narrativos provenientes de outras cinematografias, como a italiana e hollywoodiana. Sendo assim, a entrevista concedida por Wajda ao site *Web of Stories*¹¹ é sem dúvida a fonte de memória¹² mais relevante e completa para uma compreensão das experiências do diretor durante a guerra, bem como as ideias e valores inscritos em seus filmes. Outras fontes extrafílmicas essenciais para a compreensão das estratégias representacionais e as intenções do diretor – assim como as decisões de outros realizadores envolvidos, como o diretor literário do grupo

¹⁰ VALIM, Alexandre Busko. “Cinema e história”. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2012, p. 294.

¹¹ *Web of Stories* é um portal da internet que comporta um arquivo de histórias de vida em que os usuários cadastrados podem enviar seus vídeos relatando as próprias experiências a partir de um simples *webcam*. Apesar das memórias serem conscientemente valorizadas pelo site como uma forma de não deixar esquecer, como se quisesse trazer à tona um passado pouco lembrado, a entrevista de Andrzej Wajda torna-se relevante nesta pesquisa enquanto fonte oral, já que se depoimento surge como uma fala provocada, como uma resposta às perguntas colocadas pelo entrevistador Jacek Petrycki, um importante e premiado diretor de fotografia que realizara filmes de cineastas como Kielowski. A entrevista de Wajda disponibilizada pelo portal está dividida em centenas de vídeos, organizados tematicamente. Todos eles encontram-se transcritos em inglês, o que viabilizou a análise aqui empreendida. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/13542?o=MS>>

¹² Utilizo a categoria de “fonte de memória” apoiado no trabalho que a professora Ana Maria Mauad vem desenvolvendo com sua equipe no Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI). Tal categoria diz respeito às fontes orais e visuais que se entrelaçam na composição de uma narrativa nova, chamada de “escrita videográfica”, objetivando temporalizar as imagens mediante a memória construída pelos relatos orais. Essa intertextualidade entre palavras e imagens na pesquisa permite no trabalho do LABHOI a criação de narrativas sobre um determinado tempo e espaço passados. Dentre os artigos que tratam das fontes de memória na produção de textos videográficos, destaca-se: MAUAD, Ana Maria. “Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Guran em três tempos*”. In: *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 141-151, jan.-jun. 2010. Como bolsista de iniciação científica da professora Ana Mauad durante boa parte da graduação, eu mesmo pude integrar a produção de alguns textos videográficos, ao que sou muito grato.

de produção Kadr –, foram as entrevistas de Wajda dentre os extras dos DVDs dos filmes. Tais relatos permitem vislumbrar os três filmes do diretor como resultado de mudanças que extrapolaram ou limitaram as intenções originais de Andrzej Wajda – seu discurso memorialístico se torna assim primordial para entender as tensões dentro do grupo de produção ao qual estava filiado.

Além disso, aceitando a argumentação de Chartier sobre as representações sociais, vale ressaltar que existe um trabalho de classificação pelo qual a realidade é construída por diferentes grupos e agentes sociais. Tais práticas levam ao reconhecimento de uma identidade social que exibe uma maneira própria de ser no mundo¹³. Dessa forma, antes de empreender a análise propriamente dita dos filmes, acho relevante iniciar o trabalho destrinchando a trajetória de vida de Andrzej Wajda enquanto um “representante” da Escola Polonesa de cinema, a fim de compreender a sua inserção no grupo e em que medida sua obra e trajetória marcam a identidade social da Escola, quiçá o debate público com a sociedade que seus filmes ensejavam.

Assim, no capítulo 1 da dissertação analisam-se, de modo geral, as fontes extrafílmicas e secundárias principais que dão suporte à análise dos três filmes wajdanianos. Busca-se então uma compreensão da sociedade, política e cultura polonesas no imediato pós-guerra, sobretudo o contexto do regime autoritário iniciado com o Estado de Partido Único em 1948 e a política cultural do realismo socialista, que teve grande impacto na produção cinematográfica até 1956, quando do descongelamento político e a relativa abertura política que levou à atuação da Escola Polonesa. As análises realizadas por autores como Norman Davies¹⁴, Marek Haltof¹⁵, Boleslaw Michalek e Frank Turaj¹⁶ e outros serão primordiais para uma compreensão do universo extrafílmico em que a trilogia da guerra de Andrzej Wajda fora produzida.

A atenção no primeiro capítulo se volta também para uma análise mais detida da Escola Polonesa de cinema e do papel desempenhado por seus jovens realizadores. O objetivo é mostrar como esses atores sociais buscaram construir uma identidade de grupo pautada nos eventos da guerra, o que configura o fenômeno como prioritariamente geracional. Indo na contramão dos filmes produzidos pelos cineastas que aderiram à política cultural do realismo socialista, os realizadores da Escola Polonesa buscaram incluir em suas sequências os eventos catastróficos da guerra total

¹³ CHARTIER, 2002, p. 183.

¹⁴ DAVIES, Norman. *O Levante de 44: a batalha por Varsóvia*. Rio de Janeiro, Record, 2006.

¹⁵ HALTOF, Marek. *Polish national cinema*. New York/Oxford: Berghann Books, 2002.

¹⁶ MICHALEK, Boleslaw e TURAJ, Frank. *The Modern Cinema of Poland*. Indiana Univ Pr, 1988.

na Polônia, valendo-se em grande medida do cinema *noir* hollywoodiano e do Neorealismo italiano. Tal combinação estética, chamada por alguns estudiosos de “realismo negro”, remeteria aos temas silenciados pelo regime stalinista na Polônia e à situação pessimista dos jovens protagonistas que, mesmo tendo lutado ao lado da resistência clandestina contra o ocupante estrangeiro, já não identificavam uma causa pela qual lutar.

No último item desse capítulo, o objeto especificamente analisado é a vida e a trajetória profissional do diretor Andrzej Wajda. Tomando como fonte principal a entrevista com o diretor hospedada no site *Web of Stories*, meu objetivo é avaliar criticamente a memória individual do diretor polonês e compreender suas motivações no processo criativo de seus três primeiros filmes. Utilizo também as entrevistas contidas nos DVDs dos filmes da trilogia da guerra, completando um conjunto de fontes de memória que viabiliza um estudo atento à vida de Wajda quando ainda era criança e os desdobramentos da guerra em sua juventude e vida adulta.

No capítulo 2, o foco recai sobre a análise conjunta de *Geração*, *Kanal* e *Cinzas e Diamantes*. Para tal análise fílmica utilizo a metodologia narratológica, que, no âmbito da semiótica, diz respeito à teoria geral das narrativas. Embora a narratologia esteja relacionada tradicionalmente à análise de textos escritos, sua relevância para uma abordagem histórica dos filmes está na possibilidade de interpretá-los justamente como textos, capazes de veicular através de suas imagens e sons diversos sentidos, ideias e valores. A postura adotada aqui, portanto, é de imperativo respeito aos textos fílmicos, já que a chamada semiótica textual e narrativa, tanto em se tratando de romances quanto de filmes, procura se ocupar com as configurações comprovadamente presentes no texto. Tal escolha metodológica, que segue a proposta do historiador Ciro Cardoso¹⁷, segue na contramão de certas análises redutoras e ilegítimas, incapazes de encontrar respaldo nas próprias configurações internas dos textos – ou dos filmes, neste caso. Em todo caso, a análise fílmica empreendida aqui pressupõe uma interpretação sócio histórica que interroga os filmes em sua integralidade, tratando-os como conjuntos de representações que remetem ao período e à sociedade em que as obras se inscrevem.

Antecipo ao leitor que, ao se deparar com o segundo capítulo, certamente perceberá a ausência de uma análise mais acurada do terceiro e mais importante filme da trilogia – *Cinzas e Diamantes*. No projeto de mestrado ele comporia o repertório de

¹⁷ CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise semiótica de filmes em História*. Niterói, 2010 (Paper de aula).

fontes fílmicas principais. Contudo, dado o lado prático da pesquisa e a escolha metodológica caracterizada acima, decidi retirar o filme do conjunto selecionado. Foi realmente necessário pôr *Geração* e *Kanal* em perspectiva, posto que o último filme da trilogia wajdaniana fora analisado detalhadamente em meu trabalho monográfico ao final da graduação em História. Dessa forma, *Cinzas e Diamantes* compõe a presente investigação através de um olhar comparativo e como referência a uma análise fílmica já realizada – o que não atenua a sua relevância no âmbito mais geral da cinematografia polonesa e a sua recepção junto ao público nacional e internacional, visto que o filme fora o mais emblemático da trilogia no espírito da geração de Wajda¹⁸.

Em resumo, a finalidade primordial desta dissertação é contribuir para uma melhor compreensão do impacto da Escola Polonesa de cinema e da aclamada trilogia da guerra wajdaniana sobre a sociedade polonesa e o público internacional. Ao analisar as representações da resistência clandestina nos três filmes do diretor Andrzej Wajda e a sua inserção na Polônia de finais dos anos 1950, minha expectativa é que este trabalho não somente esclareça a complexidade do fenômeno, mas fomente também novas pesquisas sobre o cinema polônês em nosso país.

¹⁸ Ao leitor que intencionar compreender detalhadamente a importância de *Cinzas e Diamantes* para a Escola Polonesa e, especificamente, para a filmografia de Andrzej Wajda, recomendo a leitura do meu livro, resultado da minha monografia de final de curso: MEDEIROS, Vinícius Santos de. *Entre as cinzas do silêncio e os diamantes de uma geração: o cinema de Andrzej Wajda e a batalha pela memória coletiva na Polônia (1945-1963)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

CAPÍTULO 1 – AS CONTRAÇÕES DE UMA “MÃE-PÁTRIA”: AUTORITARISMO, CINEMA E MEMÓRIA NA POLÔNIA DO APÓS GUERRA

A Polônia, no período compreendido entre o século XVIII e os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, poderia ser definida como uma sociedade amante da liberdade. A afirmação pode parecer clichê, quando a nossa imaginação é povoada por imagens de terror que logo remetem ao Holocausto judeu e à violência impetrada pelos ocupantes alemães e soviéticos. Essas imagens, fornecidas pela ficção ou pelos testemunhos memorialísticos de *partisans* ou simples cidadãos, estão impregnadas em nossas mentes¹⁹. Anulada por outras nações e acometida de atrocidades inimagináveis durante todo o século XX, a “Mãe-Pátria” representada pelos poetas românticos poloneses teve dificuldades em parir sua filha em gestação, a desejada liberdade. Com a invasão e ocupação nazistas em 1939, começaram as contrações. Contudo, as dores de parto tenderiam a se prolongar por algumas décadas.

O século XX começou com esperança para a Polônia. Num curto período de tempo após a Primeira Guerra Mundial, finalmente o país conhecia o doce gosto da independência²⁰. A experiência foi de curta duração. A doçura converteu-se em amargura após a invasão alemã de 1939, quando uma política antissemítica implacável foi

¹⁹ As imagens do Holocausto judeu, que habitam o imaginário coletivo do Ocidente – bastante condicionado pelo cinema hollywoodiano –, tem uma relação indireta com os filmes produzidos na Polônia logo após a guerra. Marek Haltof, importante estudioso estadunidense do cinema polonês, afirma que um filme como *The Last Stage* (Wanda Jakubowska, 1948), ao retratar a vida no campo de concentração em Auschwitz e ao incluir a melodramatização de situações e personagens, criou imagens que futuramente reforçariam a representação dos campos de concentração nazistas apresentada num grande número de filmes norte-americanos – incluindo *A Escolha de Sofia* (Alan J. Pakula, 1982) e *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Considero relevante mencionar essa realidade que nos escapa: *The Last Stage*, um filme polonês produzido no ápice da ocupação comunista, tornou-se um protótipo das futuras narrativas cinematográficas sobre o Holocausto. Ver HALTOF, *ibidem*, pp. 50-51. Inclusive, o autor publicou um livro detido apenas na cinematografia polonesa que representou o Holocausto e as relações polaco-judaicas. Ver HALTOF, Marek. *Polish Film and the holocaust: politics and memory*. Nova York/Oxford: Berghahn Books, 2012.

²⁰ “Doce” em certa medida. Ao final da Primeira Guerra Mundial, a independência política da Polônia em relação a potências como Rússia, Áustria e Alemanha foi conseguida às custas de uma ditadura. A nível de contextualização, ressalto que ainda ao final do século XIX havia um debate acalorado entre dois grupos políticos relevantes: os pluralistas, do Partido Socialista Polonês (PPS), e os chamados “Endeks”, do Partido Nacional Democrático. Entre os primeiros estava Pilsudsky, importante figura da História polonesa contemporânea, que traria relativa estabilidade ao país após a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial. Apesar do passado “pluralista”, Pilsudsky rumou para um regime tirânico com traços fascistas após a independência política, ainda que tenha estabilizado as explosões antissemíticas e os pogroms organizados pelos Endeks. Sua morte em 1935 poderia significar o fim da ditadura, mas apenas se combinou com os eventos de 1939 e o antisemitismo crescente entre alguns poloneses. Para maior detalhamento desse período, ver MIGUEL, Alcebiades Diniz. “Visões do inferno histórico: a ‘trilogia de guerra’ de Andrzej Wajda”. In: *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 1, n. 1, 2007.

colocada em ação. Basta lembrar que Adolf Hitler odiava particularmente a Polônia, tida por ele como a nação onde eslavos e judeus, classificados pelos manuais nazistas como “subumanos”, habitavam juntos. A resistência clandestina polonesa, que cedo se levantou em seu nacionalismo para enfrentar as máquinas alemãs, aumentou ainda mais a fúria do líder nazista. Norman Davies, o proeminente perito em História polonesa, lembra-nos da frieza e crueldade com que o *führer* liderou seus subordinados rumo à invasão de 1939. Observe-as nas palavras do próprio Hitler:

Gêngis Khan mandou matar, por vontade própria, milhões de mulheres e homens com o coração alegre. A história o vê apenas como um grande construtor de estados [...] Enviei minhas unidades da Caveira para o Leste com ordens de matar sem misericórdia homens, mulheres e crianças de raça ou língua polonesa²¹.

Desde então, o país teria se tornado a personificação do inferno dantesco – representação que estará presente nas artes e, especialmente, no cinema, como veremos no segundo capítulo. A máquina da morte operada pelos alemães levaria à criação de imensos guetos e à deportação de multidões para os campos de extermínio. A Polônia se tornava assim o ponto nevrálgico do aniquilamento de numerosas comunidades judaicas espalhadas pela Europa. A humilhação ganhava contornos coletivos. Ainda que existisse colaboração com os alemães de determinados segmentos sociais antisemitas, a verdade é que toda a população estava à mercê da perspectiva nazista, segundo a qual a Polônia era definida em sua inferioridade racial. Tal arcabouço teórico reservava ao país apenas um destino: uma vida de escravidão, a qual se distanciava ao máximo do ideal romântico polonês de liberdade. Era o ápice das contrações.

Após a derrota alemã e o fim da Segunda Guerra, a Polônia foi ocupada pelo Exército Vermelho. Iniciava-se uma nova fase de dominação, agora praticada pelos líderes alinhados com Moscou. A “Mãe-pátria” polonesa se tornava um simples satélite soviético a partir de 1945. Um novo regime, de caráter autoritário e que desvelava o espírito stalinista do comunismo soviético de então, era construído pelas autoridades polonesas no após guerra. No âmbito das transformações geopolíticas que já se desenhavam embrionariamente, as quais contribuiriam para a bipolaridade ideológica a nível mundial, iniciava-se na Polônia um projeto de construção e hegemonização de

²¹ DAVIES, *ibidem*, p. 123.

uma cultura política socialista. Vamos nos voltar para esse período agora, a fim de compreender em que medida a presença soviética na Polônia condicionou a vida em sociedade, especialmente a política, a cultura e a historiografia. Creio que esses passos iniciais são necessários para entender a complexidade do cinema polonês entre as décadas de 1950 e 1960, bastante desejoso de pôr na tela os eventos políticos do tempo presente.

1.1. A “reconstrução” da polonesidade: cultura política e cultura histórica sob a égide socialista

Esse é um dos períodos mais emblemáticos da História recente da Polônia, quando ocorreram significativas mutações no modo como o poder era exercido. Baseando-me na perspectiva de Chartier, creio que períodos como esse podem gerar formações sociais inéditas e transformar as regras que governam a produção das obras culturais e a organização das práticas²². Por isso, neste capítulo investigo o papel do Estado polonês na conformação de uma cultura histórica hegemônica. Compreendo este conceito como a relação intrínseca entre passado e presente, ou, em outras palavras, “a relação que uma sociedade mantém com o seu passado”²³. Essa categoria de análise é operacional na medida em que possibilita ao pesquisador explicar o que as sociedades definem como o seu passado e qual a importância que os homens e mulheres atribuem a ele. Seguindo a argumentação da historiadora Ângela de Castro Gomes, a noção de cultura histórica estaria complexamente imbricada com as medidas de construção de uma cultura política. Para Rodrigo Patto Sá Motta, cultura política significa

“o conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro”²⁴.

Creio que esses dois eixos conceituais podem ser relevantes como fios condutores da pesquisa, já que condicionam a produção de representações no âmbito artístico e cinematográfico – o objeto específico desta investigação, sobre o qual eu me deterei no segundo capítulo, quando da análise fílmica propriamente dita. A fim de compreender as estratégias da URSS em conformar uma cultura política socialista na Polônia, é mister que nos detenhamos primeiramente nos pormenores dessa construção. Semelhante a um nadador em sua preparação física antes do mergulho, como

²² Ibidem, p. 188.

²³ GOMES, Ângela de Castro. “Cultura política e cultura histórica no Estado Novo”. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e leituras do passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, FAPERJ, 2007, p. 46.

²⁴ MOTTA, Rodrigo Sá. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: Rodrigo Sá Motta. *Culturas políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte, Argumentum, 2009, p. 21.

pesquisador procuro analisar inicialmente a sociedade polonesa ao final da guerra e os desdobramentos da ocupação soviética em sua política. Somente depois desse esforço conseguiremos pular do trampolim e responder aos problemas surgidos na análise do cinema da Escola Polonesa e de Andrzej Wajda.

Afinal, como abordar uma cinematografia nacional no contexto de uma ocupação estrangeira – aliás, levada a cabo por uma das duas maiores potências do mundo após guerra? Em termos políticos e culturais, em que acarretou a presença das autoridades comunistas na Polônia dos anos 1940? Sobre a historiografia desse período, teria ela sofrido mudanças em seus temas, objetos e problemáticas? Existiria uma relação do conhecimento histórico produzido na academia e o cinema? Há urgência em responder esses questionamentos logo no início da pesquisa, pois eles clarificam os valores e práticas em jogo no comunismo soviético sob Stalin. Creio que justamente no nível axiológico encontraremos as motivações por trás das políticas culturais soviéticas para as artes na Polônia e as recomendações dos censores comunistas para a historiografia do país naqueles anos – o que condicionará, em última análise, uma cultura histórica baseada na tentativa de “reconstrução” da polonesidade, em que a interpretação marxista da História nacional terá um papel fundamental.

Ao observar a nossa própria historiografia brasileira recente, podemos constatar que há exemplos instigantes de obras que contribuíram para essa reflexão, sobre como regimes autoritários buscaram legitimar-se por meio da construção de uma cultura política. Tais reflexões são inspiradoras para os objetivos deste trabalho. Por exemplo, Ângela de Castro Gomes, em artigo citado logo acima, soube demonstrar como o Estado Novo brasileiro (1937-1945) tomou a iniciativa de promover políticas públicas, no campo da cultura, no sentido de “recuperar o passado nacional”²⁵. A historiadora pôs em perspectiva os esforços políticos feitos pelo regime autoritário na produção de normas e valores que deveriam ser incorporados pela sociedade. Políticas culturais

²⁵ Outra obra relevante em nossa historiografia é FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular, 1930-45*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997. No capítulo 1, o professor da UFF relewa que, mesmo em meio à construção de uma cultura política hegemônica no primeiro governo de Getúlio Vargas, existiu uma cultura política específica dos trabalhadores. Valendo-se de fontes como cartas e processos administrativos vinculados à Secretaria da Presidência da República, Jorge Ferreira investiga as condições de vida dos trabalhadores brasileiros e as manifestações de classe em relação ao projeto varguista. As correspondências, segundo o pesquisador, teriam um mesmo padrão cultural em sua homogeneidade de enunciados – os trabalhadores teriam partido dos próprios pressupostos da cultura política construída pelo Estado varguista, sobretudo durante o Estado Novo, em que o Estado brasileiro aparecia como um amparador de famílias. Percebe-se assim que o projeto político-ideológico varguista não teria simplesmente dominado as mentes das pessoas, mas foi avaliado criticamente a fim de que os direitos dos trabalhadores fossem reivindicados.

seriam colocadas em ação a fim de promover uma “identidade nacional brasileira” de acordo com os interesses que o próprio regime queria fixar.

A fim de compreender a construção e divulgação dessa política cultural, Ângela de Castro buscou discernir a relação dos intelectuais com a burocracia do Estado Novo. Esse procedimento me parece um passo primordial na atual pesquisa, caso queiramos entender o envolvimento dos intelectuais poloneses com o regime político implementado na Polônia do pós guerra. Essa dinâmica pode revelar os interesses do regime stalinista no país em estabelecer um diálogo com o meio intelectual, o que envolvia tanto historiadores quanto cineastas. Além disso, em se tratando de um regime autoritário, tal abordagem pode nos ajudar a visualizar como a oposição radical e aberta desses agentes históricos se tornava inviável na Polônia após 1945 – sobrava-lhes ou a colaboração direta na construção da cultura política socialista ou a posição ambígua de aceitação parcial de seus valores. Como iriam se posicionar os intelectuais na Polônia dos anos 1940 e 1950?

Essa pergunta só poderá ser respondida quando mensurarmos a dimensão política e cultural da Polônia regida pelo stalinismo. Particularmente, acho muito interessantes as palavras de Norman Davies:

A chave do stalinismo, assim como de muitas outras formas de regime totalitário, é o etos de uma religião secular que ensinava seus seguidores a acreditar em seus preceitos e a condenar todos os infiéis. Afinal, o stalinismo era uma forma especial de culto sectário que possuía seu líder infalível, seus dogmas, seus rituais, suas superstições e seu Grande Satã [...] O inferno era o mundo exterior, onde suas normas não podiam ser impostas. Pelo medo ou pela fé, seus seguidores simplesmente não conseguiam imaginar concessões²⁶.

Considero essa dimensão quase mística muito relevante em nossa análise. Apesar de parecer excessivo, o trecho acima permite vislumbrar o caráter ideológico da cultura política socialista, tanto na URSS quanto em todos os países sob a sua influência. Visualizar essa dimensão é imprescindível para um entendimento pleno dos valores em jogo na ocupação soviética da Polônia.

Na esteira das reflexões de Rodrigo Patto Sá Motta, a categoria ideologia surge como um ponto fundamental para a nossa discussão sobre as relações entre marxismo e

²⁶ Ibidem, p. 592.

cultura política²⁷. Aliás, a força e consistência de uma cultura política muitas vezes reside no fato dela possuir uma ideologia, isto é, “um sistema de ideias que constitui o seu cerne”²⁸. Isso ocorre à cultura política socialista, especialmente sob o stalinismo, que procurará promovê-la através da historiografia e das artes na própria URSS e nos países influenciados por ela. A questão ideológica, como procurarei demonstrar, pode enriquecer nossa compreensão das atitudes políticas na Polônia do pós guerra, tanto no sentido de cooperar para a construção de uma cultura política dominante quanto para questioná-la. Apesar de Norman Davies parecer hiperbólico em sua colocação, sua interpretação do stalinismo reforça a conceituação de Rodrigo Patto sobre a cultura política, que “transcende e vai além da ideologia, ao mobilizar sentimentos (paixões, esperanças, medos), valores (moral, honra, solidariedade), representações (mitos, heróis) e ao evocar a fidelidade a tradições (família, nação, líderes)”²⁹.

A Polônia do pós guerra vivia sob a égide dessa “religião secular”. Era o auge da ocupação stalinista no país, um momento caracterizado por desaparecimentos, assassinatos e torturas – em suma, condenavam-se todos os “infiéis reacionários”. Em 1948 seria instalado o chamado “Estado de Partido Único” na Polônia, regime autoritário que esmagou a liberdade de expressão e as oposições políticas e partidárias com a consagração de Bolesław Bierut, que se tornou secretário-geral do Partido Único dos Trabalhadores Poloneses e presidente do Estado³⁰. As bases do autoritarismo na Polônia estavam montadas, e em seu interior estava a violência que restringia o acesso a informações de interesse histórico pela sociedade civil.

A partir de 1948 as características do comunismo soviético enquanto “religião secular” começaram a ficar mais claras na Polônia. Criavam-se tabus. Ninguém tinha

²⁷ O historiador delinea as duas acepções principais desse conceito central na tradição marxista: 1) a ideologia como “falsa consciência” (mascaramento da realidade, operado pela classe dominante no sentido de garantir a sua dominação e viabilizar a obediência dos grupos dominados); 2) ideologia como “um conjunto de ideias que dá forma a determinados projetos políticos e impele à luta pela conquista do poder, e aí teríamos a ideologia fascista, a liberal, a socialista, etc.” (ibidem, p. 26). Para os fins desta pesquisa, abordamos a categoria ideologia em seu segundo significado.

²⁸ Ibidem, p. 28.

²⁹ Idem.

³⁰ Para uma análise detalhada do processo histórico que levou à consagração do chamado “Estado de Partido Único”, sugiro o livro de Norman Davies (2006), sobretudo o capítulo VII. O autor sugere uma cronologia pouco convencional para explicar o processo histórico que levou à afirmação do stalinismo na Polônia. Seu argumento é de que o país já estava sob a órbita soviética desde 1944, o que o leva a propor três períodos distintos: 1944-47 – período da improvisação e da “guerra civil” entre os comunistas e os opositores políticos, a qual não correspondia a batalhas abertas, mas apenas emboscadas de ambas as partes; 1947-54 – o período da consolidação stalinista, marcada pela edificação de um forte aparelho de repressão e o alinhamento da Polônia com as instruções do Kremlin; 1954-1956 – o período de limitado recuo stalinista, em que a morte do “grande líder” (1953) e o discurso de Kruchev (1956) teriam desempenhado um papel fundamental.

permissão para criticar a União Soviética, muito menos mencionar a aliança da Polônia com as potências ocidentais durante a guerra – vale lembrar que durante o conflito mundial e a ocupação alemã e soviética, o governo exilou-se na Inglaterra e, de lá, liderou a resistência nacionalista do Exército da Pátria. A relação entre o presente e o passado recente foi problemática no final da década de 1940, o que gerou um silêncio aterrador acerca de alguns assuntos – aqueles que geravam mal-estar para o regime. Como elogiar a independência anterior à guerra ou dignificar os *partisans* que lutaram ao lado da resistência clandestina, quando os informantes da polícia estavam à espreita por toda parte?

Estavam claras as intenções do Estado em construir uma cultura política marcada por determinadas leituras do passado em detrimento de outras, de modo que, para se efetivar a consolidação do comunismo realmente existente na Polônia, a eliminação (ou tentativas de ocultação) das pegadas deixadas pelo passado na areia da História tornava-se uma exigência. Contudo, como salienta Rodrigo Motta, uma das marcas indeléveis da cultura política é a diversidade, podendo em uma mesma sociedade coexistirem divergentes culturas políticas, no plural, as quais entram em conflito e atrito constantes, embora sempre haja a emergência de uma dominante³¹. Tal luta pela hegemonia se dá através da incorporação seletiva de leituras do passado, que pintam determinados períodos, personagens e eventos de uma forma positiva ou negativa.

Ora, uma análise sociocultural da Polônia do pós-guerra deve desvelar as tentativas do “Estado de Partido Único” em construir uma cultura política hegemônica mediante a exaltação de alguns temas históricos e o amordaçamento de outros. O objetivo era evitar a circulação de informações que remetesse à história contemporânea polonesa, sobretudo no que tangesse à guerra e aos problemas colocados por ela – como a resistência clandestina, o Levante de Varsóvia de 1944, a omissão de ajuda pelas tropas vermelhas etc.

O Estado, portanto, assumiria um papel proeminente tanto na manipulação dos monumentos históricos – erguendo em diversas praças públicas as figuras imponentes do panteão constituído por Marx, Engels, Lenin e Stalin, por exemplo – como no controle da informação de conteúdo histórico, o que envolvia necessariamente a prioridade sobre o ensino da disciplina de história nas escolas polonesas. Orientado pela

³¹ Ibidem, p. 24.

argumentação de Norman Davies³², resalto que a própria profissão de historiador deveria ser guiada, a partir de então, pela linha marxista, com a imposição de uma censura sempre presente sobre a historiografia.

Contudo, precisamos reconhecer que o pesquisador que olhou mais atentamente para a historiografia polonesa nos anos de ocupação soviética foi o proeminente historiador polonês Jerzy Topolski³³. Ele conseguiu pintar criticamente um quadro do ambiente historiográfico polonês ao final da Segunda Guerra Mundial e das pressões ideológicas advindas da presença soviética no país. Como os poloneses teriam conseguido organizar a vida social e cultural num contexto de extrema destruição, quando milhões de vidas – inclusive cientistas, artistas e outros intelectuais –, jaziam sob os escombros das cidades? Após a guerra, a atenção era concentrada em oferecer suporte à reconstrução do país e à organização de uma nova vida. Porém, que tipo de “reconstrução” era essa? Como foram interpretados os eventos recentes da guerra na Polônia?

Apesar de Topolski não utilizar o conceito cultura política em sua análise da historiografia polonesa do após guerra, seu pensamento me leva a concluir que a ideologia socialista teve um papel proeminente para a URSS na construção de uma cultura política dominante na Polônia. A mobilização de historiadores e artistas era um passo primordial nesse sentido. Como a maioria dos poloneses estava interessada em evitar novos confrontos com o império soviético, era imperativo o ajuste à nova situação. Em termos culturais e políticos, isso significava a infiltração do marxismo nos círculos acadêmicos poloneses e a utilização de seu arcabouço teórico-metodológico na interpretação histórica. Ainda que a Igreja Católica possuísse uma autoridade moral inegável nesses anos, ela foi contrabalanceada pela postura das autoridades comunistas, que buscaram relativo diálogo com a intelectualidade a fim de subordinar as ciências à ideologia. Isso nos leva a crer que o projeto de construção do socialismo na Polônia, ao

³² MEDEIROS, Vinícius Santos de. *Entre as cinzas do silêncio e os diamantes de uma geração: o cinema de Andrzej Wajda e a batalha pela memória coletiva na Polônia (1945-1963)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013, capítulo 1.

³³ Nascido em 20 de setembro de 1928, Jerzy Topolski foi professor na Adam Mickiewicz (Universidade de Poznan), além de membro da Academia Polonesa de Ciências. Suas especialidades eram História Europeia no início da Modernidade, metodologia e teoria da história e história do pensamento histórico e político. Faleceu em 1998, mas deixou uma obra vastíssima entre livros e artigos, principalmente sobre a historiografia polonesa. Para conhecer as ideias do historiador, ver: TOPOLSKI, Jerzy. “Conditions of truth of historical narratives”. In: *History and Theory*, v. 20, n. 1, 1981, pp. 47-60; _____. “Towards an Integrated Model of Historical Explanation”. In: *History and Theory*, v. 30, n. 3, 1991, pp. 324-338. _____. “The Role of Logic and Aesthetics in Constructing Narrative Wholes in Historiography”. In: *History and Theory*, v. 38, ed. 2, 1999, pp. 198-210.

contrário de muitas análises atuais, foi conseguido não apenas através da força ou da censura, mas também do poder de convencimento.

Segundo Topolski, a disciplina histórica foi um dos principais instrumentos a legitimar o stalinismo. A cultura política socialista, construída pela União Soviética e em vias de afirmação na Polônia, exigia lealdade política ao ditador e a aplicação da teoria marxista – ou marxista-leninista-stalinista – à compreensão do passado. Parafraseando Topolski:

Vinculando marxismo com as disciplinas históricas e tornando-as uma parte do sistema stalinista, tanto a aplicação da teoria e método do materialismo histórico quanto a permeação da historiografia pela ideologia e fraseologia se conjugavam na aprovação da propaganda stalinista. Fidelidade ideológica foi de particular importância para o Estado totalitário, especialmente se supervisionada por historiadores [...]³⁴

Contudo, ainda que houvesse um veemente esforço das autoridades comunistas para hegemonizar sua cultura política, o modelo de pesquisa histórica que a preconizava não foi sempre bem-sucedido na Polônia. Após a Segunda Guerra Mundial, o pensamento marxista teve dificuldades em penetrar na historiografia polonesa. A “religião secular” a que se referia Norman Davies definia a fé das autoridades comunistas em sua aproximação com a intelectualidade polonesa, mas os historiadores tiveram grande dificuldade em aderir ao culto de Stalin. Essa ausência de sacralização política, ideológica e intelectual, podemos dizer, foi um processo geral na Polônia dos anos 1940 a 1960.

Mesmo sendo o marxismo a doutrina oficial na Polônia, a cultura política socialista não soube mobilizar muitos adeptos fiéis entre os historiadores – nem mesmo o ano de 1948 e o subsequente processo de endurecimento do regime produziram o convencimento necessário. Um grupo razoavelmente grande de pesquisadores poloneses desse período – como Wladyslaw Konopczynski, Karol Gorski e Henryk Wereszycki –, declarou firmemente que não era marxista e continuou a manifestar opiniões de oposição, ainda que, ocasionalmente, manifestasse certa ambiguidade em sua aproximação com o marxismo. Por outro lado, havia o grupo de historiadores que tendeu a se alinhar com a doutrina oficial. Eles contribuíram para fixar o propósito de

³⁴ TOPOLSKI, Jerzy. “Polish historians and Marxism after World War II”. In: *Studies in Soviet Thought*, v. 43, n. 2, Polish Philosophy at the Crossroads, 1992, p. 171.

“reconstrução” das disciplinas históricas no espírito do novo método marxista. Essa era a parcela da intelectualidade polonesa que se vinculou ao Partido Comunista e, deliberadamente, levou a cabo a política do Partido.

Talvez, caso a construção da cultura política socialista dependesse unicamente desses historiadores – entre eles, Stanislaw Steniowski, Tadeusz Daniszewski e Witold Kula –, certamente a ideologia oficial se espalharia com facilidade entre os círculos acadêmicos. Os títulos de seus artigos e demais produções refletiam o espírito marxista e a sua linha ideológica³⁵. Todos eles objetivavam romper com a historiografia tal qual havia sido escrita até então, pois era uma exigência teleológica “reconstruir” radicalmente as disciplinas históricas e movimentá-las para a construção da cultura política socialista na Polônia. Tais historiadores propagadores, imbuídos do método marxista, passaram a orientar suas pesquisas para os fatores econômicos e o papel da luta de classes no país. O maniqueísmo deu o tom dessas investigações, com termos e conceitos provenientes da propaganda oficial que denunciavam e criticavam tudo o que era “burguês” e “imperialista”.

No entanto, é preciso fugir da naturalização em nossa análise da historiografia polonesa após a guerra. No âmbito de um regime autoritário, o fenômeno era complexo o bastante para evitarmos tipologias binárias do tipo colaboração/oposição. Topolski é mais uma vez relevante nesse sentido, pois mostra que, apesar dos historiadores claramente alinhados com a ideologia socialista, existiram também aqueles que assumiram uma posição ambígua na sua relação com o marxismo. Um grupo relativamente pequeno de historiadores tendeu a se familiarizar com as categorias marxistas e os pressupostos do materialismo histórico, mas não de uma forma dogmática e religiosa. Para eles, o radicalismo da “reconstrução” não passava de um constructo da ideologia oficial, portanto não condizia com a neutralidade concernente ao ofício de historiador. A sugestão desse grupo era o necessário influxo da propaganda e da apologia à lealdade política na historiografia. Entre esses intelectuais se encontravam alguns nomes importantes, cujo maior expoente foi Jan Rutkowski – certamente o mais proeminente historiador polonês durante a primeira metade do século XX.

Tendo de um lado os historiadores alinhados com a cultura histórica construída pelo Estado e, de outro, aqueles que tinham o marxismo apenas como uma inspiração

³⁵ Topolski (ibidem, p. 172) chega a citar alguns exemplos de títulos marxistas dessa época, entre eles: “A crise na historiografia burguesa e o materialismo histórico”; “Escolas históricas na Polônia”; “A importância das obras de Joseph Stalin para as disciplinas históricas polonesas”; “Mesclando os estudos históricos poloneses com a nova vida da nação”.

intelectual possível, esse panorama revela o status da historiografia polonesa após a guerra – um verdadeiro campo de batalha. Apesar de o regime comunista buscar construir uma cultura política hegemônica na Polônia, as leituras do passado promovidas pelo método marxista entre os historiadores nem sempre foram as únicas a ganhar espaço, o que levou a intelectualidade alinhada ao Estado a atacar seus colegas de ofício opositores ou ambíguos. Henryk Lowmianski, por exemplo, recebeu a tarja de inconsistência por sua obra refletir um marxismo “burguês” – ainda que o historiador fosse um dos maiores peritos poloneses em marxismo. A luta de gladiadores que se tornaram os debates historiográficos geraria ainda maior tensão após 1956, quando, no contexto de relativo descongelamento político, haverá um interesse profundo pela investigação da História polonesa do século XX – antes os estudos sobre o século XIX predominavam³⁶.

A guerra, a ocupação alemã e soviética, a resistência clandestina, o Levante de Varsóvia – novos temas e objetos ligados à história do tempo presente surgiam a partir de então, como um reflexo da conjugação entre abertura política e interesse acadêmico pelos eventos recentes na Polônia. Veremos adiante que a abertura viabilizada a partir de 1956 atingiu também as artes, especialmente o cinema, o que contribuirá para a ascensão de uma geração que levará às telas os eventos recentes da guerra. As leituras da História do século XX na Polônia, construídas por esses atores sociais, se distanciará bastante da cultura histórica promovida pelo Estado de Partido Único desde 1948. Ainda que a historiografia fosse altamente influenciada pela adesão do marxismo, muitos historiadores poloneses rechaçavam o compromisso ideológico e buscavam evitar que a atitude pró-stalinista corrompesse a sua interpretação do passado.

As autoridades ligadas ao Partido Comunista na Polônia passaram a correr contra o tempo quando do processo de desestalinização, a partir da primeira metade da década de 1950. Sua aliança com os intelectuais mais radicais na proposta de “reconstrução” da disciplina histórica permitiu a promoção da I Conferência Metodológica dos Historiadores Poloneses, de dezembro de 1951 a janeiro de 1952.

³⁶ Topolski (ibidem, p. 176) ressalta que o materialismo histórico veio à intelectualidade polonesa com sabor de novidade e grande atração, o que definiu em grande parte a escolha de alguns problemas em detrimento de outros. Entre os temas mais abordados pelos historiadores, foram priorizados os estudos da economia e da produção nacional, a situação das massas (camponesas e urbanas) e a luta de classes no decorrer da História nacional. No espírito marxista, foi organizado o Instituto de História da Cultura Material, o qual muito contribuiu para tornar essa temática uma especialidade da historiografia polonesa. Numa análise crítica, contudo, Topolski enxerga nessa historiografia diversas deformações nas leituras do passado e uma reflexão dominada pelo maniqueísmo – o importante para alguns desses historiadores era identificar simplesmente o que foi progressivo e regressivo na História nacional e da humanidade.

Para o evento foram convidados historiadores soviéticos e ativistas do Partido Comunista³⁷. Isso deixa claro para nós que, apesar da presença dos censores comunistas, as autoridades polonesas ligadas a Moscou buscaram relativo diálogo com a intelectualidade a fim de tornar hegemônica a cultura política socialista – principalmente com o início do processo de desestalinização, quando o seu projeto político começava a ruir. Haverá um grande esforço do Estado em persuadir os historiadores poloneses a lerem a História da Polônia com as lentes do materialismo histórico. A Conferência de 1951 a 1952 apenas acentuou as advertências de representantes das autoridades, ainda que o ambiente fosse aberto para a livre discussão.

As preocupações das autoridades comunistas encontravam respaldo nesse ambiente de atenuação do autoritarismo, quando a cultura política socialista perdia os aspectos que a definiam quase como uma “religião secular”. Muito do apelo à “reconstrução” se perdeu entre os historiadores, que passaram a reavaliar o marxismo não mais como uma ideologia, mas como arcabouço teórico e metodológico apenas. Tal pluralismo foi possibilitado por diversos fatores, entre eles o aumento dos diálogos estabelecidos no exterior e a conseqüente influência de novas escolas europeias na historiografia polonesa do pós guerra. Foi nesse caldeirão intelectual que a Escola dos Annales encontrou adeptos.

Ainda que o marxismo sobrevivesse ao pluralismo nascente, a mitologização característica da cultura política socialista foi neutralizada. O florescimento de tendências liberais e não dogmáticas, somados à insatisfação pública e ao desencanto de amplos círculos profissionais, levou a um desmoronamento quase completo da ideologia socialista entre os historiadores. Suas pesquisas agora se voltavam para os eventos nacionais durante o século XX, com especial atenção ao período entreguerras, à Segunda Guerra Mundial e à configuração sociopolítica da Polônia sob a ocupação soviética.

Ainda assim, destaco que a censura teve continuidade durante esses eventos. Sua atuação foi concentrada sobre alguns temas específicos, como as relações polaco-soviéticas durante a guerra, a História do Partido Comunista e a perseguição aos poloneses impetrada pela URSS. Como um ramo do autoritarismo polonês, a censura provocou algumas lacunas na História do tempo presente, o que levou os historiadores a desenvolverem mecanismos de defesa para preservar a verdade histórica – já que textos

³⁷ Ibidem, p. 175.

impressos sempre foram mais censurados do que declarações verbais em regimes autoritários. Vale destacar também a participação dos historiadores poloneses exilados, cuja produção não fora admitida em circulação oficial na Polônia, ainda que seus trabalhos tenham contribuído sobremaneira para a interpretação da Polônia do século XX³⁸.

Em suma, as lentes de contato do marxismo, oferecidas à intelectualidade polonesa pelo Estado de Partido Único, não foram sempre utilizadas de uma forma ideológica pelos historiadores em sua leitura do passado recente – pelo menos não em larga escala, como vimos acima. Alguns esforços do regime stalinista no sentido de tornar hegemônica a cultura política socialista, como a I Conferência Metodológica dos Historiadores Poloneses, tinham como objetivo persuadir e convencer os produtores de conhecimento a promoverem a “reconstrução” da identidade nacional mediante a reescrita da História. Quero pontuar que nem sempre a censura assumiu a responsabilidade dessa persuasão. Ainda que no âmbito de um regime autoritário, o diálogo se fez presente em muitas ocasiões – não somente na historiografia, mas também no panorama artístico. Isso nos remete diretamente às estratégias do Estado polonês para fazer da cultura um ingrediente indispensável na produção e veiculação das representações oficiais³⁹.

Quero considerar neste ponto como o Estado de Partido Único buscou efetivar políticas culturais específicas na Polônia, no contexto maior da construção de uma cultura política socialista. Utilizo a categoria política cultural segundo a compreensão de Rodrigo Patto Sá Motta, segundo o qual seria “o conjunto de ações de determinado Estado ou agente político direcionadas à cultura”⁴⁰. Toda vez que a categoria for utilizada nesta pesquisa, é preciso ter em mente que ela não se confunde com a própria cultura política. Apesar disso, há uma convergência entre ambas quando tratamos da URSS, já que a cultura política socialista servia de inspiração para as autoridades estatais criarem suas próprias políticas culturais. O realismo socialista comprova essa aproximação.

³⁸ Ibidem, p. 181.

³⁹ Serge Berstein, historiador francês que esteve no bojo do retorno do político à historiografia entre as décadas de 1980 e 1990 (autor externo ao movimento dos *Annalles*, é bom mencionar), dimensionou como um dos fatos fundamentais da noção de cultura política, além do seu caráter plural, também a importância do papel das representações na sua definição. Como veremos a seguir, o Estado polonês soube visualizar essa realidade na construção da cultura política socialista. Para mais detalhes sobre a relação entre representação e cultura política, ver: BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 350.

⁴⁰ Ibidem, p. 25.

Num contexto de deturpações interpretativas e ocultações de temas históricos fundamentais, o Estado viabilizou o projeto de construção de uma cultura histórica orientada para a criação de uma nova identidade nacional mediante a reescrita da História, sob a perspectiva comunista, apagando quando necessário alguns traços da identidade polonesa tradicional na reinterpretação da História do país. As artes, especialmente o cinema, tornaram-se alguns dos meios priorizados pelo regime para alavancar a sua cultura política e as leituras do passado que vinham em seu bojo. O Congresso de Wisla, realizado em 1949 pelas autoridades, fora um marco nesse processo ao reunir diversos cineastas com o propósito de apresentar a política cultural do realismo socialista, doutrina artística detalhada na URSS por Andrei Zhdanov e que configuraria as diversas expressões artísticas na Polônia. Era o apogeu das contrações da “Mãe-pátria”, quando o stalinismo fazia sentir ainda mais a sua presença na Polônia. Contudo, o Congresso de Wisla viria a demonstrar o caráter dialógico que ocasionalmente o regime adotava para atrair cineastas ao seu projeto político e cultural.

Embora nem só de censura viva um regime autoritário, a política cultural do realismo socialista demandava, assim como na historiografia, o alinhamento com o Partido Comunista e com as suas exigências representacionais nas artes⁴¹. Temas fundamentais deveriam ser apresentados ao público de cinema na Polônia e em todos os países sob a órbita comunista. A política cultural promovia certas rimas temáticas, que aparecerão em praticamente todos os filmes poloneses entre o final da década de 1940 e a primeira metade dos anos 1950, por exemplo: a luta de classes, a batalha entre o “velho” (tradição) e o “novo” (modernidade) e a crítica ácida à ideologia “burguesa reacionária”. Com isso, o realismo socialista, enquanto política cultural, seguia a mesma orientação das autoridades polonesas para a historiografia – ambas deveriam reescrever a História nacional a partir de uma perspectiva marxista, tendo o cinema uma relevância

⁴¹ Em pleno auge do stalinismo, o manto da política cultural realista socialista se estenderia também sobre a literatura, o teatro e as outras artes na Polônia. Após a Segunda Guerra Mundial, o cenário teatral polonês era dominado pela popularidade de artistas anteriores à guerra, que continuaram o seu trabalho no mesmo estilo clássico e convencional. Esse teatro poético e visionário, segundo Maciej Karpinski, bebia bastante do Romantismo polonês – assim como o cinema da geração pré-guerra. Porém, com a consolidação do novo regime comunista na Polônia, a partir de 1947 a política cultural do realismo socialista passava a chamar os diretores teatrais e toda a sua equipe à responsabilidade de reinterpretar a História da “Mãe-pátria” Polônia. Assim como no cinema, as rimas temáticas seriam as mesmas: os problemas sociais e a luta de classes, representados de acordo com a perspectiva oficial. Apesar de eu não concordar com a sua interpretação de que o realismo socialista fora “imposto” na Polônia, no sentido rigoroso da palavra, recomendo vivamente o livro de KARPINSKI, Maciej. *The theatre of Andrzej Wajda*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 1-13. (Coleção Directors in Perspective).

ideológica ainda maior, pois o Estado priorizava a representação imagética pela sua capacidade de conversação com a sociedade.

Na esteira da construção de uma cultura política hegemônica, com suas interpretações específicas do passado, o Estado de Partido Único na Polônia definiu suas políticas culturais com base não somente no realismo socialista, mas também estabelecendo um controle direto sobre o cinema através do monopólio estatal⁴². A fim de potencializar sua presença no âmbito cinematográfico e alavancar seu projeto político, o Estado criou um departamento para roteiros e todo o processo de produção. Pode-se afirmar, nesse sentido, que houve um controle da burocracia governamental sobre as ideias veiculadas pelos filmes poloneses durante todo o período stalinista. Tal controle se fazia sentir também na predominância dos filmes soviéticos entre os anos 1940 e 1950, distribuídos em larga escala após 1949⁴³. Consequentemente, a emergência do cinema soviético foi acompanhada da gradual eliminação dos filmes ocidentais na Polônia. Essa política restritiva afetava não somente os filmes hollywoodianos de então (que foram praticamente banidos das salas polonesas), mas também as cinematografias de outros países, como os emergentes filmes neorrealistas da Itália⁴⁴.

Foi nesse contexto que o realismo socialista buscou reiterar suas temáticas entre as representações cinematográficas polonesas. Certos temas se tornaram verdadeiras rimas durante os anos do stalinismo. A política cultural, que acabou se convertendo com o tempo numa doutrina, era como um braço da teoria leninista do reflexo, originária das diversas formas de propaganda soviética. Isto é,

a imagem do mundo deveria ilustrar as diversas formas de luta de classes e o avanço do socialismo em todos os países. O cinema deveria mostrar o trabalhador na luta contra o tirano capitalista e exaltar a ideia do trabalho eficaz para o bem da

⁴² MICHALEK, Boleslaw e TURAJ, Frank. *The Modern Cinema of Poland*. Indiana Univ Pr, 1988, p. xii.

⁴³ Em termos de exibição, as salas de cinema polonesas eram divididas em duas categorias principais – as “salas de festival”, que projetavam unicamente os filmes soviéticos; e as demais salas, onde eram exibidos os filmes poloneses e os provenientes de outros países socialistas do Leste Europeu. Tais filmes eram chamados de “progressivos” pelas autoridades polonesas. Eles constituíam aproximadamente 78% de todo o repertório polonês durante os anos de “contrações” autoritárias (HALTOF, *ibidem*, p. 57). Marek Haltof, inclusive, demonstra a disposição do Estado polonês em tornar o cinema um instrumento relevante para a construção da cultura política socialista, já que, entre 1949 e 1955, dos trinta e quatro filmes poloneses produzidos, trinta e um estariam enquadrados na política cultural do realismo socialista.

⁴⁴ Os dados mostrados por Marek Haltof novamente são muito úteis para a nossa compreensão. Segundo o pesquisador, em 1951 apenas seis filmes ocidentais seriam distribuídos na Polônia – dois franceses e apenas um proveniente da Holanda, Finlândia, Itália e Inglaterra (*ibidem*, p. 58).

sociedade, relevando sempre a propriedade estatal como o bem máximo de um homem⁴⁵.

Vimos que perspectiva semelhante fora adotada pelas autoridades em sua aproximação com a intelectualidade, principalmente os historiadores. No caso do cinema, o realismo socialista pressupunha a representação de “heróis positivos”, ou seja, protagonistas tidos pelas autoridades como verdadeiros soldados progressistas. Figurativamente, esses “heróis” assumiam diversas funções nas tramas realistas socialistas – em alguns casos eram mostrados ao público polonês como funcionários do Partido Comunista, em outros como trabalhadores, agentes de segurança ou mestres acadêmicos que ensinavam pacientemente a ideologia socialista.

Em todos esses casos, a atual historiografia do cinema polonês considera-os heróis esquemáticos em sua representação, pois praticamente em todos os filmes da política cultural os protagonistas possuem a mesma simplicidade, sensatez e o sorriso no rosto que abriria a janela da identificação com o público nacional. Outra característica figurativa importante de um herói positivo é a sua aversão à vida privada – ele jamais desejaria tê-la, sendo representado na maioria dos filmes no interior de uma coletividade, seja no trabalho seja nas reuniões políticas. Paralelamente, como muito bem discerniu Marek Haltof, o herói positivo estava fissurado apenas nas relações políticas de seu tempo, o que o manteria afastado do amor sensual e o condicionaria a relações castas e assexuais⁴⁶.

Apesar do tom aparente de ingenuidade com que o herói positivo era representado pelo cinema realista socialista, é bom ressaltar que tal figuração compunha o repertório temático do panorama mais vasto de uma cultura política estatal. Era de se esperar, portanto, que as autoridades comunistas fossem apresentadas ao público polonês de modo análogo – sempre radiantes em sua jovialidade, beleza, sabedoria e senso de paternidade. Para produzir um efeito harmonizador em relação ao público nacional, os diretores souberam manejar muito bem a linguagem cinematográfica em favor da política cultural. Monumentalização definia o cinema realista socialista, não apenas na sua estrutura narrativa e nos elementos figurativos de seus protagonistas, mas no emprego disseminado de estratégias cinematográficas como o *contra-plongée* – o

⁴⁵ MEDEIROS, *ibidem*, p. 44.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 62. Ver também MEDEIROS, *ibidem*, p. 44.

herói positivo era sempre filmado de baixo para cima, a fim de receber magnificência na tela grande.

A grandiosidade, contudo, não era reservada apenas aos protagonistas do sexo masculino. A heroína positiva era representada como a “nova mulher”, disposta a romper as barreiras sociais e mostrada em ambientes de trabalho antes reservados unicamente aos homens – era muito comum nos filmes do realismo socialista a aparição de protagonistas femininas trabalhando na indústria pesada e em canteiros de obras. Ainda que recebesse a reprovação de seu marido ou de toda a sua família, a heroína positiva se masculinizava ao adentrar num universo tradicionalmente impedido a ela⁴⁷ – a representação das relações de gênero nos filmes realistas socialistas, portanto, ressaltava a emancipação das mulheres, ainda que os personagens masculinos enxergassem preconceituosamente nelas um obstáculo à maior produção. Em todo caso, tanto em se tratando de heróis quanto de heroínas positivos, a política cultural do realismo socialista rechaçava esquematicamente qualquer espaço ao amor ou ao sexo⁴⁸.

Quero aqui fazer uma ressalva muito importante, pois estou convencido de que o realismo socialista não deve ser naturalizado enquanto política cultural, a tal ponto de enxergarmos nele unicamente esquematismos em suas representações cinematográficas. Como salientei na análise da historiografia polonesa durante os anos do stalinismo, precisamos ter a precaução de não encontrar apenas censura e violência cultural nesses anos de “contrações”. Considero as palavras de Vittorio Strada muito esclarecedoras:

[...] não se pode considerar as duas décadas de história soviética que vão do início dos anos 30 à morte de Stalin apenas como caracterizadas pela *pars destruens* do stalinismo. É verdade que o massacre operado por Stalin no campo da cultura [...] não tem precedentes e não é comparável nem mesmo à catástrofe que se abateu sobre a cultura alemã no período relativamente breve da dominação nacional-socialista. Mas não se pode transformar a história da cultura numa história da censura, nem mesmo quando, como no caso soviético, a censura ideológica é – e o

⁴⁷ HALTOF, *ibidem*, p. 64.

⁴⁸ Quando muito, a veemente fé na nova ideologia era o elemento que poderia garantir o romance da protagonista feminina, como acontece no filme *The Bus Leaves at 6:20* (Jan Rybkowski, 1954), em que a heroína Krystyna, enquanto “nova mulher” do realismo socialista, conquista o amor de seu esposo apenas depois de deixá-lo e partir rumo à Silésia, onde se torna uma trabalhadora industrial de sucesso (MEDEIROS, *ibidem*, p. 46).

foi desde o início – uma censura prescritiva e diretiva e não apenas proibitiva e repressiva⁴⁹.

É justamente Strada quem nos oferece uma análise acurada do fenômeno realista socialista em sua complexidade sociocultural. O autor se questiona se a política cultural, nascida e consagrada em 1934 com o Congresso dos Escritores – do qual participaram dirigentes como Zhdanov e escritores como Gorki –, fora meramente um instrumento ideológico de dominação sobre a literatura russa. Para Strada, é notavelmente curioso o fato de escritores e filósofos como Gorki e Lukács terem dado relevantes contribuições ao realismo socialista, o que configuraria o conceito, pelo menos em seus primeiros momentos, como vital e central no plano da história das ideias⁵⁰. Temos, por isso, que considerar a política cultural do realismo socialista não somente como um instrumento de dominação ideológica levado a cabo pelo Estado – seja na URSS, seja na Polônia –, mas também as motivações que levaram muitos intelectuais a reconhecerem naquele instrumento uma projeção de algo que lhes era pessoal. Nesse sentido, o realismo socialista nasce durante os anos 1930 não somente como instrumento de poder, mas, na perspectiva de boa parte da intelectualidade soviética, como um ideal de libertação⁵¹. Essa “dupla natureza” relatada por Strada é conservada durante os anos 1930, mas desaparece na década de 1940, quando o realismo socialista cede ao “zhdanovismo” e, conseqüentemente, o frescor inicial converte-se em endurecimento autoritário⁵².

⁴⁹ STRADA, Vittorio. “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”. In: HOBBSAWM, Eric (Org.), *História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, (Coleção Pensamento Crítico, v. 68), p. 151.

⁵⁰ Apesar de a literatura russa encontrar-se numa jaula nos anos 1930, Gorki e Lukács foram dois teóricos importantes que apadrinharam intelectualmente o realismo socialista. O “método”, como era chamada essa política cultural, passava a manifestar grandes ambições com os dois intelectuais, o que nos leva ao cuidado de não simplificar o realismo socialista como uma fórmula miserável simplesmente.

⁵¹ *Ibidem*, p. 157.

⁵² Inicialmente uma política cultural justificada pela intelectualidade russa em favor dos objetivos “humanistas” da futura sociedade sem classes, o realismo socialista se metamorfoseou até criar um sistema de mentira e uma “educação para a falsidade” – não limitados apenas à literatura, mas a todas as esferas culturais na Rússia e demais países sob a influência soviética. Para Strada, tamanha mentira organizada jamais teria sido observada em teocracias ou autocracias do passado (*ibidem*, p. 158). Nesse contexto não haveria critério algum para distinguir o verdadeiro do falso, já que a “verdade” concerniria somente àquilo que servia aos grupos dirigentes – ainda mais na época de Stalin. Desse modo, todo o debate travado nos anos 1930 na URSS eram tentativas relevantes de interpretar a arte e a literatura com as lentes do marxismo. Para muitos intelectuais dessa época, o artista do proletariado deveria não apenas explicar o mundo, mas transformá-lo, já que a representação da realidade deveria ser construída à luz do que “deve ser”, tendo o Partido Comunista como o grande regulador da iniciativa criadora. Contudo, ainda na segunda metade da década de 1930, a vida literária soviética teria se empobrecido bastante, num contexto político em que escritores eram presos e revistas relevantes para o debate eram fechadas. Com o stalinismo, até mesmo intelectuais com o peso de Lukács passaram a ser acusados de reacionários. Além disso, muitos intelectuais russos cederam aos ideólogos stalinistas – um processo que teve como epílogo a figura de Zhdanov e o cerco de silêncio sobre a cultura soviética

Ora, quando a atual historiografia do cinema polonês se refere ao realismo socialista, geralmente a complexidade do fenômeno se dilui em críticas ferrenhas ao seu aspecto dogmático e doutrinário. A interpretação recente dessa política cultural não leva em conta a censura na Polônia como “prescritiva e diretiva”, como demonstra Strada, mas simplesmente como “proibitiva e repressiva” – o que não condiz com a problemática da relação entre Estado e cultura no país. Por isso, é fundamental reafirmar que o realismo socialista não foi uma mera construção de burocratas ou agentes de gabinete. O que a classe intelectual soviética debateu nos anos 1930 não condizia com a versão burocratizada da política cultural realista socialista, que seria exportada para os outros países do bloco socialista, sobretudo nos anos 1950. Precisamos ter esse cuidado ao analisar o cinema polonês do após guerra – uma coisa é o realismo socialista dos anos 1930, quando havia interesse da intelectualidade soviética em romper com as vanguardas modernistas e estabelecer uma relação entre a arte e a realidade; outra é o “zhdanovismo”, a versão burocratizada do realismo socialista que se apresentava como sintoma do stalinismo em seus últimos estertores.

Então, quando abordamos a política cultural do realismo socialista na Polônia da primeira metade dos anos 1950, estamos nos referindo ao zhdanovismo. Essa diferenciação no tempo, inclusive, foi percebida pelo próprio público polonês e o meio artístico durante o período. Para exemplificar, quero citar o crítico de cinema Jerzy Plazewski, que em 1958 publicou um artigo na celebrada revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Para ele era patente a distinção entre o realismo socialista dos anos 1930 e 1940-50. Observemos sua perspectiva:

[...] A partir de 1949, a arte polonesa foi submetida à doutrina do ‘realismo socialista’, mais entendida à maneira de Zhdanov que à de Gorki. A imaginação do criador foi codificada em parágrafos, os assuntos deviam ser autorizados, os meios de expressão registrados, as proporções medidas. ‘Uma personagem que perdeu a noção de bem e do mal, uma silhueta psicologicamente desdobrada com toque de herói positivo e herói negativo, obedece aos princípios da realidade artística?’, perguntava um ideólogo do realismo socialista. Inútil acrescentar que a resposta foi negativa. Quem sabe quantas obras de valor foram mortas por essa resposta, antes mesmo de nascer?⁵³

⁵³ CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinema polonês hoje*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962, pp. 144.

A resposta negativa do ideólogo não era mais do que o reflexo do endurecimento da política cultural, num contexto em que o Estado polonês buscava remediar os efeitos da desestalinização e a progressiva derrota de sua cultura política. Para hegemonizá-la, no entanto, a “censura prescritiva e diretiva”, que estava no bojo do realismo socialista em seu início, tornava-se circunstancialmente em “proibitiva e repressiva”. Esse era o momento do *zhdanovismo*. Ainda assim, o endurecimento do regime na primeira metade dos anos 1950 não foi capaz de retirar do público polonês o interesse por alguns dos filmes realista socialistas produzidos naquele momento. Tal é a complexidade do fenômeno que um filme como *An Adventure at Marienstadt* (Leonard Buczkowski, 1954), talvez uma das únicas comédias produzidas pelo cinema realista socialista, fora capaz de arrebatá um número de espectadores maior que *Cinzas e Diamantes* (a obra máxima da Escola Polonesa, como veremos a seguir) e mesmo o *blockbuster* hollywoodiano *Star Wars* (George Lucas, 1977)⁵⁴.

Apesar da estrondosa popularidade do filme de Buczkowski, as chances de vitória para a cultura política socialista na Polônia eram ínfimas, sobretudo no momento em que o realismo socialista caducava em seu enrijecimento. A busca pela “reconstrução” da polonesidade – seja através da historiografia, seja através das artes –, mostra-nos a insensibilidade da cultura política socialista para alguns traços importantes da identidade polonesa tradicional, como o nacionalismo e o catolicismo, interligados desde tempos remotos pelas representações da liberdade nacional e do sacrifício pessoal pelas causas da “Mãe-pátria”. Para Haltof,

na tentativa de mudar a natureza do nacionalismo polonês, as autoridades comunistas lutaram uma batalha perdida. Elas falharam em substituir o nacionalismo pelo internacionalismo, religião pela ideologia, e o Romantismo polonês pelo espírito revolucionário⁵⁵.

No caso específico do cinema, os filmes produzidos sob os princípios do realismo socialista passaram a sofrer certo desgaste. A política cultural no início dos anos 1950 tinha em seu repertório temático muitos estereótipos sociais e interpretações ideologicamente enviesadas da História nacional. Tal configuração não poderia mais

⁵⁴ HALTOF, *ibidem*, p. 61.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 47.

encontrar a legitimação e o consenso da sociedade, já que suas expectativas quanto ao futuro não eram refletidas no cinema da era do zhdanovismo⁵⁶.

As leituras do passado recente pelo cinema realista socialista foram marcadas por silêncios e geraram inúmeros tabus, entre eles a própria resistência clandestina na Polônia. Alguns autores da atual historiografia do cinema polonês chegaram a interpretar o período do realismo socialista como de uma “esquizofrenia infantil”⁵⁷. Ao longo da minha argumentação até aqui, contudo, procurei demonstrar que essa compreensão surge muito exagerada e simplificadora do fenômeno sociocultural⁵⁸. Ainda assim, os cineastas, o público e a própria intelectualidade puderam sentir o gosto amargo da censura, da tentativa de doutrinação ideológico e os sintomas da incoerência que marcaram os filmes do realismo socialista. A sociedade polonesa passou a receber esse cinema zhdanovista como um produto importado e distante das problemáticas nacionais colocadas pelo tempo presente. Inclusive o didatismo e o esquematismo das narrativas fílmicas, além do maniqueísmo utilizado na interpretação do passado, podemos concluir que as tentativas de consolidação da cultura política socialista pelo Estado polonês não foram bem-sucedidas. O projeto de “reconstrução”

⁵⁶ Para Bourdieu, todo poder simbólico só pode ser exercido caso seja reconhecido, por mais que possua uma grande capacidade de mobilização. Haveria uma via de mão dupla em que o poder manteria uma relação intrínseca com aqueles que lhe estão sujeitos. Sendo assim, a palavra-chave que define o conceito de poder simbólico é consenso, afinal, toda sociedade deve aceitar e reconhecer certa forma de exercício do poder – o que nos leva a refletir não apenas nas interferências de cima para baixo, mas também vice-versa. Ver BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1989, p. 14. Outro autor relevante para a nossa reflexão é Daniel Lvovich. No âmbito de uma história política, Lvovich mostra que as pesquisas recentes sobre as ditaduras do século XX têm apresentado aportes teóricos relevantes sobre as complexas relações entre o regime autoritário e a sociedade. Daniel Lvovich, por exemplo, argumenta que no processo de efetivação do consenso social, instituições, aparatos e processos serão mobilizados para organizá-lo⁵⁶. Percebe-se, portanto, que este não é um fenômeno espontâneo e aceito imediatamente, mas induzido, visando à produção de adesão social na relação com o poder. Por isso toda operação hegemônica estaria à mercê do fator ideológico, que denunciaria o papel ativo dos indivíduos subalternos. Em suma, por mais que seja um “poder quase mágico” e tenha grande capacidade de mobilização, o poder simbólico só pode ser exercido e bem-sucedido se for reconhecido, pois a sociedade precisa aceitá-lo e reconhecê-lo nesta via de mão dupla. Ver LVOVICH, Daniel. “A questão do consenso durante a ditadura militar argentina: problemas metodológicos e contextos historiográficos (1976-1983)”. In: Beired, JLB., e Barbosa, Cas (orgs.) *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo, Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2010, p. 203.

⁵⁷ MICZKA, Tadeusz. “El cine bajo presión política Polonia, 1945-1989”. *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Navarra, vol. XI, n. 2, 1998, pp. 107.

⁵⁸ Até mesmo Marek Haltof, pesquisador muito inspirador para esta investigação, chegou a definir um filme típico do modelo stalinista como “conto de fadas mal contado” (ibidem, p. 69). O mesmo ponto de vista é compartilhado por Wojciech Włodarczyk, pesquisador polonês que compreendeu o realismo socialista enquanto um fenômeno cultural marcado pela ausência de autores, já que o Estado assumiria esse papel com as características reiteradas de sua política cultural (HALTOF, ibidem, p. 70). Ainda que essas reflexões estejam corretas em parte, seria importante ressaltar o momento exato em que o realismo socialista se tornou um “conto de fadas mal contado”. Tenho a impressão de que boa parte da historiografia do cinema polonês deixou de distinguir os dois momentos da política cultural realista socialista, com sua versão burocratizada no zhdanovismo do início dos anos 1950.

comunista da polonesidade fracassara, o que ficará evidente a partir da segunda metade da década de 1950.

1.2. Traumas publicizados, tabus interrogados: a geração Escola Polonesa de cinema

Considero importante fazer uma brevíssima inflexão neste ponto. Como salientei na introdução do trabalho, o nosso objeto específico são as representações da resistência polonesa na trilogia da guerra wajdaniana. Contudo, temendo o risco de estreitar a análise de uma cultura política unicamente sob a perspectiva das representações, avalio como premente investigar as práticas suscitadas por elas. Por isso todo o primeiro capítulo se desenvolve no sentido de mostrar a relevância das práticas e ações na constituição das representações. Em concordância com Rodrigo Patto Sá Motta, “não se deve opor práticas e representações [...] O melhor é considerar a existência de relações de mútua determinação, ou uma espécie de ‘via de mão-dupla’”⁵⁹.

Feita essa ressalva, podemos compreender melhor o sentido que as autoridades polonesas deram à construção de uma cultura política socialista a partir de 1948 – o ano de constituição do Estado de Partido Único. As ações e práticas estatais, como vimos no primeiro subcapítulo, orientadas por políticas culturais como o realismo socialista, tiveram como objetivo a produção de representações tanto na historiografia quanto nas artes. Em pleno auge das “contrações” stalinistas na Polônia, pudemos observar as meticulosas tentativas de aproximação com a intelectualidade e o meio artístico. O intuito era reconstruir a identidade nacional e reinterpretar a história com as lentes marxistas. Foi, então, que o realismo socialista e os diretores alinhados à política cultural stalinista produziram diversas representações oficiais para o cinema. Porém, como vimos, ao não visualizar a dimensão da realidade nacional polonesa, a cultura política socialista demonstrou grande rigidez e tendeu a encerrar-se em si mesma, como uma “religião secular” com dificuldades de adaptar-se a mudanças e disposta a exorcizar o “mundo burguês”. As representações do realismo socialista, por isso, acabaram perdendo o fôlego e a densidade social necessárias para tornar uma cultura política realmente dominante.

Certamente outros fatores contribuíram para o fracasso do Estado de Partido Único na segunda metade da década de 1950. Em primeiro lugar, desenhou-se um ambiente de relativo descongelamento político que, aliado aos tabus da cultura política socialista na Polônia, passou a expressar os descontentamentos da sociedade como um

⁵⁹ Ibidem, p. 23.

todo. Esse quadro de ressentimentos político-sociais, que tomou em grande medida a intelectualidade e os artistas poloneses, foi expandido com o afrouxamento da pressão política stalinista. Não apenas a morte de Stalin contribuiu para isso, mas também outros acontecimentos consolidaram o “degelo” político, como o XX Congresso do PCUS e o discurso de Krushev. Com a desconstrução do mito do grande líder, a cultura política socialista na era stalinista perdia um de seus braços ideológicos, tanto na historiografia quanto nas políticas culturais implementadas na Polônia e demais países do Leste Europeu.

Entretanto, um acontecimento em 1956 viria a expandir ainda mais a derrota da cultura política socialista – os livros de História poloneses passaram a chamá-lo de “Outubro Polonês”. Foi um movimento social dos trabalhadores de Poznan em prol de um modelo mais independente de comunismo, que sacudiu a Polônia a partir de junho e findou a era stalinista no país em outubro, ao introduzir no poder o camarada Wladyslaw Gomulka sem a prévia aprovação da URSS. Com a entronização política de Gomulka, o ano de 1956 passou a representar o início de um processo revisionista no plano cultural⁶⁰. Todas as práticas e representações construídas pelo realismo socialista, sobretudo em sua fase zhdanovista, com todos os seus silêncios e tabus históricos, foram desconstruídos em certa medida. Gomulka, líder “nacionalista” e antigo membro da resistência do Exército da Pátria (AK), passara a buscar “uma reconciliação entre certa mitologia nacional do período da Segunda Guerra que surgia e o comunismo imposto pelos soviéticos”⁶¹. Isso significava a possibilidade de novas representações no âmbito artístico, inclusive o cinema. A guerra, a resistência clandestina e outros eventos históricos recentes passariam a ser incluídos no repertório representacional dos cineastas poloneses⁶². De fato, 1956 deu início a “um novo sopro de vida que só se extinguiu depois de mais de trinta anos”⁶³.

⁶⁰ Quero aqui, porém, trazer uma nova dimensão acerca da trajetória e formação política de Gomulka. Pois, se por um lado o líder comunista foi responsável por certa liberdade intelectual e uma interpretação mais verdadeira da resistência clandestina, por outro lançou as bases do chamado “endocomunismo” – um ramo nacionalista, xenófobo e antisemita do stalinismo, adotado com adaptações até mesmo pela URSS durante a década de 1960 para pelear contra as minorias nacionalistas. A esse respeito, ver MIGUEL, *ibidem*, p. 5.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Para além da historiografia sobre o assunto, o próprio Andrzej Wajda, em entrevista contida no DVD do filme *Kanal*, ressalta a quebra de paradigmas artísticos que o ano de 1956 trouxe consigo. A seguir, trecho de seu discurso: “[...] 1956 marcou o início de uma nova era. Primeiro Stalin morreu e depois Gomulka assumiu o poder na Polônia. Gomulka era um homem de esquerda, mas pelo menos era de nosso país e não algum agente enviado para a Polônia por Moscou, como havia sido Bierut juntamente com o governo composto de pessoas treinadas lá. De repente aconteceu que a Polônia seria governada por pessoas que haviam estado ali durante a guerra, que haviam sido expostas ao perigo. E aquele grupo criou

Em regimes autoritários, geralmente algumas “memórias clandestinas” esperam o momento adequado para se revelar e ocupar o cenário público. Sob os olhos de uma censura sempre à espreita, a sociedade civil aguarda o tempo exato para manifestar algumas lembranças traumatizantes – em se tratando da sociedade polonesa, a guerra e seus efeitos ainda estavam bem vívidos nas mentes e corações durante os anos 1950. Porém, os acontecimentos de 1956 na Polônia ofereceram o suporte político para que essas lembranças viessem finalmente à tona, após alguns anos de silêncio e interpretações do passado condicionadas pela ideologia. Nas palavras de Michel Pollak,

a despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas⁶⁴.

Esse momento da “redistribuição das cartas políticas e ideológicas” na Polônia concernia exatamente à segunda metade da década de 1950, sobretudo se considerarmos o vetor cultural e as artes – especialmente o cinema. O Outubro Polonês viabilizou o rompimento em certa medida com a cultura histórica construída pelos intelectuais e artistas alinhados com as autoridades comunistas na Polônia, ainda que traços daquela historiografia e do realismo socialista persistissem em muitas produções culturais. Ainda assim, destaco que a chegada de Gomulka ao poder na Polônia não foi o primeiro acontecimento a marcar a relativa abertura na segunda metade dos anos 1950. Creio que precisamos problematizar a memória que se construiu ao redor do ano de 1956 como o divisor de águas no âmbito artístico e cultural.

Jerzy Toeplitz, sem dúvida um dos maiores teóricos e historiadores do cinema polonês⁶⁵, discerniu no calor do momento que as mudanças políticas na Polônia

novas oportunidades para todas as modalidades de artes na Polónia – literatura, pintura e filmes”.

KANAL (*Kanal*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Stefan Stawinsky. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1957. 1 disco (95 min.); p&b; DVD.

⁶³ DAVIES, ibidem, p. 667.

⁶⁴ POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: *Estudos Históricos*. 1989. São Paulo: Cpdoc/FGV, p. 5.

⁶⁵ Desde o final da década de 1940, Jerzy Toeplitz passou a ocupar o posto de presidente da FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), um organismo multinacional que, inclusive, acolheu a FilMOTECA de São Paulo e a futura Cinemateca Brasileira. Toeplitz foi pioneiro do movimento de cultura

precederam em poucos anos o próprio Outubro Polonês. Trecho de seu artigo para a *Films and Filming*, em maio de 1958, reflete esse ponto de vista:

A mudança da situação não foi resultado das mudanças políticas na Polônia. Muita gente pensa que tudo mudou porque Gomulka subiu ao poder. Tudo se tornou maravilhoso da noite para o dia. Não foi assim. Eu penso que nós, gente de cinema, podemos orgulhar-nos de que as mudanças na indústria cinematográfica tenham começado muito mais cedo⁶⁶.

Toeplitz está se referindo aqui a algumas transformações no cenário cinematográfico polonês antes de 1956. Era um período de ebulição política. Os anos que precederam o retorno de Gomulka e a abertura política trazida pelo fim do stalinismo na Polônia foram marcados por discussões públicas com um vocabulário muito peculiar – “democratização da vida pública”, “batalha com a burocracia” e “descentralização da autoridade” eram algumas das palavras de ordem. No plano das artes, o cinema incluso, a crítica se voltou contra o “dogmatismo e o esquematismo” – como, por exemplo, em dezembro de 1954, quando do Comitê Central do Partido Unido dos Trabalhadores. A ideia geral que mobilizava em grande parte muitos diretores cinematográficos era a separação da vida artística e cultural em relação às restrições da administração.

Era realmente *a hora da verdade*, para utilizar as palavras de Pollak. O descongelamento político em todo o bloco socialista a partir da primeira metade dos anos 1950 permitiu que a comunidade cinematográfica polonesa propusesse a criação de unidades cinematográficas semiautônomas criativamente. Aproveitando o fracasso da política cultural realista socialista, em 1955 muitos cineastas poloneses se articularam para solicitar às autoridades do governo certo alívio no controle e na administração, os quais deveriam passar à responsabilidade dos próprios diretores, escritores e cinegrafistas. A proposta acabou sendo aceita no dia 1 de maio de 1955, quando era oficialmente inaugurado o sistema de Unidade Criativa Cinematográfica. Nove

cinematográfica na Polônia. Nos anos 1930 ele se antecipou nesse movimento e, após a Segunda Guerra Mundial, criou e dirigiu a Cinemateca da Polônia, assim como dirigiu a Escola de Cinema de Lodz – uma instituição fundamental para o florescimento do cinema polonês moderno, como veremos a seguir. A personalidade e erudição de Toeplitz chamaria a atenção do brasileiro Paulo Emilio Sales Gomes, o qual afirmou categoricamente que “o papel de Toeplitz dentro da Polônia é certamente tão fecundo quanto a sua atividade internacional” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 115). O elogio faz sentido se mensurarmos a relação entre os dois na época em que a Cinemateca Brasileira fora acolhida pela FIAF.

⁶⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, pp. 112-113.

entidades criativas seriam criadas naquela ocasião, cada uma sob a responsabilidade de um diretor artístico renomado⁶⁷.

Apesar do pomposo slogan do recém-criado sistema – “Unidades de Criadores Cinematográficos, uma associação voluntária de cineastas reunidos para produzir filmes”⁶⁸ –, houve a partir de então certa autonomia do cinema polonês em relação à administração governamental, o que se converteu em ganhos de eficiência na produção e a eliminação, ainda que relativa, dos efeitos nocivos da burocracia estatal. Para Jerzy Toeplitz, esse sistema era uma peculiaridade do cinema polonês⁶⁹. Onde mais a indústria cinematográfica havia sido descentralizada em sua organização para dar vazão a novas ideias? Em qual país se abriu mão de uma organização central para formar vários grupos criativos e dar mais liberdade aos cineastas? Apesar de inimaginável pelas suas condições políticas, Polônia era o lugar desse ineditismo. Há coerência nessa constatação, pois, após a guerra, a nacionalização do cinema era a única via possível diante da destruição generalizada, o que possibilitou em pouco tempo o restabelecimento de estúdios, laboratórios e fábricas de equipamentos⁷⁰.

Não quero aqui dar a entender que o Estado polonês paralisou as estratégias de construção da cultura política socialista, com suas respectivas leituras do passado e projeções para o futuro. Reafirmo apenas que essas medidas, aliadas a políticas culturais como o realismo socialista, não tinham mais o vigor do final dos anos 1940, no auge das “contrações” stalinistas. Assim sendo, a segunda metade dos anos 1950 representou

⁶⁷ Dentre as nove, destacaram-se os grupos Studio, Kadr, Start, Rytm, Kamera, Iluzjon, Droga e Syrena. Apesar de cada uma ser liderada por um diretor, contavam também com o suporte de um diretor literário – responsável pelo desenvolvimento de roteiros –, além de um gerente de produção. No interior das transformações políticas dos anos 1950, cada unidade de produção funcionava como uma cooperativa, onde os seus membros realizavam seus projetos cinematográficos. Os cineastas poloneses tinham autonomia para se filiarem ao grupo que julgassem melhor. Ainda assim, faço questão de relevar que o Sistema de Unidade Criativa não acarretou em liberdade plena aos artistas. Pois, mesmo que o diretor de cada unidade organizasse a equipe de produção, o elenco dos projetos, o agendamento de estúdios e a administração do dinheiro repassado pelo governo, a aprovação de cada filme terminado passava por uma comissão indicada pela administração estatal. O controle das unidades sobre os projetos era perdido nesse momento, o que tornava a distribuição e a promoção monopólios do Estado. Para mais detalhes, ver MICHALEK e TURAJ, *ibidem*, p. xiii e MEDEIROS, *ibidem*, pp. 47-48.

⁶⁸ MICHALEK e TURAJ, *ibidem*, p. 18.

⁶⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 113.

⁷⁰ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 117. Marek Haltof novamente nos ajuda a compreender em que medida as unidades criativas cinematográficas se tornaram uma exigência na Polônia dos anos 1950, ainda mais se levarmos em consideração que o desenvolvimento do cinema polonês foi brutalmente assassinado a partir de 1939, quando da invasão e ocupação nazista. Para o autor, não houve produção cinematográfica nacional durante toda a guerra, apenas a exibição de filmes que atendessem às demandas propagandísticas alemãs – o que incluía um repertório de longas provenientes da Itália, Espanha e, obviamente, a Alemanha. Sendo assim, diante desse quadro de destruição cultural, o Sistema de Unidade Criativa contribuiu para que as autoridades comunistas no pós guerra nacionalizassem o cinema polonês estrategicamente. Para mais detalhes, ver HALTOF, *ibidem*, p. 44.

para os jovens cineastas do após guerra um ambiente estimulante, depois de anos de “asfixia criativa”⁷¹. O sistema de unidades criativas, juntamente com os eventos políticos de 1956, possibilitou que novos talentos cinematográficos ganhassem espaço no cenário público. Jovens diretores, como Andrzej Wajda, Andrzej Munk e Kazimierz Kutz ganharam projeção e passaram a expressar oposição às práticas e representações construídas no âmbito da cultura política socialista. Numa época em que as cartas políticas eram redistribuídas na Polônia, os filmes desses juvenis cineastas contribuiriam para representar os temas tornados tabus pelo stalinismo, o que significou o retrocesso das leituras do passado levadas a cabo pelo Estado. Para Haltof, toda essa convergência cultural e política significava a “erupção de uma energia artística e a emergência de uma nova onda de cineastas na Polônia depois de 1956”⁷².

Essa “erupção” foi nada menos que a conjugação de diversos fatores, entre eles a atmosfera político-cultural menos fechada na Polônia e a reorganização da indústria cinematográfica. Criou-se a partir de então um fermento cultural importante, que projetaria novos cineastas e chamaria a atenção da sociedade civil polonesa. Tal fenômeno a crítica profissional da época convencionou chamar de “Escola Polonesa” de cinema – termo que a atual historiografia do cinema polonês mantém intacto. Antes de entrar nos pormenores dessa questão, incluindo a problemática do termo, creio que falte ainda um terceiro fator contribuinte para essa “erupção” artística e cultural na Polônia: a Escola de Łódź e a sua relevância na formação de jovens realizadores cinematográficos.

Podemos dizer que a Escola Superior de Teatro e Cinema Leon Schiller, localizada na cidade de Łódź, foi o epicentro da Escola Polonesa enquanto fenômeno

⁷¹ REKAWEK, Jolanta. “A Escola Polonesa de cinema: Andrzej Wajda ou como ganhar a disputa pela memória coletiva”. *Anais do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)*. Salvador: UFBA, 2010, p. 3. Relevo a importância de Rekawek (professora adjunta do Departamento de Letras da UEFS) para os estudos sobre o cinema polonês no Brasil. Em meu levantamento na web, em busca de pesquisadores brasileiros interessados no tema, fui surpreendido pelo artigo acima e pelo fato de a pesquisadora, de origem polonesa, ter historicizado o tema ao operar com o eixo conceitual de memória coletiva. Além disso, a professora é responsável por um projeto de pesquisa de grande envergadura, intitulado *A memória como marca de vanguarda na arte de Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda e Glauber Rocha* (CNPq), o qual tem buscado estabelecer conexões com a Escola de Łódź a fim de promover o cinema polonês no Brasil. Ao lado de Rekawek, três outros pesquisadores brasileiros contribuíram recentemente para a historicização do tema: Alcebíades Miguel (2007), Marcos Napolitano (2007) e eu mesmo (2013). Napolitano, entretanto, em seu artigo de 2007, não analisou exclusivamente a cinematografia polonesa. Sua análise comparativa de *Danton: o processo da revolução* (Andrzej Wajda, 1982) e *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) buscava relevar os processos de monumentalização/desmonumentalização histórica operadas pelos dois cineastas, embora o pesquisador tenha ressaltado brevemente a trajetória de Wajda e o contexto de produção do filme polonês. Já entre os historiadores culturais estadunidenses, destaca-se Robert Darnton e seu artigo intitulado “Cinema: Danton e o duplo sentido” – uma análise do filme wajdaniano *Danton*, encontrada em DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 54-68.

⁷² *Ibidem*, p. 74.

geracional, como demonstrarei adiante. Lá se formaram cineastas relevantes para a cinematografia polonesa dos anos 1950 e 1960, entre eles Andrzej Wajda. Dirigida por Jerzy Toeplitz, a Escola de Łódź certamente assegurou ao cinema nacional o seu desenvolvimento e qualidade: segundo Michalek e Turaj, dentre os assistentes que trabalhavam na produção cinematográfica durante a segunda metade dos anos 1950, 93% dos assistentes de direção e 74% dos assistentes de fotografia eram provenientes da instituição⁷³. Esses dados são capazes de corroborar a imagem da Escola de Łódź como um marco na indústria cinematográfica polonesa do pós guerra, ao formar novos diretores, atores, cinegrafistas e outros artistas do cinema e teatro, que passariam a atuar também nos novos documentários, projetos televisivos e produções educativas na Polônia⁷⁴.

Entretanto, quero ressaltar que a Escola de Łódź não teve a sua importância atrelada apenas aos termos industriais. Estou convencido de que a instituição foi fundamental enquanto o berço de embriões locais de sociabilidade, nos quais Andrzej Wajda e seus colegas de cinema construiriam uma identidade de grupo pautada em suas vivências na guerra. Valendo-me das memórias pessoais de Wajda como fontes extrafílmicas, busquei compreender esse sentido de grupo iniciado na Escola de Łódź⁷⁵. A análise crítica da experiência do diretor possui grande capacidade de descortinar o significado da Escola Polonesa e possibilita a interpretação do fenômeno como efetivamente geracional⁷⁶.

Observemos a definição de Jean-François Sirinelli, segundo o qual geração,

no sentido “biológico”, é aparentemente um fato natural, mas também um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes,

⁷³ MICHALEK e TURAJ, *ibidem*, p. 18.

⁷⁴ *Idem*. Segundo os autores, é provável que ao final de 1955, aproximadamente 158 a 228 profissionais atuantes na indústria cinematográfica polonesa tenham se formado na Escola de Łódź. Contudo, é preciso mensurar que a instituição não foi a única responsável pela revitalização do cinema na Polônia dos anos 1950. Entre outras instituições que participaram do desenvolvimento cinematográfico polonês, destacam-se também: o Instituto da Ciência Cinematográfica da Faculdade de Filosofia da Universidade de Łódź (fundada em 1959 e dedicada exclusivamente aos estudos teóricos); o Liceu Técnico do Cinema Cracóvia, o Liceu Fototécnico de Varsóvia e a Escola dos Fotógrafos de Cinema de Marki (ambos dedicados unicamente a assuntos técnicos); e o Centro Cinematográfico de Experimentação de Varsóvia (dedicados às pesquisas científicas na área de fotografia, som, cor etc.). Esse panorama cinematográfico heterogêneo na área educacional polonesa nos ajuda a problematizar a imagem de exclusividade que se construiu ao redor da Escola de Łódź. Para mais informações sobre o assunto, ver CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 116.

⁷⁵ MEDEIROS, *ibidem*, pp. 63-83.

⁷⁶ Marek Haltof foi o pesquisador que deu ênfase a essa interpretação, ao abordar o período da Escola Polonesa em termos de seus autores e, conseqüentemente, da explícita mudança geracional. Ver HALTOF, *ibidem*, p. 76 e MEDEIROS, *ibidem*, p. 57.

de auto representação e de autoprocamação: o sentimento de pertencer – ou ter pertencido – a uma faixa etária com forte identidade diferencial. Além disso, e a constatação vai no mesmo sentido, a geração é também uma reconstrução do historiador que classifica e rotula⁷⁷.

No âmbito das transformações políticas e culturais na Polônia da segunda metade dos anos 1950, esse sentimento de pertencimento a uma faixa etária com forte identidade diferencial parecia existir nos jovens estudantes da Escola de Lódz. Wajda chegou a afirmar: “havia uma coisa que nós todos sabíamos bem: que o cinema pré-guerra era o nosso inimigo mortal. Não havia nada que odiássemos mais e, a esse respeito, eu acredito que todos em nossa escola, assim como os tutores, sentíamos a mesma coisa”⁷⁸. Podemos questionar se o discurso de Wajda revela a perspectiva de todos os estudantes da Escola, mas, ainda que sua memória consista em auto representação ou autoprocamação, isso não retira a importância de Lódz como a instituição onde a Escola Polonesa de cinema foi gestada e ganhou contornos de uma identidade geracional. A crítica à indústria cinematográfica anterior à guerra como “sentimental e patrioticamente religiosa” e “comercial ao extremo”, além da bagagem existencial que tornava a guerra um marco inaugurador da nova geração, mostram-nos o abismo que havia entre as gerações durante a década de 1950⁷⁹.

Desse sentimento de pertencimento, marcado em grande medida pelas diferenças entre gerações, compartilharam estudantes de cinema como o próprio Wajda, Andrzej Munk, Janusz Morgenstern, Stanislaw Lenartowicz e Kazimierz Kutz. Creio que seja

⁷⁷ SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 133. Como reconhece o historiador francês, a categoria geração possui algumas limitações, sobretudo quando os pesquisadores a utilizam banal e genericamente – a própria historiografia do cinema polonês tem cometido esse erro conceitual.

⁷⁸ MEDEIROS, *ibidem*, p. 75.

⁷⁹ Procurei mostrar, no capítulo 3 do meu livro, a dimensão desse abismo na própria representação que Wajda constrói sobre os diretores do cinema pré-guerra – ativos ainda durante os anos 1950 e hierarquicamente em posições de destaque. Por exemplo, Aleksander Ford e Wanda Jakubowska, nomes emblemáticos da geração pré-guerra e diretores do *Film Polski* – conselho nacional do cinema polonês, responsável desde 1945 pela produção, distribuição e exibição –, são criticados por Wajda por assumirem o topo do ranking do cinema polonês e ao considerarem a si mesmo como militantes do Partido Comunista. Aleksander Ford, entretanto, constrói uma imagem de si consciente de sua influência sobre o jovem cinema polonês, sobretudo a partir de sua iniciativa de constituir as unidades semiautônomas de produção – para o veterano diretor do período pré-guerra, teria sido ele mesmo um grande fomentador do aumento da produção cinematográfica nacional e aquele que possibilitou “uma atmosfera propícia à criação” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 58). Ainda que mencione a importância de Ford para a aprovação de seu primeiro filme (*Geração*), Wajda constrói uma memória permeada pela valorização da atuação dos jovens cineastas no bojo da Escola de Lódz, o que institui ao nível de seu discurso uma luta de representações entre o velho e o novo. Esse abismo entre gerações construído pela memória de alguns cineastas permite-nos interpretar a Escola Polonesa como um fenômeno geracional. Para mais detalhes, ver MEDEIROS, pp. 78-79.

profícuo analisar a trajetória desses cineastas enquanto intelectuais, segundo a proposta de Jean-François Sirinelli:

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar⁸⁰.

Ora, essa “vontade” e o “gosto de conviver” existiam entre aqueles estudantes de cinema durante a década de 1950, o que nos leva a supor que a Escola Polonesa tenha surgido como um fenômeno geracional com uma identidade embrionária já na Escola de Lódz. Tendo o ano de 1956 e o retorno de Gomulka ao poder na Polônia como o acontecimento inaugurador, a identidade do grupo de estudantes começou a ser construída. O descongelamento político e as transformações na indústria cinematográfica possibilitariam a representação de novos temas nas telas de cinema, o que contribuiu para que os estudantes, logo cineastas poloneses, criassem um cinema de espírito peculiar.

Podemos dizer, então, que havia uma sensibilidade ideológica e cultural comum entre aqueles jovens alunos e futuros diretores. Sua oposição, ainda que velada, aos pressupostos do realismo socialista – ensinados na própria Escola de Lódz antes de 1956 –, além das experiências próprias de uma geração que vivenciou os efeitos da guerra, levariam a uma luta de representações⁸¹ nas telas de cinema. Considerando a afirmação de Sirinelli de que os fenômenos geracionais devem ser abordados no âmbito maior de uma cultura política, é correto afirmar que a Escola de Lódz, enquanto instituição educacional, foi um importante vetor social na construção de uma identidade coletiva que uniria os futuros cineastas em torno de um mesmo projeto. Também levando em consideração que “as escolhas políticas dos indivíduos são determinadas por filiação a grupos e/ou tradições”⁸², os novos diretores de cinema estavam unidos pelo elo da guerra e pelas experiências adquiridas durante o conflito na Polônia – assim como pela aversão aos pressupostos estéticos e narrativos do cinema stalinista. Como uma demanda geracional, opor-se a isso era preciso – mesmo que a ambivalência

⁸⁰ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.), *Por uma história política*. 2. edição, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003, p. 248.

⁸¹ CHARTIER, 2002, p. 183.

⁸² MOTTA, *ibidem*, p. 23.

representacional fosse inevitável em tempos de autoritarismo, como veremos no segundo capítulo.

Essa demanda de oposição foi percebida pela crítica profissional polonesa na primeira metade dos anos 1950, quando das transformações operadas na indústria cinematográfica e a introdução das unidades criativas. Antes dos novos cineastas virem a público, um crítico chamado Aleksander Jackiewicz já solicitaria a uma nova geração do cinema nacional que representasse na tela grande os problemas sociais e morais do tempo presente – o que, naquele momento, significava os traumas da guerra e a desconstrução dos tabus erigidos pela cultura histórica stalinista⁸³. Com Jackiewicz, em 1954 o termo “Escola Polonesa” era empregado pela primeira vez – antes mesmo da “erupção” criativa que sobrepujaria na cinematografia a partir dos anos seguintes, o que demonstra a expectativa dos agentes cinematográficos em pular a cerca representacional do realismo socialista e o “esquematismo” do período zhdanovista.

Ainda assim, o termo só teria longo alcance em 1955, com a recepção de Antoni Bohdziewicz, cineasta e acadêmico da Escola de Lódz, sobre o filme *Geração* (o primeiro longa-metragem de Wajda, vale lembrar). “Escola Polonesa” aparecia a partir de então para se referir ao filme wajdaniano e à inauguração de um cinema novo polonês ansioso por representar o drama e a humilhação da guerra no país, algo inédito em relação aos cineastas poloneses anteriores à guerra e aos princípios canônicos do realismo socialista. O termo se consagrou e persiste ainda hoje nas pesquisas acadêmicas para definir o cinema juvenil que surgia a partir da segunda metade da década de 1950.

Atualmente há certo consenso na historiografia do cinema polonês acerca da origem do fenômeno. Os estudiosos, tanto poloneses quanto estadunidenses, situam o início da Escola Polonesa entre 1955 (quando do lançamento de *Geração* na Polônia) e 1956 (subida de Gomulka ao poder). Contudo, a problemática da periodização encontra uma pedra no caminho quando busca o momento exato em que o fenômeno se finda – os pesquisadores em geral o situam entre 1961 e 1965. Talvez a nossa referência mais importante para estabelecer uma periodização da Escola Polonesa seja o historiador Stanislaw Ozimek, para quem o fenômeno “fora a primeira formação ideológica e artística discernível na história do cinema nacional”⁸⁴.

⁸³ MEDEIROS, *ibidem*, pp. 53-54.

⁸⁴ OZIMEK, 1980, p. 201 apud HALTOF, *ibidem*, p. 74. Para o pesquisador polonês, há pelo menos quatro períodos no desenvolvimento da Escola Polonesa, a saber: 1955-1956 (“período inicial”), quando

A afirmação me parece verdadeira, caso identifiquemos as ações e representações dos cineastas ligados à Escola Polonesa no âmbito maior da cultura política socialista construída na Polônia. Ainda que possamos relativizar se a Escola Polonesa fora ou não “a primeira” formação discernível, é inquestionável o sentido que aquela geração atribuiu a si mesma de se opor à cultura histórica stalinista e às representações alienadas da realidade nacional construídas pelo cinema do período *zhdanovista*. A questão da memória era uma exigência – tirar da clandestinidade as referências à guerra e à resistência polonesa, um dever. Além disso, como argumentei em meu livro, outro fator de destaque que cooperou para definir a Escola Polonesa como uma “formação ideológica e artística discernível na história do cinema nacional” foi a compreensão que aquela geração tinha sobre o cinema nacional⁸⁵. Inseridos numa Polônia ocupada e sob a influência cultural de uma potência estrangeira, aqueles jovens realizadores cinematográficos da segunda metade dos anos 1950 tinham um peculiar senso de chamado para responder à seguinte pergunta: o que é o cinema nacional?

Os filmes do período surgiram como uma resposta geracional a esse questionamento inquietante, afinal, o desacordo em relação aos preceitos de uma política cultural estrangeira era desconcertante – mesmo num período de relativa abertura política. Os cineastas da Escola Polonesa, então, procuraram definir o cinema nacional mediante a presença da língua materna em suas produções⁸⁶. O próprio

da apresentação de novas tendências temáticas e a representação de eventos históricos antes silenciados, ainda que sob os auspícios da política cultural realista socialista – o que define a ambivalência do fenômeno geracional em seu período inicial, o que ficará mais claro com a análise do filme *Geração* no segundo capítulo deste trabalho; 1957-1959 (“período apropriado”), quando os jovens cineastas deram relevo à representação do tema da guerra e da ocupação estrangeira na Polônia, aproveitando os efeitos da abertura política após 1956 e, conseqüentemente, mais distanciados do realismo socialista – *Kanal e Cinzas e Diamantes* estão inclusos nessa fase; 1960-1961 (“fase da crise”), momento em que as representações caras a essa geração começam a ser recebidas pela crítica como obsessões temáticas; e, finalmente, 1962-1965 (“estágio final”), quando os filmes da Escola Polonesa passam a reiterar, segundo a crítica da época, a tradição romântica polonesa e o debate sobre as obsessões temáticas se intensifica entre os agentes cinematográficos. Podemos criticar a abordagem evolutiva adotada por Ozimek e os parâmetros utilizados para defini-la, mas sua periodização é relevante por sistematizar o processo de construção de uma identidade geracional a partir de 1956 e seu desenvolvimento até meados dos anos 1960. Com essa periodização, podemos perceber que o fenômeno geracional da Escola Polonesa foi relativamente curto, embora os seus dez anos de atuação tenham marcado enormemente a cinematografia nacional e ainda hoje inspira cineastas poloneses (e estadunidenses) na representação dos temas da guerra. Aceitando a argumentação de Ozimek, nesta dissertação o nosso objeto se encontra exatamente no momento da transição entre o “período inicial” e o “período apropriado”, o que a análise da trilogia da guerra *wajdaniana* explicitará. Para mais detalhes, ver MEDEIROS, *ibidem*, pp. 54-55.

⁸⁵ MEDEIROS, *ibidem*, pp. 64-65.

⁸⁶ Ao lidar com a noção cinematografia nacional na investigação sobre a Escola Polonesa, o pesquisador deve identificá-la ou como “expressão que participa dos combates e posicionamentos no calor dos acontecimentos ou como categoria analítica de pesquisa” (MEDEIROS, *ibidem*, pp. 64-65). O que sustentei, e ainda o faço, é que no caso da Escola Polonesa a noção deve ser compreendida como as duas possibilidades, reciprocamente. Ora como partícipe dos discursos dos cineastas em meados dos anos

Andrzej Wajda, diretor em foco neste trabalho, deixou isso muito claro ao enfatizar que “nossa experiência histórica prova que a língua não pode ser imposta. Tradição e literatura encorajam as pessoas a ver filmes nacionais, na língua nacional”⁸⁷. O discurso de Wajda demonstra a direção que aquela geração tomou para consolidar uma posição na arena cultural e no debate público, já que o cinema da Escola Polonesa buscou identificar-se com a sociedade polonesa na medida em que as pessoas, ao ouvirem a própria língua, se enxergassem na tela. Como uma “formação artística e ideológica discernível na história do cinema mundial” e um fenômeno de geração, a Escola Polonesa fez da língua um importante vetor do cinema nacional⁸⁸.

Não apenas a língua, mas também o elenco nacional passou a definir a cinematografia polonesa na perspectiva dos cineastas recém-formados. O filme *Geração*, considerado o precursor da Escola Polonesa, não deu início ao novo cinema polonês unicamente pelo tema que abordava, mas pela introdução de jovens atores que passariam a compor os filmes subsequentes daquela geração. A maioria deles era formada na Escola de Łódź, assim como os diretores e demais realizadores cinematográficos. Atores como Zbigniew Cybulski (1927-1967), Tadeusz Lomnicki (1927-1992), Tadeusz Janczar (1926-1997) e Roman Polanski (1933-) se tornaram rostos conhecidos do público polonês em meados da década de 1950, sendo representantes da Escola Polonesa tanto quanto seus diretores e roteiristas. Por meio desse elenco a língua nacional ganharia destaque nos festivais internacionais daquele

1950, ora como categoria analítica, a cinematografia nacional é um termo muito caro a esta pesquisa. Utilizando a noção em seu segundo sentido, opto pelo caminho aberto por Pierre Sorlin em sua conceituação. O pesquisador francês aponta ao menos quatro fatores determinantes para a definição de uma cinematografia nacional – a língua, o contexto social, os gêneros e os atores. Para mais detalhes, ver SORLIN, Pierre. “Y a-t-il des cinémas nationaux?”. In: *Sociétés et Représentation*, n. 3, nov. 1996, pp. 409-419.

⁸⁷ WAJDA, Andrzej. “Cinema: past and present”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Director's Cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003, p. x.

⁸⁸ O discurso de Wajda, ao receber o Oscar Honorário pelo conjunto de sua obra no ano 2000, é capaz de ressaltar a importância da língua em sua filmografia específica e na produção de sua geração. Ele disse naquela ocasião: “Senhoras e senhores, eu falarei em polonês porque eu gosto de falar sobre o que penso e sinto, e eu sempre pensei e senti em polonês” (o discurso completo está disponível no site oficial do diretor, em <<http://www.wajda.pl/en/oskar.html>>. Acessado em 26 jan 2016). Nesse sentido, friso que a língua polonesa se tornou uma marca de distinção para aquela geração cinematográfica, o que mostra para nós o quanto a constituição de uma cinematografia nacional era um projeto consciente para a Escola Polonesa. É importante observar também que a língua nacional, enquanto um código próprio da cinematografia polonesa, ganharia destaque internacional após a repercussão dos filmes da Escola Polonesa nos grandes festivais. Wajda frisou isso ao afirmar que “[...] a introdução do polonês no cinema mundial é, para nosso país, um dos fatos culturais mais importantes do pós-guerra” (WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 21).

período, configurando a cinematografia nacional polonesa em suas peculiaridades frente a um público mais amplo.

Em todo caso, a língua e o elenco não eram os únicos elementos a definir o cinema nacional polonês nos anos 1950. Concordando com Pierre Sorlin em sua teorização da cinematografia nacional, a representação do contexto social figura como um importante vetor de compreensão do fenômeno geracional. Com a atuação da Escola Polonesa de cinema no cenário cultural pós-1956, podemos perceber a tendência dos cineastas a representar insistentemente alguns grupos temáticos, além de certas paisagens conhecidas, costumes nacionais e contextos políticos contemporâneos. Com isso, a geração da qual Wajda pertencia soube reiterar a guerra e seus efeitos sobre a Polônia na maioria dos filmes – afinal, os jovens cineastas teriam sido eles mesmos marcados pelo trauma do conflito e pela dor da morte⁸⁹. Concomitantemente, os realizadores tinham como marca distintiva de sua geração o desacordo em relação ao realismo socialista em sua fase *zdhanovista*, o que os levou a romper com os antigos professores esquerdistas e a representar sob novas lentes a Segunda Guerra Mundial e até mesmo o contexto pós-guerra – embora os efeitos do stalinismo sobre a Polônia fosse um tema intacto e irrepresentável, mesmo depois do Outubro Polonês.

Com relação aos gêneros representados pela Escola Polonesa de cinema, podemos observar uma incrível heterogeneidade⁹⁰. A maioria dos estudiosos do cinema polonês considera inegável a análise do fenômeno geracional em termos das diferenças temáticas (ainda que a guerra surja como uma rima), da poética as vezes incompatível e do descompasso entre os filmes no que tange à intensidade com que um estilo ou ideologia é representado⁹¹. Isso nos leva a um inevitável questionamento: sendo, então, a Escola Polonesa um fenômeno marcado pela multiplicidade de operações estéticas e pela infinidade de gêneros, seria possível ainda defini-lo como uma “escola”? Com a

⁸⁹ Essa identificação entre as experiências vividas pelos cineastas durante a guerra na Polônia e o reflexo disso sobre as suas representações cinematográficas é evidenciada por Maria Janion, especialista em Romantismo polonês. Ver JANION, 1997, p. 5 apud HALTOF, *ibidem*, p. 76. A análise das fontes de memória produzidas por Wajda, que se seguirá no próximo subcapítulo, evidenciará a relação entre a experiência vivida e as representações cinematográficas, além de identificá-la como um esforço de construção de memória.

⁹⁰ Marek Haltof (*ibidem*, p. 74) foi quem indicou essa característica plural ao mostrar que os diretores da Escola Polonesa atuaram em diferentes gêneros – o que não anulava as preocupações temáticas que demarcavam o fenômeno como geracional. Nesse sentido, o épico histórico apareceria num filme como *Os Cavaleiros Teutônicos* (Aleksander Ford, 1960); a comédia, em *Ewa Procura Dormir* (Tadeusz Chmielewski, 1958); o drama de guerra em *Cidade Livre* (Stanislaw Rózewicz, 1958); e o drama metafísico em *Madre Joana dos Anjos* (Jerzy Kawalerowicz, 1961). Para mais detalhes, ver MEDEIROS, *ibidem*, pp. 53-54.

⁹¹ *Idem*.

marca indelével da diversidade, como compreender essa geração de novos cineastas como uma escola artística?

Essa questão tem sido colocada amplamente pela historiografia do cinema polonês, pois o termo não é resultante de pesquisa acadêmica recente, antes um conceito criado pela crítica cinematográfica no calor dos eventos que se sucederam nos anos 1950. Apesar das limitações teóricas do termo para a pesquisa, creio que a sua utilização ainda é possível caso relevemos a sua própria historicidade – o que me permite, inclusive, estudar o assunto sem propor uma revisão nominal. Passos foram dados no sentido de revisar o termo, como é o caso do pesquisador polonês Marek Hendrykowski, que, ao mensurar o caráter aberto, multifacetado, polifônico, dialógico e autoral do fenômeno, pensou ser coerente abolir o termo “escola” e propor a colocação “formação artística”⁹². Com isso, ainda que eu opere com o termo “escola”, friso a marca da heterogeneidade como inerente àquela geração de cineastas, inclusive resalto a necessidade de traçar uma linha de demarcação que permita estabelecer quais filmes produzidos entre 1955 e 1961 de fato pertenceram à Escola Polonesa⁹³.

Outra pesquisadora relevante para a nossa reflexão sobre a Escola Polonesa é Ewelina Nurczynska-Fidelska, que segue na mesma linha de argumentação ao interpretar a geração da Escola Polonesa como um fenômeno que jamais alcançara a uniformidade cultural⁹⁴. Ainda assim, a autora estabelece como um ponto de intersecção entre aqueles cineastas o diálogo artístico e intelectual com os seus espectadores, o que teria evidenciado na identidade geracional não apenas a unidade temática, mas também a busca por espaço nos debates públicos acerca da História polonesa recente. A interpretação do passado, especialmente sobre a guerra, tornava-se assim uma preocupação dos jovens artistas.

Tendo buscado hegemonizar a cultura histórica stalinista a partir de 1948, o Estado polonês criou diversos tabus sobre o passado recente no país, o que tornava uma

⁹² HENDRYKOWSKI, 1998, p. 9 apud HALTOF, *ibidem*, p. 75.

⁹³ Terão sido todos os filmes produzidos nesse intervalo de tempo pertencentes ao fenômeno geracional? Ao seguir a argumentação de alguns autores, creio que não. Tadeusz Miczka, por exemplo, definiu alguns critérios que o levaram a afirmar: dos cento e trinta e oito filmes lançados entre 1957 e 1963, apenas trinta e oito teriam integrado o conjunto de obras daquela geração (*ibidem*, p. 110). O critério principal para essa diferenciação seria o que o autor chama de “estratégia do psicoterapeuta”, utilizada principalmente por Andrzej Munk e Andrzej Wajda. No âmbito de uma cultura política oficial, construída pelas autoridades comunistas na Polônia desde os anos 1940, com a abertura pós-1956 era imprescindível que os realizadores de cinema ajustassem contas com os complexos nacionais, o que teria acontecido primeiramente com o filme *Kanal* – na contramão da interpretação preponderante de que *Geração* teria iniciado a Escola Polonesa.

⁹⁴ NURCZYNSKA-FIDELSKA, 1998, pp.30-31 apud HALTOF, *ibidem*, p. 76.

exigência aos cineastas da Escola Polonesa rejeitar a política cultural realista socialista e suas versões do passado, manifestas tanto nas artes quanto na historiografia. Essas versões oficiais do passado dificultaram em grande medida a interpretação das questões históricas nacionais mais importantes, como a resistência clandestina, o Levante de Varsóvia de 1944, a relação conflituosa entre poloneses e judeus etc. Como representar e ressignificar os temas do passado recente no âmbito de um regime autoritário, que havia estabelecido políticas culturais específicas para as artes em seus países satélites? Qual seria o papel social da Escola Polonesa quando da ditadura no país?

Em concordância com Fidelska, há premência em analisar o fenômeno geracional em sua dimensão pública, sobretudo no tocante à divulgação e reinterpretção do conhecimento histórico sobre o passado recente, o passado da guerra. Ao som de tiros, embalados por imagens de cidades destruídas e corpos estirados, além do constante silêncio de personagens marcados pela dor da tragédia, os filmes da Escola Polonesa iriam publicizar os traumas da catástrofe e interrogar os tabus construídos pela cultura histórica stalinista. É preciso neste ponto avaliar o impacto do filme de gênero histórico na Polônia após a Segunda Guerra Mundial e as formas de dissenso produzidas pelos cineastas ligados à Escola Polonesa, o que nos conduz em certa medida ao atual debate sobre a História Pública no Brasil⁹⁵.

Embora bastante embrionária em sua configuração recente, a História Pública em nosso país possui muitos caminhos a serem escolhidos na problematização do vetor cinema, assim como inúmeras vias teóricas e metodológicas na análise dos filmes. Menciono aqui uma instigante tese de doutorado defendida recentemente pelo pesquisador Rodrigo de Almeida Ferreira⁹⁶. Suas reflexões são relevantíssimas no atual debate sobre a relação entre cinema e história pública, principalmente por instigar os pesquisadores a uma compreensão da produção de conhecimento histórico em seus cruzamentos no âmbito acadêmico e outras áreas. Tal intersecção, sugere o autor, permite que se traga ao debate a noção de “autoridade compartilhada”, ou seja, a produção histórica não deve ser considerada como exclusiva de historiadores, antes

⁹⁵ As reflexões sobre a dimensão pública da Escola Polonesa de cinema foram viabilizadas no contexto de uma apresentação sobre o tema no Grupo de Trabalho (GT) *História Pública e Cinema*, coordenado por Eduardo Morettin (USP), Tunico Amancio (UFF) e Rodrigo Almeida (UFMG) como parte da programação do 2º Simpósio Internacional de História Pública, realizado na UFF em 2014, com o tema *Perspectivas da História Pública no Brasil*.

⁹⁶ FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese (doutorado), UFMG. Belo Horizonte, 2014.

goza de uma autoridade reconhecida e compartilhada entre diferentes agentes sociais, entre eles os realizadores cinematográficos.

Penso que estudar a geração cinematográfica da Escola Polonesa e a sua atuação no pós guerra é lidar inevitavelmente com as questões colocadas pela História Pública hoje, sobretudo no que tange às questões do acesso de informações de interesse público e o cinema como meio de divulgação do conhecimento histórico. Analisar a trajetória de vida de criadores como Andrzej Wajda é lidar necessariamente com a noção de autoridade compartilhada, pois na Polônia dos anos 1950 e 1960 o conhecimento histórico não era produzido somente por historiadores, mas consideravelmente pelos cineastas da Escola Polonesa.

Levando em consideração ainda a questão, colocada pelo historiador Rodrigo Ferreira, da circularidade do conhecimento histórico e a relação da historiografia com o discurso histórico no cinema, a perspectiva de Robert Rosenstone se torna uma via possível e inevitável para pensar o cinema como vetor da História Pública⁹⁷. O historiador estadunidense tem questionado o estatuto da história enquanto discurso exclusivamente escrito, além de desnaturalizar as noções tradicionais da disciplina, sobretudo no que concerne a dicotomia epistemológica parcialidade/imparcialidade, isto é, a distância crítica propugnada nos círculos acadêmicos entre o historiador e o seu tema.

Para Rosenstone, ao contrário, é preciso ampliar a definição de história e introduzir a ideia de que alguns cineastas, “fazendo filmes históricos [...] como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente”⁹⁸, problematizam e questionam o passado tal qual os historiadores, fornecendo (re)interpretações de determinados tópicos, processos e acontecimentos. O autor argumenta que os cineastas podem tornar o passado significativo através de três formas: 1) *visualizando* as experiências e as emoções do passado – diferentemente da proposta de distanciamento historiográfico; 2) *contestando* interpretações tradicionais e comuns; 3) *revisando* o passado de um modo novo e inesperado, com a violação de convenções estéticas e da estrutura dramática normal.

No caso específico do fenômeno geracional da Escola Polonesa, sobretudo no caso de Wajda, é possível afirmar que os cineastas contestavam ao visualizar, e o resultado era a revisão do conhecimento histórico acerca do passado recente. Ao

⁹⁷ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 173.

publicizar os traumas da guerra, interrogar os tabus históricos construídos pelo cinema do período stalinista e criar um passado polêmico na tela, os jovens cineastas do pós guerra praticamente forçaram a sociedade polonesa a debater importantes questões históricas através de seus filmes. O cinema wajdaniano nos anos 1950 e 1960 foi enfático nesse sentido, já que representou os grandes tabus históricos do período (como veremos no segundo capítulo deste trabalho).

Querendo ou não enxergar o diretor polonês como historiador, na linha de Rosenstone⁹⁹, é inegável que Wajda, integrado a um fenômeno artístico e geracional marcado pelos traumas da guerra, realizara uma obra histórica peculiar, com uma tese consciente em torno de um problema histórico: os jovens resistentes não possuem um espaço na nova configuração política, pautada na ocupação soviética. O tabu da resistência polonesa fora visualizado, contestado e revisado em *Geração*, *Kanal* e *Cinzas e Diamantes*, embora a trilogia da guerra wajdaniana fosse apenas a ponte do *iceberg* diante de toda uma filmografia produzida pela Escola Polonesa.

Com isso, observamos que algumas questões históricas cruciais da experiência polonesa na guerra vinham à tona nos filmes daqueles jovens cineastas, os quais reinterpretaram o passado recente à luz do presente e se tornariam importantes intérpretes da Polônia contemporânea. Nesse sentido, mediante a noção de autoridade compartilhada, pode-se afirmar que Andrzej Wajda e a geração de realizadores pertencentes à Escola Polonesa conseguiram tornar o passado relevante para uma grande plateia e fazer do cinema um importantíssimo instrumento de publicização do conhecimento histórico.

Wajda, inclusive, assumiria uma função ímpar na memória coletiva dos poloneses, já que o seu dissenso em relação à cultura histórica stalinista motivou parte do público nacional a se comunicar com o artista através de cartas, as quais trariam em seu escopo propostas de roteiros, temáticas e problemas a serem representados nos filmes do diretor¹⁰⁰. Por isso, quero no próximo subcapítulo dimensionar a trajetória profissional de Andrzej Wajda e compreender os meandros da construção de sua

⁹⁹ Rosenstone organizou recentemente um livro intitulado *A companion to the historical film* (2013), no qual há um artigo intitulado *Andrzej Wajda as historian* (“Andrzej Wajda como historiador”), de Piotr Witek.

¹⁰⁰ A pesquisadora que melhor clarificou a natureza pública do cinema de Andrzej Wajda, sobretudo após o lançamento de *Kanal* e *Cinzas e Diamantes*, foi Bogdana Pilichowska (2008, pp. 94-101 apud REKAWEK, ibidem, p. 1). Ela analisou as cartas de dezenas de cidadãos poloneses enviadas ao cineasta no final dos anos 1950 e início da década de 1960. Tais fontes permitiram à pesquisadora concluir que o cinema assumiu certa primazia sociocultural nesse período, na medida em que despertou a expectativa dos poloneses e o diálogo com os realizadores cinematográficos.

memória individual, o que inclui as experiências do diretor durante a guerra, as influências artísticas e a apropriação de outras cinematografias nacionais, as suas relações com o teatro e a televisão etc. Para isso, vamos nos deter inicial e brevemente sobre as ideias de alguns realizadores que compuseram a Escola Polonesa de cinema, a fim de perceber a integração de Wajda nessa coletividade e em que medida sua trajetória sinaliza a biografia de toda uma geração.

1.3. Biografia de uma geração: a trajetória de Andrzej Wajda numa Polônia ocupada

Até aqui a análise tem privilegiado o contexto político-social da Polônia no imediato após guerra, sobretudo os anos que se seguiram à configuração do Estado de Partido Único e os desdobramentos culturais posteriores ao fim do stalinismo no país. Em outros termos, tenho optado neste primeiro capítulo por inserir o objeto da pesquisa – as representações wajdanianas da resistência polonesa na trilogia da guerra – em seu contexto de fatura, a fim de compreender o quanto Andrzej Wajda, no interior de toda uma geração artística, fora condicionado pelo seu próprio tempo e interferiu sobre ele¹⁰¹.

Entretanto, chegando ao final do primeiro capítulo, vejo a premência de estreitar a abordagem até o ponto em que o olhar analítico seja o mais aproximado possível do cineasta. Sendo este trabalho uma investigação histórica sobre o cinema, é bem-vinda a comparação que Siegfried Kracauer propôs entre a micro-história e o primeiro plano da linguagem cinematográfica – assim como o *close-up* visualiza na tela de cinema a performance de um ator em suas expressões mais detalhadas, as pesquisas de caráter específico podem adicionar às visões de conjunto problemas que a macro-história sozinha não teria condições de observar¹⁰².

Entendo que esse “vaivém” entre micro e macro-história de que nos fala Carlo Ginzburg¹⁰³, isto é, a interação entre a dimensão microscópica e a dimensão contextual mais ampla, pode ser um princípio de organização muito caro à nossa compreensão das representações cinematográficas de Andrzej Wajda e dos demais cineastas da Escola Polonesa de cinema. Por isso, ainda que este trabalho não se inscreva estritamente na tradição italiana da micro-história, esta parte da dissertação bebe em certa medida de suas fontes intelectuais para afinar a leitura do fenômeno sociocultural até enquadrar um

¹⁰¹ Parece muito útil neste quesito rememorar a célebre afirmação de Marc Bloch. Segundo o veterano historiador dos *Annales*, “[...] nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento. Isso é verdade para todas as etapas da evolução. Tanto daquela em que vivemos como das outras. O provérbio árabe disse antes de nós: ‘Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais’ [...]”. Ver BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 60.

¹⁰² GINZBURG, Carlo. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 269.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 277. Na verdade, esse “contínuo vaivém” entre micro e macro-história é proposta por Kracauer com base na metodologia de Marc Bloch em *A sociedade feudal*, o que Ginzburg retoma em sua própria proposta metodológica.

de seus sujeitos históricos mais paradigmáticos: o diretor de cinema Andrzej Wajda. Apesar da posição atual inquestionável que o realizador ocupa no meio cinematográfico internacional, como pesquisador intento por um instante tirar Wajda de trás da câmera para enquadrá-lo, em *close-up*, como um dos protagonistas que atuaram no cenário cultural polonês do imediato após guerra.

Todavia, antes de entrar nos meandros da memória pessoal construída por Wajda, assim como as fontes históricas que possibilitam a análise de sua trajetória, é preciso considerar outros aspectos que remetem diretamente ao que Pierre Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”, isto é, a indispensável reconstrução do contexto (ou “superfície social”, nas palavras do autor) em que atua o indivíduo¹⁰⁴. Ainda que todo o primeiro capítulo desta dissertação seja um esforço nesse sentido, quero destacar outros aspectos da identidade geracional construída pelos cineastas da Escola Polonesa para, em seguida, atenuar a escala de análise e focar finalmente o sujeito histórico responsável pela trilogia da guerra. Aliás, é justamente a intersecção entre a questão da identidade social e a trajetória dos protagonistas de sua construção o que nos mobiliza nesta parte da análise extra fílmica.

Ao considerar a argumentação de Giovanni Levi, segundo a qual os historiadores devem se acautelar de desenvolver biografias redutoras no que tange às solidariedades sociais, a análise da trajetória de Andrzej Wajda deve relevar a sua inserção na Escola Polonesa de cinema e outras questões biográficas fundamentais. O historiador italiano, em sua problematização dos aspectos ambíguos e irresolutos de uma biografia, chegou a se questionar: “como os indivíduos se definem (conscientemente ou não) em relação ao grupo ou se reconhecem numa classe?”¹⁰⁵. Outrossim, esta parte do trabalho se ocupa de responder à seguinte pergunta: como Wajda e os outros realizadores cinematográficos se definem em relação à Escola Polonesa? Embora não constitua o objeto específico desta dissertação, a resposta ao questionamento acima é nevrálgica para a compreensão das representações que Wajda produziu para a cinematografia nacional da segunda metade da década de 1950 e os significados que a sua geração imprimiu ao novo cinema polonês.

¹⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

¹⁰⁵ LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006, p. 173.

Semelhantemente, além “de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis”¹⁰⁶, as indagações sobre a trajetória de Wajda e a sua inserção profissional numa geração cinematográfica nos orientam a estabelecer “comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado”¹⁰⁷. Seguiremos essa trilha metodológica de Levi ao mensurar as pessoas e os movimentos com os quais o diretor polonês e a sua geração entraram em contato, a fim de compreender em que medida a sua proposta de um novo cinema polonês se contrapunha às políticas culturais estabelecidas pela cultura política socialista no país. Acaba se tornando uma exigência da pesquisa, neste ponto da análise sociocultural do cinema polonês, aumentar os exemplos de outros cineastas que tiveram algum paralelo com a trajetória de Andrzej Wajda – exigência essa que viabiliza o equilíbrio entre o percurso individual do diretor e a “superfície social” como um todo.

Observamos anteriormente que a segunda metade da década de 1950 foi o momento em que o cinema se tornou o centro da discussão pública sobre a vida contemporânea e a História polonesa recente. O público nacional se tornou mais ativo e vislumbrou a possibilidade de uma relação dialógica com os cineastas. Houve um aumento expressivo de cineclubes, os quais levantaram ao redor da Polônia discussões acerca de questões estéticas e outros temas¹⁰⁸. Tal fenômeno foi capaz de incluir em seu público tanto os intelectuais e os estudantes quanto trabalhadores comuns e militares, o que contribuiu para tornar o cinema uma arte qualitativamente reconhecida. Em consequência, a política cultural do realismo socialista fora rejeitada, num contexto em que aumentava a percepção crítica dos públicos que frequentavam as salas de cinema e os cineclubes poloneses.

Sobre *o que* especificamente tratavam os novos filmes produzidos na esteira dos acontecimentos de 1955 e 1956? O que eles deveriam representar e como deveriam ser feitos? Para Michalek e Turaj, este fenômeno pode ser compreendido em três tendências diferenciadas¹⁰⁹: 1) um cânon realista e crítico determinado a apresentar a sociedade

¹⁰⁶ LEVI, *ibidem*, p. 177.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Marek Haltof mostra-nos a relevância dos primeiros cineclubes que surgiram na segunda metade da década de 1950 na Polônia. Existiam cento e setenta em 1961, o que demonstra, segundo o autor, o desenvolvimento vital da promoção da arte cinematográfica internacional no país. Os cineclubes se tornaram o espaço privilegiado de exibição de filmes não distribuídos no grande circuito. Além disso, muitos dos filmes censurados pelo governo comunista polonês eram exibidos por alguns cineclubes desse período. Para mais detalhes, ver HALTOF, *ibidem*, p. 77.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 23.

polonesa tal como era; 2) a representação da história recente da Polônia, isto é, a guerra, a ocupação e o imediato após guerra, o que envolvia necessariamente temas emocionais e controvertidos como a resistência clandestina; 3) o distanciamento de um grande número de cineastas da proposta realista socialista, a fim de se concentrar na qualidade psicológica e literária dos filmes – em outros termos, houve um engajamento na realidade interna das personagens, ao invés da realidade social simplesmente.

Marek Haltof, citando Maria Janion, afirma que

os jovens cineastas estavam unidos em desacordo com o dogma do realismo socialista e a estética simplista de seus colegas antigos. Eles estavam dispostos a quebrar com seus professores, os mais premiados cineastas de esquerda do pré-guerra e ativistas quem curiosamente nunca reconheceram, e tentavam esquecer sua própria iniciação cinematográfica sob os auspícios do realismo socialista. Eles se voltaram à história recente, à Segunda Guerra Mundial e à situação pós-guerra, deixando o período stalinista praticamente intocável. As imagens da história polonesa e a realidade do tempo presente que eles produziram para as telas desconcertaram as autoridades comunistas na Polônia¹¹⁰.

Essa configuração do cinema e a sua importância social na Polônia tem um motivo de ser, segundo Michalek e Turaj, na relação que os filmes mantiveram com a literatura nacional¹¹¹. É provável que todos os cinemas nacionais mantiveram ao longo dos anos essa relação quase inseparável entre filmes e livros, porém tal conexão literária na Polônia fora ainda mais profunda que em outras cinematografias, de sorte que os cineastas poloneses, tanto antes quanto depois da guerra, deram ouvidos seriamente aos mais importantes escritores do país. O que teria aproximado o cinema da literatura na Polónia? Para Michalek e Turaj, a literatura polonesa teria cristalizado os temas fundadores do intelecto nacional e sua direção social, função da qual o cinema também teria compartilhado. Este é o princípio que explica em certa medida o fato de escritores contemporâneos se tornarem conhecidos roteiristas cinematográficos – entre eles, Jerzy Andrzejewski (*Cinzas e Diamantes*) e Tadeusz Konwicki (*Geração*), capazes de construir complexas estruturas narrativas com base numa herança literária nacional¹¹².

¹¹⁰ Ibidem, p. 76.

¹¹¹ Ibidem, p. ix.

¹¹² Ainda que seja um fato já reconhecido pela historiografia que a literatura nacional teve uma importante função ao oferecer um leque de representações para os filmes dos anos 1950 e 1960, Marek Haltof faz uma ponderação. Para o autor estadunidense, se no período anterior à guerra as obras clássicas da literatura nacional eram adaptadas, contrariamente os cineastas da Escola Polonesa favoreceram os

As preocupações do novo cinema polonês se voltavam agora para os problemas sociais e as formas como o homem se enquadrava à luz da História, ou, nas palavras de Michalek e Turaj: “a História havia sido imposta; conseqüentemente, com algumas exceções, houve pouco espaço para clareza, capricho, jogo psicológico. O cinema herdou este compromisso nacional e o trabalho de analisar as experiências complexas e dolorosas da nação”¹¹³. Durante os anos 1950 e 1960 particularmente, essa tendência trouxe riqueza e experimentos cinematográficos frutíferos, sobretudo após a crise política advinda com o ano de 1956 e o retorno de Gomulka. Cineastas, escritores e artistas em geral passaram a interpretar a História com as lentes da contemporaneidade, trazendo à tona questões relacionadas à moralidade social, honra e identidade nacional.

Nesse momento, os diretores ganharam um status extraordinário na comunidade cultural polonesa e o cinema passou a ser tratado como uma arte séria. Tal *autorismo*¹¹⁴ elevou jovens realizadores a representar os temas que realmente os preocupavam, segundo seus próprios estilos e sensibilidades. Para Michalek e Turaj,

em tal situação cultural, a posição criativa de um cineasta, especialmente um diretor, é consideravelmente aprimorada. Na cinematografia polonesa o diretor não é um mero manipulador de *mise-en-scène*, não um simples executor de filmes de produtor, não apenas uma combinação técnico-homem de negócio-organizador (um paradigma familiar aos americanos). Ele não é menos do que um expoente de aspirações e preocupações universais, um criador que ganhou o status até então reservado aos poetas, escritores e artistas¹¹⁵.

romances e contos publicados depois de 1946 por seus próprios contemporâneos, entre eles: Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Bohdan Czeszko, Józef Hen, Marek Hlasko, Jerzy Stefan Stawinski e outros. Marek Haltof cita, por exemplo, alguns dos trabalhos considerados canônicos da Escola Polonesa, principalmente filmes de Wajda e Munk – como *Um homem nos trilhos*, *Kanal*, *Heróica* e *Azar* –, todos baseados nos roteiros de um único escritor: Jerzy Stefan Stawinski, quem participou ativamente da campanha militar de setembro de 1939 contra os invasores alemães. Com isso, podemos mensurar as motivações da geração Escola Polonesa em sua representação dos fatos históricos tornados tabus pelo regime stalinista, como o Exército da Pátria e a resistência clandestina contra os ocupantes estrangeiros na Polônia. Era preciso imprimir na tela de cinema as experiências que os próprios realizadores tiveram durante o conflito. Para mais detalhes sobre a relação entre o cinema, literatura e guerra na Polônia, ver HALTOF, *ibidem*, p. 76.

¹¹³ *Ibidem*, p. x.

¹¹⁴ Michalek e Turaj utilizam os termos *auteurism* e *auteur phenomenon* para demarcar um movimento cinematográfico estrutural que não dizia respeito unicamente à Polônia dos anos 1950 e 1960, mas também à França e aos Estados Unidos. Sendo assim, haveria “[...] aqueles criadores artísticos individualistas, que colocaram sua marca pesadamente sobre o seu trabalho” (*ibidem*, p. xii). Entre os jovens cineastas poloneses enquadrados nesse “fenômeno de autor”, segundo os Michalek e Turaj, estariam Wajda, Munk, Kawalerowicz e Zanussi, os quais teriam sido capazes de representar seus próprios estilos e características, a ponto de adquirirem o reconhecimento como *auteurs* dentro da nova indústria cinematográfica polonesa.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. xi.

Os autores estão se referindo claramente ao novo cinema polonês que surgia a partir do lançamento de *Geração*, em 1955. Porém, Andrzej Wajda não foi o único cineasta a consolidar uma posição de destaque na conjuntura cinematográfica polonesa durante a década de 1950. Jovens colegas seus, recém-formados pela Escola de Lódz ou outras instituições de cinema, viriam a ganhar o respeito de seus pares e constituiriam coletivamente o fenômeno geracional que a crítica da época e a historiografia atual chamam de Escola Polonesa.

Entre os representantes dessa geração destacou-se Jerzy Kawalerowicz (1922-2007). Na contramão de outros cineastas da mesma faixa etária (que, em geral, finalizaram sua formação cinematográfica na Escola de Lódz), Kawalerowicz estudou na Academia de Belas Artes e, posteriormente, no Instituto de Cinema de Cracóvia. Após finalizar os seus estudos em 1945, o jovem cineasta colaborou com a veterana diretora de antes da guerra, Wanda Jakubowska. Como assistente de direção, Kawalerowicz auxiliou a cineasta em filmes historicamente emblemáticos como *A última etapa* (*Ostatni etap*, 1948) e *O desfiladeiro do diabo* (*Pozegnanie z diabłem*, 1957), no qual também foi ator. Assim como grande parte dos diretores da Escola Polonesa, inclusive Wajda, Kawalerowicz iniciou a sua carreira aderindo a alguns princípios estéticos e narrativos do realismo socialista, configurando o cinema novo polonês inicialmente como ambivalente em suas representações – a análise da trilogia da guerra wajdaniana no segundo capítulo iluminará essa faceta em detalhes.

Entretanto, a partir de 1955 o diretor passou a dirigir o grupo de produção Kadr – o epicentro da Escola Polonesa enquanto fenômeno cultural de geração¹¹⁶. Um ano antes Kawalerowicz já se oporia com maior veemência aos princípios da política cultural socialista e dirigiria filmes no espírito da Escola Polonesa, ainda que mantivesse traços do cinema zdhanovista. De sua vasta obra destacam-se: *Azar* (*Gromada*, 1952), *Celulose* (*Celuloza*, 1954), *Sob a estrela frígida* (*Pod gwiazda frygijska*, 1954) *A Sombra* (*Cien*, 1956), *O verdadeiro fim da guerra* (*Prawdziwy*

¹¹⁶ Vale lembrar que o novo fôlego respirado pelo cinema polonês ao final dos anos 1950 se deve às mudanças organizacionais que se seguiram ao Outubro Polonês de 1956. Um ano antes, todavia, a indústria cinematográfica polonesa passou a se basear no sistema de unidades criativas. O grupo Kadr foi de fundamental importância na consolidação dos realizadores que viriam a formar a Escola Polonesa de cinema. Encabeçado por Jerzy Kawalerowicz, o grupo contou também com a liderança de Krzysztof Teodor Toeplitz (até 1957) e Tadeusz Konwicki (roteirista do wajdaniano *Geração*) como diretores literários, além de Ludwik Hager como gerente de produção. Entre os membros do Kadr estavam os recém-formados diretores, a maioria proveniente de Lódz: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Janusz Morgenstern e Kazimierz Kutz. Observa-se, portanto, que o grupo de produção Kadr tornou-se um espaço de sociabilidade importantíssimo para a construção da identidade social da Escola Polonesa enquanto um fenômeno cultural de geração. Para mais detalhes, ver HALTOF, *ibidem*, p. 77.

koniec wielkiej wojny, 1957), *Trem Noturno (Pociąg*, 1959) e *Madre Joana dos Anjos (Matka Joanna od aniolów*, 1961).

Integrando o time de jovens cineastas da década de 1950, dispostos a representar os eventos da guerra na Polônia e a construir um diálogo com o público nacional, Kawalerowicz buscou efetivar em seus filmes debates de cunho histórico e desconstruir, ainda que de forma ambígua no âmbito de um regime autoritário, os tabus erigidos durante o período stalinista. Para o diretor era essencial que o cinema assumisse a vanguarda do diálogo público e colocasse os problemas mais relevantes do tempo presente. A forma deveria estar em plena sintonia com o conteúdo para ele. Em suas próprias palavras:

O que caracteriza um bom estilo, simples e preciso, é que se deve integrar no conteúdo, em uma combinação tão íntima que seja uma síntese. Quando o estilo é demasiadamente envolvente e tenta atrair a atenção, deixa de ser um estilo para se tornar um maneirismo [...] A coqueteria dos diretores, que consiste em “épater” o espectador pela engenhosidade da técnica, desacredita imediatamente o autor [...] O papel do cineasta consiste unicamente em mostrar. É trabalho do espectador encontrar uma moralidade. Nos meus filmes, não procuro resolver problemas, limito-me a colocá-los. Cada filme é para mim a ocasião de levantar um problema que me interessa pessoalmente, um problema sobre o qual tenho algo a dizer, em meu nome. As personagens do filme expressam os meus pensamentos, as minhas ideias¹¹⁷.

Certamente o propósito do cineasta de “mostrar” os problemas históricos mais relevantes foi apenas possível diante das transformações políticas e culturais por quais passou a Polônia a partir de 1955, como vimos anteriormente. A atuação de Kawalerowicz em filmes como *A Sombra*, *Trem Noturno* e *Madre Joana dos Anjos* – os quais variaram em termos de inspiração, apropriando-se tanto do cinema americano de Hitchcock quanto do surrealismo de Buñuel¹¹⁸ – mostra-nos que mesmo em regimes

¹¹⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 78.

¹¹⁸ A crítica internacional foi praticamente unânime em avaliar, no momento exato do lançamento de cada filme de Kawalerowicz, as influências de cinematografias várias na obra do diretor. O crítico R. Lachenay, em artigo publicado na *Cahiers du Cinema* de novembro de 1956, por exemplo, observou que o filme *A Sombra* “lembra mais Fritz Lang ou Hitchcock, que Aleksander Ford ou Chiaurelli” (CINEMATECA, *ibidem*, p. 79). O mesmo filme gerou percepção semelhante ao crítico Louis Marcorelles, que em junho de 1956 publicou também na *Cahiers du Cinema*: “Kawalerowicz dá constantemente a seu filme esta espessura visual que carrega os menores gestos com uma significação muito ‘hitchcockiana’” (*idem*). Muitos outros críticos foram capazes de identificar na obra do diretor polonês a influência hollywoodiana na composição de seus quadros e na construção psicológica de seus

autoritários é preciso certa dose de liberdade para operar mudanças. Nesse sentido, Giovanni Levi argumentou que “a repartição desigual do poder, por maior e mais coercitiva que seja, sempre deixa alguma margem de manobra para os dominados; estes podem então impor aos dominantes mudanças nada desprezíveis”¹¹⁹. Com isso, Jerzy Kawalerowicz promoveu, ao lado de outros cineastas de sua geração, profundos rearranjos na memória coletiva nacional e contribuiu para questionar as leituras do passado levadas a cabo pela cultura histórica socialista na Polônia – mesmo que em algumas obras anteriores a 1955, como *Celulose*, traços do realismo socialista figurassem em seu trabalho.

Outro importante diretor que veio a consolidar seu nome no meio cinematográfico polonês durante a segunda metade dos anos 1950 foi o jovem Andrzej Munk (1921-1961). Morto precocemente devido a um acidente automobilístico, Munk estudou arquitetura e economia antes de finalizar sua formação na Escola Superior de Łódź, da qual saiu em 1950 e, posteriormente, seria professor. Sua carreira foi iniciada com a realização de alguns documentários. Os dois mais emblemáticos foram: *As estrelas devem brilhar* (*Gwiazdy musza plonac*, 1954), sobre os mineiros poloneses e os problemas sociais advindos da economia do carvão; e *Um domingo de manhã* (*Niedzielny poranek*, 1955), que foi bastante premiado no Festival de Manneheim de 1956 e representa o cotidiano das ruas de Varsóvia no após guerra.

Munk também dirigiu o documentário *A cruz azul* (*Blekitny krzyz*, 1955), o qual recebeu a Medalha de Bronze no Festival de Veneza em 1955, além de ter sido premiado no Festival de Filmes de Montanha de Trento. Além dos documentários, Andrzej Munk realizou mais quatro filmes ficcionais de longa-metragem até o final de sua carreira, a saber: *Um homem nos trilhos* (*Człowiek na torze*, 1956), pelo qual Munk recebeu o prêmio de direção no Festival de Veneza de 1955; *Heróica* (*Eroica*, 1957), que recebeu o prêmio de melhor roteiro no Festival de Mar del Plata em 1959, além do prêmio da crítica para a melhor direção; *Azar* (*Zerowate szczescie*, 1960) e *A passageira* (*Pasazerka*, 1961), o último filme do diretor, indicado ao Palma de Ouro no Festival de

personagens, o que nos faz refletir na estética enquanto elemento de luta de representações, já que sua escolha pode representar um elemento claro de oposição artística em relação aos preceitos exigidos de uma política cultural oficial. Ao que me parece, o cinema estadunidense e outras cinematografias nacionais como a italiana certamente cumpriram esse papel no cinema de muitos diretores da Escola Polonesa, inclusive Jerzy Kawalerowicz. Voltaremos a esse ponto a seguir.

¹¹⁹ Ibidem, p. 180.

Cannes de 1964, além de ter angariado para Munk a menção especial por todo o conjunto de sua obra¹²⁰.

Como um dos nomes mais paradigmáticos da Escola Polonesa de cinema, Andrzej Munk fez jus à sua integração naquela geração ao desconstruir alguns dos tabus da cultura histórica socialista – como o Levante de Varsóvia e a resistência clandestina do Exército da Pátria. A atmosfera política menos fechada certamente viabilizou que Munk surgisse no cenário cultural polonês como uma das vozes mais polêmicas do fenômeno geracional. Numa perspectiva analítica comparativa, Andrzej Munk e Andrzej Wajda, por exemplo, demonstram juntamente que a Escola Polonesa soube oferecer uma multiplicidade de estilos cinematográficos, mesmo quando seus diretores representavam as mesmas temáticas na tela. Embora os dois tratassem de assuntos históricos nacionais e contemporâneos, todos relacionados à guerra ou ao contexto social surgido dela, a realidade era expressa sob diferentes formas de compreensão. Como salienta Marek Haltof, basta uma análise conjunta do munkiano *Heróica* e do wajdaniano *Kanal* para vislumbrarmos as explícitas diferenças no tratamento do tema histórico – ambos os filmes representam o Levante de Varsóvia de 1944 e foram escritos por Jerzy Stefan Stawinski, porém são contrapostos entre si pelo racionalismo de Munk e pelo romantismo de Wajda¹²¹.

Ainda que os dois cineastas convivessem muito bem, unidos pela mesma oposição aos dogmas do realismo socialista e à geração anterior à guerra¹²², as diferenças entre ambos são observáveis até mesmo na construção de seus personagens. Os estudiosos do cinema polonês são enfáticos ao analisar conjuntamente as

¹²⁰ Andrzej Munk, contudo, não foi o único cineasta polonês a receber aclamação internacional pelos seus filmes nas décadas de 1950 e 1960. Esse foi um período em que a cinematografia polonesa, sobretudo as obras da Escola Polonesa, ineditamente começaram a receber diversos prêmios nos festivais internacionais. Entre as vitórias estão incluídas duas Palmas de Prata em Cannes para *Kanal* e *Madre Joana dos Anjos*, o Grand Prix por *Ewa procura dormir* em San Sebastian, o prêmio FIPRESCI para *Cinzas e Diamantes* em Veneza, entre outros. Para mais detalhes, ver FALTOF, *ibidem*, pp. 78-79.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 83-84.

¹²² Em meu trabalho anterior, busquei mostrar essa unidade entre Wajda e Munk nas fontes de memória concernentes às entrevistas oferecidas pelo primeiro. O site *Web of Stories* é útil ao descortinar o relacionamento entre os dois diretores quando ainda eram jovens estudantes de Lódz. Ambos estavam unidos em desacordo com os princípios esquemáticos do cinema stalinista. Wajda chega a afirmar: “penso que Andrzej Munk percebeu isso, assim como Kawalerowicz quando começou a fazer filmes, e então Stanislaw Rózewicz. Cada um de nós sentiu que não havia nada lá [no cinema pré-guerra]. Nós, tudo foi antes de nós”. Sobre o desconforto de ambos os diretores em relação aos professores da Escola de Lódz, grande parte adesta do realismo socialista, Wajda diz: “eu tenho que dizer que não estava muito entusiasmado sobre as minhas experiências na escola naqueles anos. Eu lembro principalmente de Andrzej Munk, o qual eu observava muito de perto e era muito importante para mim, o resto realmente não tinha um grande destaque tanto quanto eu esperava”. Para mais detalhes sobre as fontes de memória de Wajda, ver MEDEIROS, *ibidem*, pp. 75 e 79.

representações de Wajda e Munk: enquanto os personagens wajdianos são imbuídos de dramaticidade, divididos entre o senso de dever para com a nação e a sua própria felicidade, os protagonistas construídos por Andrzej Munk são geralmente prudentes e pragmáticos¹²³. Esse assunto será retomado no segundo capítulo, quando da análise fílmica de *Kanal*; por ora eu procuro reconstituir analiticamente os valores em jogo para os cineastas da Escola Polonesa e como Andrzej Wajda se relacionou com os colegas de ofício durante a sua formação e posterior produção artística.

Esse paralelismo entre Wajda e os demais cineastas da Escola Polonesa é indispensável para visualizarmos os movimentos com os quais o diretor entrou em contato e avaliarmos o meio no qual ele estava inscrito socialmente. Novamente é a trajetória de Munk e a sua própria compreensão sobre a arte cinematográfica a fonte que contribui para a nossa leitura da biografia de Wajda e de toda uma geração. Andrzej Munk deixou um relato bastante revelador sobre as influências artísticas que ele sofreu durante os anos posteriores à guerra. Segundo o diretor:

É extremamente difícil definir as influências que se exercem sobre mim. Acho que não fui influenciado pelo cinema italiano, ao qual censuro a excessiva sentimentalidade. O que mais importa na minha formação é a minha experiência de documentarista, e antes, a de câmera-man de jornais filmados¹²⁴.

A palavra “acho” utilizada por Munk define em certa medida a dúvida que o próprio diretor assumiu ao apontar a influência do Neorrealismo italiano em sua obra. Ainda que renegue a inspiração dessa cinematografia, seu relato, como veremos adiante, dá-nos suporte para interpretar exatamente o contrário. Em todo caso, ele prossegue em sua construção de memória com um elogio ao cinema soviético do início do século, bastante influente sobre o diretor polonês:

¹²³ Para mais detalhes, ver HALTOF, *ibidem*, p. 84. O historiador do cinema polonês Jerzy Toeplitz, contemporâneo de Wajda e Munk (aliás, professor dos dois na Escola de Łódz), chegou a afirmar, em artigo da *Films and Filming* de maio de 1959, que “[...] há três escolas de cinema atualmente na Polônia, cujos expoentes são Wajda, Munk e Chmielewski. Wajda, como Aleksander Ford, é um romântico, tendo grandes afinidades com a escola polonesa romântica do século XIX. Em seus filmes, Wajda apela para as emoções. Ele é jovem e seu interesse maior está na juventude. Valoriza o conteúdo visual, a ação, a enquadração, não está preocupado com o argumento ou diálogo. Munk apela, não às emoções, mas ao intelecto. Interessa-se mais pela realidade subjacente, pela observação e análise de atitudes ou, como no caso de ‘Heróica’, de um mito nacional” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 114).

¹²⁴ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 70.

Se devo confessar uma influência, seria a do cinema soviético, aquele do grande período, que, pela primeira vez a meu ver, introduziu no cinema o homem na sua verdadeira natureza, o homem com o seu comportamento e não com representação, o homem e não o ator. A teoria da montagem de Kulechov permitia captar o homem tal como é. Acredito muito mais, em matéria de criação cinematográfica, nos recursos da justaposição de planos, que na contribuição dos diferentes atores. É por isso que tenho tão frequentemente atritos com eles¹²⁵.

Pelas influências admitidas pelo próprio Munk, podemos mensurar o estilo “realista” de que nos fala a historiografia do cinema polonês ao interpretar a obra do realizador, sobretudo em seus filmes documentários do início de carreira. O conflito com os atores profissionais, salientado pelo próprio diretor, é um sintoma do estilo realista que Munk queria imprimir em seus filmes, sejam eles documentais ou ficcionais. “O homem na sua verdadeira natureza” só poderia ser representado cinematograficamente se alguns princípios de linguagem fossem observados durante a produção:

Nos meus filmes documentários sempre me preocupei com a utilização dos meios propriamente naturais, dos sons em particular, com o intuito evidentemente de empregar as minhas pesquisas nas longas metragens. Assim é que renunciei totalmente à música em *Um homem nos trilhos*, confiando a ruídos, a efeitos sonoros naturais a função habitualmente desempenhada pela música. A importância dada a estes elementos aparentemente exteriores não me permite deixar os atores “desabrocharem-se”. Obrigó-os a trabalhar economicamente, sem transbordamentos, donde a sua revolta¹²⁶.

Muitos filmes da Escola Polonesa seguiriam a trilha de Munk, deixando a música incidental em segundo plano – o wajdaniano *Cinzas e Diamantes*, por exemplo, utiliza música orquestrada e não diegética apenas nas sequências de abertura e de finalização. Em paralelo, a forma aparentemente autoritária com que o diretor abordava os seus atores me leva a pensar nas motivações e valores por trás dessa atitude. O relato de Munk é muito útil por apresentar, a meu ver, alguns pilares representacionais e estilísticos que contribuiriam para a construção da identidade social da Escola Polonesa

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

enquanto um fenômeno geracional – pilares compartilhados, portanto, entre outros cineastas do mesmo período, inclusive Andrzej Wajda.

Um desses pilares, que pavimentaram a construção da identidade social da Escola Polonesa e contribuiu para que os seus realizadores consolidassem uma posição de destaque no meio cinematográfico, era a oposição à política cultural realista socialista. Paralelamente ao naturalismo mediante o qual buscava representar a realidade, Munk explicita o dissenso pessoal que nutria em relação ao cinema propagandístico do final da década de 1940 e sobrevivente às transformações políticas advindas com o ano de 1956. Ainda que o diretor não nomeie o objeto de sua oposição, ele fica implícito nas suas palavras:

Nos meus documentários tentava algo de novo. Não era registro da realidade livre, espontânea. Construía cada assunto em torno de uma anedota. Empregava cenografia natural e atores não profissionais [...] Este tipo de documentário de testemunho reconstituído mas objetivo, sobre a realidade cotidiana, provocou algumas complicações num momento em que os filmes deviam, parece, embelezar tudo: era a época dos moços uniformemente soberbos e constelados de condecorações. A minha crítica não se referia ao estakanovismo¹²⁷, mas a uma má e nefasta concepção da propaganda. Queria que os meus filmes fossem um protesto contra a realidade “engomada”, valorizassem o fato de que, na vida considerada ordinária, havia heroísmo, muita pena e muito perigo¹²⁸.

A crítica à realidade “engomada” de que nos fala Andrzej Munk é na verdade a manifestação de sua oposição às características doutrinárias do período zhdhanovista. Além disso, outro elemento definidor do cinema munkiano – a utilização de atores não profissionais em cena – não consistia numa preferência unicamente reservada ao realizador. Como afirmei anteriormente, os cineastas da Escola Polonesa estavam em pleno diálogo nos anos 1950 e 1960 e, de certa forma, bebiam das mesmas fontes

¹²⁷ O stakhanovismo foi um movimento que surgiu na URSS por iniciativa do mineiro Alexei Stakhanov. O historiador Daniel Aarão Reis Filho é quem oferece uma boa definição do movimento: “a partir do verão de 1935, a tendência pareceu consolidar-se com o lançamento do movimento *stakhanovista*, derivado do nome do mineiro A. Stakhanov, emérito quebrador de recordes e das normas de produção nas minas de carvão. Em novembro de 1935, reuniu-se a primeira conferência de trabalhadores de vanguarda, chamados, desde então, *stakhanovistas*. O ano seguinte foi chamado de ano *stakhanovista*. Muitos críticos denunciaram a formação de uma nova *aristocracia operária*. Qualificação polêmica. O que parece fora de dúvida é que se constituiu uma camada específica, com dinâmica e interesse próprios, enfraquecendo as defesas já enfraquecidas dos trabalhadores”. AARÃO REIS, Daniel. *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2ª edição atualizada (2007), 1997, p. 130.

¹²⁸ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 70.

artísticas. Tanto isso é verdade que Andrzej Wajda manifestou preferências bastante semelhantes às de Munk no que tange à direção de atores:

Os não profissionais são mais naturais que os atores de profissão. Não sofreram a deformação teatral. Vigio muito os profissionais. O problema da direção dos atores para mim se resume em criar condições de trabalho favoráveis. Profissionais ou não, os atores dignos desse nome são capazes de assimilar a situação de sua personagem e de encontrar o melhor meio de expressá-la [...] Improvisar no estúdio seria o ideal. Uma vez fixado o tema do filme, tudo seria improvisado. Infelizmente, é impossível em tais condições conseguir o financiamento de um filme¹²⁹.

A princípio, essa tendência dos jovens diretores a uma constante “vigilância” sobre os atores pode parecer um simples reflexo de preferências artísticas pessoais, desvinculadas de práticas e representações sociais provenientes de outros movimentos cinematográficos. Contudo, interpreto que algumas das técnicas e estilos operados por realizadores como Andrzej Munk e Andrzej Wajda constituem apropriações de outras cinematografias nacionais, as quais possuíam um repertório temático e estético propício para viabilizar a oposição dos cineastas da Escola Polonesa frente ao cinema realista socialista e à geração anterior à guerra. Essa apropriação era um dos elos que viabilizaram a unicidade entre os cineastas e a construção coletiva de uma identidade social também pautada na opção pelos mesmos referenciais artísticos, os quais manifestariam finalmente o dissenso político dos realizadores poloneses recém-formados.

Entre esses referenciais culturais apropriados pelos diretores na segunda metade dos anos 1950 podemos observar o protagonismo do Neorealismo italiano e do cinema *noir* hollywoodiano. Como as representações coletivas se enquadram num contexto de batalhas e concorrências políticas, a Escola Polonesa de cinema e os sujeitos que construíram a sua identidade social estariam no interior dessas “lutas de representações”. Como se depreende dos relatos de Andrzej Munk e outros diretores do período, havia uma rejeição à política cultural realista socialista e os seus interesses ideológicos. A criação do sistema de unidades criativas e o descongelamento político possibilitado por Gomulka tornaram-se os elementos motivadores para que os jovens cineastas favorecessem uma aproximação com o cinema italiano.

¹²⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 38.

Andrzej Wajda oferece uma visão panorâmica das influências que ele e sua geração sofreram ao final dos anos 1950 e da luta entre gladiadores que ocorria sobre a arena cinematográfica polonesa:

Nós rejeitávamos o cinema representado por Dymcza ou outras tendências pré-guerra em todas as frentes, e nós observamos criticamente as pessoas que criaram o cinema polonês pré-guerra [...] Nós escolhemos criar o cinema a partir do zero. É claro que tínhamos os nossos modelos. Nós vimos os filmes do Neorrealismo italiano e fomos inspirados por eles. Aquele era o mundo que nós procuramos mostrar nas telas, o mundo do povo pobre, porque nós éramos pobres. Isso foi muito importante porque a nossa voz foi ouvida do outro lado da Cortina de Ferro também. Nós sentimos que o cinema polonês tinha o dever não apenas de falar sobre si mesmo, mas também de se comunicar com aqueles do outro lado na Guerra Fria. Nós procuramos falar com os nossos vizinhos que, então, ainda não tinham seus próprios cinemas ou pelo menos não eram ainda reconhecidos¹³⁰.

Certamente a escolha da geração de Wajda por “criar o cinema a partir do zero” não passa de um constructo de memória, ao qual Wajda recorre no presente para explicar a sua inserção na luta de representações do passado. Como veremos no capítulo 2, a Escola Polonesa foi capaz de tomar o cinema italiano sim como modelo, porém, no âmbito de um regime autoritário com suas políticas culturais oficiais, Wajda e seus companheiros de ofício não rejeitariam totalmente os princípios do cinema realista socialista – o que tornava a *ambivalência representacional*, como detalharei posteriormente, uma das marcas indeléveis no início do movimento. Entretanto, relevo por ora a influência do Neorrealismo italiano sobre aquela geração, fato que muitos cineastas poloneses assumem hoje quando relembram o contexto da fatura cinematográfica.

Marek Haltof fez uma breve análise do papel desempenhado pela cinematografia italiana sobre o novo cinema polonês que surgia a partir de 1955. Ele conseguiu responder uma questão fundamental para esta pesquisa: como os jovens diretores poloneses tiveram contato com a filmografia dos cineastas italianos? Para o teórico estadunidense

os jovens cineastas claramente favoreceram a abordagem do Neorrealismo italiano, que ofereceu a eles a chance de romper com seus predecessores e refletir o espírito

¹³⁰ WAJDA, 2003, p. xii.

do período de desestalinização. Reprovado pelas autoridades comunistas durante a era do reinado do realismo socialista, o Neorealismo italiano viria a se tornar a alternativa ao retrato falsificado da realidade. Embora frequentemente ausente das telas na Polônia, a maioria dos trabalhos do cinema Neorealista foi mostrada durante as exibições fechadas na Escola de Cinema de Lódz¹³¹.

O cinema italiano, como podemos observar na leitura de Haltof, tornou-se uma importante matriz para a oposição da Escola Polonesa contra o realismo socialista – o que, em última análise, concerniria ao dissenso daquela geração em relação à cultura política socialista.

Contudo, ao que me parece, muitos estudiosos atuais têm ocultado o fato de que alguns cineastas do período pré-guerra também se apropriaram da estética italiana. Marek Haltof é quem novamente desnaturaliza a questão, lembrando-nos que até mesmo diretores como Aleksander Ford, forte adeso da política cultural oficial e talvez o cineasta pré-guerra mais atuante do período, souberam se apropriar do cinema italiano na composição de seus filmes – *Os cinco da Rua Barska* (1954), do qual Andrzej Wajda participou como assistente de direção, comprovaria esse fato¹³². Algumas problemáticas surgem e passam a exigir respostas. Como o Neorealismo italiano pôde desempenhar tamanha influência sobre a cinematografia polonesa? O que explica o poder de atração exercido pelo cinema italiano sobre as duas e conflitantes gerações cinematográficas na Polônia dos anos 1950 e 1960? Quais elementos especificamente os diretores da Escola Polonesa identificaram no Neorealismo para associá-los à realidade nacional polonesa e sua representação nas telas de cinema?

Mariarosaria Fabris, pesquisadora da Escola de Comunicações e Artes da USP e uma dos especialistas mais relevantes no estudo do Neorealismo italiano em nosso país, é quem nos auxiliará na resposta às questões acima. Para Fabris, o Neorealismo surgiu na Itália como consequência sociocultural de um país destruído pela guerra e da tomada de consciência das massas populares a fim de garantir um futuro democrático à nação, após anos à sombra do regime fascista. A intelectualidade italiana observou a necessidade de registrar o presente, que era sinônimo basicamente da guerra e da luta pela libertação:

¹³¹ HALTOF, *ibidem*, p. 79.

¹³² *Idem*.

na cultura do imediato pós-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas. O primeiro testemunho desse período a chegar ao público será *Roma Città Aperta* (1944-1945), de Rossellini, marco inicial do neo-realismo, filmado logo após a libertação da cidade [...] os vários componentes da sociedade italiana surgiam na tela: à colaboração com o nazismo opunha-se a solidariedade das massas, cujo papel na Resistência italiana fora inegavelmente fundamental¹³³.

Desde o início os diretores italianos buscaram representar na tela de cinema os temas históricos recentes sobre os quais havia um grande silêncio, como é o caso da luta antifascista, da resistência clandestina e da libertação – motivos reiterados a cada filme produzido entre os anos 1944 e 1946¹³⁴. Seus realizadores estavam engajados ideologicamente na construção de uma Itália democrática, ainda que no início, pelo menos entre 1943 e 1945, o movimento remetesse à linguagem cinematográfica do período anterior e, conseqüentemente, não teria ainda se consolidado ideologicamente em suas conotações artísticas – ambivalência semelhante à encontrada na observação da Escola Polonesa em seu período inicial, como veremos no segundo capítulo deste trabalho.

O repertório representacional dos filmes italianos continha temas reiterados a cada nova obra cinematográfica. Era comum a representação da luta *partisan* contra o ocupante nazista, assim como a apresentação das várias camadas sociais que compuseram a resistência clandestina e tornado, portanto, a experiência realmente coletiva. A luta antifascista teria promovido, nos filmes neorrealistas do período inicial, a unidade entre antigos inimigos que, a partir da ocupação estrangeira, deveriam se unir em prol de uma causa comum – *Roma, cidade aberta* promove essa conciliação ideológica ao representar um padre e um comunista sendo fuzilados juntos, por exemplo. Ainda que a temática da resistência fosse abandonada durante um tempo, Roberto Rossellini a retomaria novamente em 1959, quando do lançamento de *Il Generale Della Rovere* – ali voltaram a assumir certo protagonismo os temas do fascismo, da guerra e da resistência.

¹³³ FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996, p. 37.

¹³⁴ Além de *Roma, cidade aberta*, Fabris destaca entre os filmes neorrealistas produzidos nesse período os seguintes: *Aldo Dice: l'Italia s'è Desta*, de Domenico Paolella; *La Nostra Guerra*, de Alberto Lattuada; *O Sole Mio*, de Giacomo Gentilomo; *Vivere in Pace*, de Luigi Zampa e *Il Sole Sorge Ancora*, de Aldo Vergana em colaboração com Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Guido Aristarco. Para mais detalhes, ver FABRIS, *ibidem*, p. 39.

Contudo, havia já nos filmes produzidos entre 1959 e 1963 “uma visão estereotipada da Resistência como um fato histórico simplesmente exumado e não reinterpretado criticamente”¹³⁵. Como salienta Mariarosaria Fabris, não houve uma passagem da crônica para a história, o que tornou os filmes iniciais do Neorealismo mais críticos em sua representação da resistência do que as obras posteriores – quando teria prevalecido uma visão mais emotiva e moralista. Não quero entrar nos pormenores da construção representacional dos diretores italianos e as suas diferenciações no tempo, pois temo que isso demandaria tempo e distanciamento do nosso verdadeiro objeto de pesquisa – embora venhamos a tratar das questões estéticas e técnicas do Neorealismo no segundo capítulo. Por ora, feita essa breve explanação do cinema italiano, prefiro levar adiante uma reflexão sobre as motivações da Escola Polonesa em sua apropriação do cinema neorrealista.

Andrzej Wajda já mencionou inúmeras vezes a influência que os filmes estadunidenses e neorrealistas italianos tiveram sobre as suas primeiras obras, principalmente a trilogia da guerra. Em seu próprio livro, publicado no final da década de 1980, o diretor polonês afirmou que

logo após a guerra, víamos o mundo apenas através dos filmes americanos. A luta dos britânicos contra Hitler era *Mrs. Miniver*. As crueldades japonesas: *A ponte sobre o rio Kwai*. A Alemanha após a derrota: *O processo de Nuremberg*. Em breve, entretanto, iríamos ter uma outra visão da guerra nas telas: Rossellini, com *Roma, cidade aberta*, e René Clément, com *A batalha dos trilhos*, nos fizeram vê-la com seus olhos. Não foi em Hollywood que recriaram essa realidade, mas nos próprios locais do crime. Foi entre esses filmes que se insinuaram os meus: *Canal* e *Cinzas e diamantes*. Falavam de um país que mal começava a existir sobre o mapa cinematográfico do mundo. Nossos filmes não podiam se comparar aos dos franceses ou dos italianos: encenação modesta, atores desconhecidos, muitas imperfeições. Mas apresentavam a verdade de um testemunho ocular”¹³⁶.

O Neorealismo surgia para Wajda e a toda uma geração, diante das temáticas visualizadas pelos cineastas italianos, como uma alternativa inspiradora para representar os efeitos da guerra sobre a Polônia. Como podemos observar no trecho acima, a memória individual construída por Wajda deixa entrever a busca do cineasta e sua geração por mostrar ao público nacional e internacional a perspectiva de sobreviventes –

¹³⁵ FABRIS, *ibidem*, p. 41.

¹³⁶ WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 2.

de quem sofreu os efeitos da guerra e, por isso, teria a legitimidade de um “testemunho ocular”. O crítico Mabel Itzcovich, em seu artigo publicado na *Tiempo de Cine* em julho de 1961, soube discernir essa quase “obsessão” dos jovens diretores poloneses em representar a História nacional recente, principalmente a Segunda Guerra Mundial – o que levou o crítico, inclusive, a tecer uma crítica à Escola Polonesa por suas reiterações temáticas (atitude seguida por outros críticos poloneses durante a década de 1960). Em todo caso, no início de seu texto Itzcovich caracterizou em linhas gerais a geração de Wajda e dissertou:

os temas propostos por seus principais realizadores [do movimento político de 1955] abordaram a guerra, os campos de concentração, a insurreição de Varsóvia, os após-guerra; a revelaram em sua perspectiva dramática, um afã quase obsessivo de prestar contas com um passado mais ou menos imediato, e, dessa maneira, racionalizar uma série de processos políticos, sociais ou morais, que tiveram de enfrentar¹³⁷.

Wajda, assim como Andrzej Munk e Jerzy Kawalerowicz (afora outras dezenas de diretores que, por falta de espaço, não enquadraremos neste trabalho), tinha uma necessidade moral de não deixar os temas históricos do tempo presente silenciados pelo Estado. Seus filmes tinham um claro significado: não deixar esquecer. Aliás, todo o cinema novo polonês era fruto de sujeitos históricos que, antes de se tornarem artistas internacionalmente reconhecidos, haviam sido crianças durante a guerra e testemunhado o período da ocupação estrangeira. Justamente neste ponto, considero relevante enquadrar Andrzej Wajda em *close-up* e atenuar ainda mais a escala de análise. Vejo esse passo investigativo, isto é, o estudo das práticas do diretor quando ainda era uma criança durante a guerra e as consequências disso sobre a sua vida, como uma preparação inevitável para adentrarmos nos detalhes de suas representações cinematográficas.

O discurso de Andrzej Wajda contido no site *Web of Stories* talvez seja uma das fontes de memória mais relevantes para escrevermos uma breve biografia do cineasta polonês, além de compreendermos o caminho que ele percorreu, no presente, para construir uma memória individual acerca da guerra e de sua inserção na Escola

¹³⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 109.

Polonesa¹³⁸. Em termos conceituais, quero salientar desde já que a memória é um fenômeno construído e se organiza em função das demandas pessoais e políticas do presente. Valendo-me da conceituação de Michel Pollak, nossa preocupação a partir de agora é a análise do trabalho de enquadramento da memória efetuado por Andrzej Wajda e as representações do diretor, a nível do discurso, acerca da guerra e suas experiências pessoais durante o conflito¹³⁹.

Quando a Segunda Guerra Mundial estourou em setembro de 1939 na Polônia, Wajda era apenas um adolescente de treze anos. Segundo o próprio diretor, sua “vida real” começara a partir de então com a súbita e precoce independência pessoal imposta pela catástrofe da guerra total¹⁴⁰ no país. A data da invasão nazista surge como o marco divisor da trajetória pessoal do cineasta, separando-a em antes e depois¹⁴¹:

Estou convencido de que minha vida começou em 01 de setembro de 1939 [...] Eu era uma criança doentia. Eu preferia ficar em casa; não gostava de ir para a escola. Foi assim até 01 de setembro, quando me vi sozinho com minha mãe e meu irmão, e senti minha vida começar face a uma realidade que apareceu tão de repente e tão violentamente. Meu pai havia ido embora algumas semanas antes para lutar na guerra e eu nunca mais o vi¹⁴².

¹³⁸ A entrevista de Wajda está hospedada em <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/1;jsessionid=5F382F58A213407FE9937B4E13A9E3DB>>. Acesso em: 10 fev. 2016. O cineasta concedeu a entrevista a Jacek Petrycki em agosto de 2003.

¹³⁹ No primeiro subcapítulo focalizamos as formas pelas quais o Estado de Partido Único buscou enquadrar uma memória oficial com base em leituras ideológicas do passado. Agora voltamos nosso olhar para o dissenso político e cultural, com a análise do enquadramento de memória levado a cabo pelos cineastas da geração Escola Polonesa, especialmente Andrzej Wajda. Utilizo a categoria *trabalho de enquadramento da memória* inspirado na teorização de Michel Pollak: “por conseguinte, o trabalho de enquadramento da memória pode ser analisado em termos de investimento. Eu poderia dizer que, em certo sentido, uma história social da história seria a análise desse trabalho de enquadramento da memória. Tal análise pode ser feita em organizações políticas, sindicais, na Igreja, enfim, em tudo aquilo que leva os grupos a solidificarem o social”. POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 206.

¹⁴⁰ A categoria *guerra total* fora cunhada pelo historiador Marc Ferro em sua conceituação da Grande Guerra. Para mais detalhes, ver FERRO, Marc. *História da Primeira Guerra Mundial: 1914-1918*. Lisboa: Edições 70, 1992, pp. 165-171.

¹⁴¹ Vale a pena indicar a consideração de Pollak sobre as peculiaridades da memória enquadrada por personagens públicos, como é o caso de Andrzej Wajda. Para Pollak, “[...] se fizermos entrevistas com personagens públicas [...] iremos nos deparar com a reconstrução política da biografia, e as datas públicas quase que se tornam datas privadas” (1992, pp. 202-203). A data da invasão alemã à Polônia se torna assim uma reconstrução de Wajda no sentido de associar a sua vida particular aos eventos públicos e catastróficos da guerra.

¹⁴² Entrevista nº 1 – *The Beginning*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/1;jsessionid=0B94BFA0BA5C30AB2F9B81686038DA01>>. Acesso em: 10 fev. 2016. Todos os trechos da entrevista de Andrzej Wajda referenciadas daqui em diante foram traduzidos do inglês para o português por Elias Moreira Junior, meu cunhado e amigo, ao que sou profundamente grato.

O pai de Wajda sucumbira durante a guerra servindo como um oficial da cavalaria militar – inclusive Wajda rememora vivamente as barracas armadas no campo e a fragilidade material do exército refletida pela fraca economia polonesa, algo que o diretor representaria em seu filme épico *Lotna* (1959). Curiosa também é a sua percepção do exército alemão que passara a ocupar a Polônia, em contraposição à fraqueza bélica polonesa:

Foi um grande choque ver o exército alemão pela primeira vez. Parecia um exército vindo de um filme de ficção científica, uma força de outro mundo, como se tivéssemos sido visitados por alienígenas não de outro país, mas de outro mundo. Foi fascinante¹⁴³.

Com a morte de seu pai, Wajda, o irmão e a mãe seguiriam o próprio caminho até a cidade de Radom. Aos 16, em 1942, viria a se tornar um membro do Exército da Pátria (AK, sigla de *Armija Krajowa*), o maior grupamento clandestino de resistência ao ocupante alemão em toda a Europa¹⁴⁴. “Isso foi a coisa mais óbvia a fazer. Antes de tudo, os jovens amigos de meu pai, que tinham evitado a prisão pelo lado soviético ou alemão, formaram imediatamente a resistência clandestina do AK”¹⁴⁵ – assim Wajda explica o seu engajamento militar no Exército da Pátria; não como uma opção, mas um caminho inevitável do ponto de vista moral diante da ocupação estrangeira. Vale lembrar, contudo, que se trata aqui do trabalho de enquadramento de uma memória e, como tal, considera as preocupações do presente como um elemento de estruturação.

Com isso, surge uma questão incontornável: qual é o sentido da menção seletiva de Wajda à sua participação no Exército da Pátria? Tendo a Escola Polonesa de cinema como um de seus pressupostos a representação dos eventos da guerra e, sobretudo, a perspectiva dos *partisans* sobre a ocupação nazista e soviética, faz sentido Wajda rememorar não somente o seu envolvimento com o Exército da Pátria, como também as consequências da ocupação estrangeira sobre o seu país. Esse investimento de significado parece legitimar a atuação do diretor no meio cinematográfico, como se

¹⁴³ Entrevista nº 3 – *Suwalki*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/13544?o=MS>>. Acesso em: 10 fev. 2016

¹⁴⁴ Abordarei a resistência polonesa e o Exército da Pátria com maior refinamento teórico na análise fílmica da trilogia da guerra wajdaniana, no próximo capítulo.

¹⁴⁵ Entrevista nº 6 – *The Home Army: Part I*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/6>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

fosse delegada a ele autoridade para representar acontecimentos históricos exatamente pelo fato do cineasta ter sido participante e testemunha.

Em todo caso, a mente do jovem Wajda não estava integralmente vislumbrada pela luta clandestina, já que seus pensamentos se concentravam fortemente no sonho de estudar na Escola de Belas Artes em Cracóvia. Como pesquisador é interessante observar como o diretor, neste aspecto, não constrói uma memória superlativa quanto à própria atuação na resistência, já que destaca a rápida permanência no Exército da Pátria e ressalta que sua prioridade era o ingresso na Escola de Belas Artes. A morte juvenil e romântica na guerra não poderia se opor ao sonho artístico – também juvenil e romântico:

Isto era bastante óbvio e realmente, em várias situações desta natureza genuinamente perigosa... pois não apenas o comandante, mas também todo o grupo que liderava o Exército da Pátria, e que estava em Radom, foi preso de repente e assim também foi o superior imediato. Felizmente, eu fui informado e fui capaz de ir para Cracóvia, onde tinha meus tios, e foi lá que comecei a trabalhar na oficina de Locksmith, o que me colocou em um mundo diferente. Eu me escondi ali; meus tios entendiam o que acontecera e eles não me faziam muitas perguntas, eles apenas sabiam que era assim que devia ser. Em Radom, eu era capaz de cobrir meus rastros e assim terminou minha participação na resistência clandestina, que começou em 1942 com meu compromisso e então me levou a uma breve atividade¹⁴⁶.

Quero destacar que Wajda oculta em sua rememoração *o que* exatamente fez durante o período em que atuou no AK. Levando em consideração que havia uma heterogeneidade de atividades clandestinas a realizar e uma infinidade de grupos integrantes ao Exército da Pátria, o diretor destacou muito pouco os aspectos do cotidiano dos tempos de engajamento: que tipo de atividades clandestinas teria o adolescente Wajda desempenhado durante o pouco tempo em que esteve envolvido com o AK? Teria o futuro diretor construído amizade ou relações de camaradagem com outros integrantes do movimento de resistência? Essas questões permanecem sem resposta na análise da fonte de memória. Fica, contudo, o tom de aventura que Wajda imprime à construção de sua memória pessoal, já que as atividades na resistência envolviam perigo e a proximidade da morte pelas mãos do inimigo sempre à espreita. Apesar da brevidade de seu envolvimento no AK, o cineasta adiciona esse elemento

¹⁴⁶ Entrevista nº 6.

representacional da fuga redentora, capaz de tirá-lo da luta clandestina por motivos legítimos e lançá-lo, finalmente, ao destino artístico.

Segundo Wajda, nos primeiros meses de ocupação havia uma consciência coletiva de que toda a dor seria rápida. Era um sentimento positivo diante da ameaça alemã crescente, mas foi capaz, segundo o cineasta, de amortecer um pouco a dor sofrida pela guerra. Antes mesmo de se engajar no Exército da Pátria, o jovem Wajda distribuiu e recebeu diversos panfletos que difundiam o argumento de que a Inglaterra, a França e os EUA se juntariam aos poloneses no combate ao invasor alemão. No entanto,

estas eram, por assim dizer, promessas vazias, considerando que a realidade era como era. Nós consideramos que esse desastre seria revertido em breve, que as coisas não podiam ser assim, que isso não poderia continuar para sempre, que a guerra acabaria em alguns meses e, assim, não faria sentido realizar preparações particulares [...] Agora tudo voltaria e a guerra terminaria. Acredito que este momento foi bastante significativo, pois nos permitiu sobreviver aos primeiros meses: era um desastre, porém o desastre se tornaria uma vitória rápida sobre os alemães¹⁴⁷.

De fato, as promessas de libertação feitas pelos Aliados não passaram de promessas. Wajda ressalta em seu discurso que, quanto mais tempo durava a ocupação, mais desiludido ele e seus colegas ficavam. Pintar flores e paisagens foi o escape interior encontrado pelo jovem Wajda para ingressar num mundo que não lhe faria mal, um mundo menos problemático¹⁴⁸.

A memória construída por Wajda possui relevância também no que tange ao cotidiano polonês durante a ocupação alemã, assim como a vida cultural. No caso específico do cinema, é sabido que desde a invasão e posterior ocupação alemã a Polônia não produziu filmes, situação que se manteve durante todo o período da guerra¹⁴⁹. As salas de cinema foram mantidas pelos alemães com dois únicos propósitos: o lucro e a propaganda política. O repertório era composto de filmes poloneses do período anterior à guerra, assim como, obviamente, filmes alemães. Marek

¹⁴⁷ Entrevista nº 12: *Our awareness of the war*. Disponível em:

<<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/12>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁴⁸ Existe hoje uma discussão historiográfica acerca do procedimento dos aliados em relação à Polônia ocupada pelos nazistas. Norman Davies oferece um panorama desse debate e aproveita para acusar ferozmente a indiferença das nações amigas em relação ao sofrimento dos poloneses. Para mais detalhes, ver DAVIES, *ibidem*, pp. 51-110.

¹⁴⁹ HALTOF, *ibidem*, p. 45.

Haltof ressalta que em 1941 vinte milhões de espectadores visitaram as salas de cinema no Protetorado da Polônia, dos quais quatorze milhões eram poloneses – um número expressivo a princípio, porém ordinário quando comparado aos cinquenta e sete milhões de espectadores do pré-guerra. A ocupação de fato trouxe consigo a negação aos poloneses a todo tipo de arte, o que Wajda pôde testemunhar. O diretor relembra a ocasião em que os alemães organizaram uma exibição de arte japonesa em celebração do eixo Roma-Berlim-Tóquio:

essa foi a primeira vez que vi a arte japonesa. Essa também foi a primeira exibição de arte que frequentei em minha vida e foi muito importante, pois todo o resto estava fechado. Os alemães negavam aos poloneses acesso a qualquer forma de arte. Teatros foram fechados, universidades, escolas secundárias, assim como todas as exposições de arte¹⁵⁰.

Apesar da dificuldade de acesso às atividades culturais, Wajda sabia muito bem que para atingir o sonho de cursar a Escola de Belas Artes, seria necessário primeiramente formar-se na escola primária. Esse certificado inicial abriria todos os caminhos, era essencial. No entanto, aos quinze anos Wajda começou a trabalhar arduamente para conseguir, junto ao irmão, o dinheiro necessário para sustentar a família. Nesse mesmo período, em 1940, iniciou seus estudos nas chamadas “classes clandestinas”:

Elas [as classes clandestinas] começaram em 1940, porém nosso professor de gramática, a quem eu tive acesso em 1939 e a quem estaria assistindo depois, foi preso e, então, morreu alguns meses mais tarde em Auschwitz; ele foi um dos primeiros prisioneiros a ser mantido em Auschwitz. Essas classes clandestinas, essas reuniões foram interrompidas, então eles reagruparam. Resumidamente, eu consegui completar os dois primeiros anos da escola de gramática durante a ocupação¹⁵¹.

¹⁵⁰ Entrevista nº 7 – *The Home Army: Part 2*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/7>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁵¹ Entrevista nº 8: *First contact with painters*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/8>>. Acesso em: 10 fev. 2016. O relato de Andrzej Wajda é corroborado pela perspectiva historiográfica de Norman Davies, que abordou a questão da educação polonesa durante os anos da ocupação alemã: “poucos varsovianos discordariam da ideia de que se devia dar prioridade máxima à educação. Toda uma geração de adolescentes e estudantes parecia condenada a ficar semi-instruída. Assim, reviveram-se as antigas práticas da ‘Universidade Voadora’ da época tsarista. Os regulamentos alemães foram ignorados. Professores e estudantes, mestres e alunos, expulsos de suas faculdades e escolas, começaram a reunir-se em particular, muitas vezes à noite ou sob o disfarce de algum passatempo inofensivo. Pequenos círculos informais de estudo transformaram-se em

Durante o tempo da ocupação estrangeira em Radom, inclusive, Wajda conheceria também três artistas que foram à cidade para pintar a igreja dos Padres Bernadine. Tal acontecimento marcara veementemente a trajetória do futuro diretor de cinema, permitindo a ele os primeiros contatos com a pintura e a arte sacra – que, aliás, figurarão em seus primeiros filmes como uma rima visual sempre presente (ver o ponto 2.12 da sintaxe narrativa do anexo I, ao final do trabalho, em que o personagem Jasio se depara com um vendedor de quadros católicos quando da fuga dos alemães). Wajda simplesmente observava como aqueles artistas pintavam as vastas paredes da igreja, o que o levou a reconhecer a relevância daquele momento em toda a sua vida, pois foi a partir dali que começara a pintar. Na verdade, como afirma o próprio Wajda: “isso só durou um curto período de tempo e não determinou minha vida, mas a partir de então, a qualquer momento, eu poderia começar a me dedicar só a isso, ao desenho e à pintura”¹⁵². O trabalho ficou cada vez mais duro para Wajda, mas ele ocupava a si mesmo com a arte pictórica – a procura por uma realidade diferente era o que motivava o jovem Wajda.

A realidade polonesa ao final da guerra era marcada pelo desgaste da população frente à ocupação alemã. Wajda se lembra bem desse momento. Há um episódio singular que o diretor frisa em sua lembrança, quando em Kazimierz, sua mãe e ele avistaram uma unidade de centenas de soldados e oficiais poloneses. Estavam completamente perdidos, pois os alemães estavam espalhados por toda parte. Alguns dos desanimados soldados questionaram a mãe de Wajda acerca da possibilidade de desertar. Aquilo era um grande problema para Wajda, que considerou a questão como de “responsabilidade moral”, isto é, até que ponto seria correto desertar diante do avanço inimigo. Tal cena ficaria gravada na memória de Wajda e, segundo o diretor, definiria os seus futuros filmes de guerra¹⁵³.

cursos regulares. E os participantes fizeram provas e receberam diplomas [...] Os candidatos à matrícula na universidade oficialmente inexistente foram aceitos com base em certificados de término do curso secundário emitidos por escolas oficialmente inexistentes (DAVIES, *ibidem*, p. 232).

¹⁵² Entrevista nº 8.

¹⁵³ Entrevista nº 14: *Polish reality at the end of the war*. Disponível em:

<<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/14>>. Acesso em: 10 fev. 2016. De certa forma, todos os heróis wajdanianos se deparam com o mesmo tipo de desafio moral em seu percurso psicológico. Jasio em *Geração* e Maciek em *Cinzas e Diamantes* são paradigmáticos nesse sentido, como veremos no segundo capítulo. Enquanto elemento da memória enquadrada por Wajda, é relevante ressaltar que essa “responsabilidade moral” de que fala o diretor o motivou em seu repertório de representações cinematográficas, principalmente ao incluir em seus filmes da trilogia da guerra heróis dúbios em seu

Contudo, ele era apenas marginalmente interessado em assuntos políticos, contanto que abordassem o fim da guerra. Segundo Wajda, todos os poloneses ao seu redor, tanto do lado oficial quanto do clandestino, especulavam se a vitória estava próxima ou não. Ele, porém, se colocava fora dessa expectativa, pois queria viver sua própria vida e isso envolvia necessariamente o ingresso na Escola de Belas Artes:

Parece que nos diários mantidos pelas pessoas da época, especialmente adultos, todos especulavam constantemente sobre o tamanho do desastre nesta frente, ou vitória em outra [...], e ambos, jornais oficiais e clandestinos, estavam sempre preocupados em se a vitória estava se aproximando ou se havia ainda um longo caminho até ela. Tenho que admitir que não acompanhei isso. Eu sabia que a guerra iria acabar e vivi minha própria vida, e estava focado no fato de que a Escola de Belas Artes em Cracóvia estava me esperando¹⁵⁴.

É interessante destacar o pouco interesse do jovem Wajda pelos assuntos políticos de sua época enquanto elemento da memória pessoal construída pelo diretor. Neste ponto ele não supervaloriza a sua própria inserção intelectual no contexto da ocupação alemã, antes releva unicamente as demandas pessoais que participaram de seu universo mental naqueles anos de violência estrangeira, sobretudo o sonho de uma formação artística. Não há neste ponto qualquer investimento do diretor no sentido de enquadrar uma memória exaltadora das realizações pessoais durante a guerra – existe talvez a possibilidade de Wajda atribuir significado ao sonho de ser um pintor, como um estágio necessário na definição de sua vocação artística e que o levará futuramente a optar pelo cinema.

O cineasta seleciona também, como um elemento angular para suas escolhas pessoais àquela época, a configuração política polonesa que tomaria forma a partir de 1948. Terá a ditadura do Estado do Partido do único interferido autoritariamente sobre as decisões do diretor ou, pelo contrário, não significou tantas alterações no destino artístico que Wajda já havia traçado para si mesmo? Sua perspectiva sobre o período é muito interessante para a nossa análise das representações da guerra na trilogia cinematográfica, pois tratava-se do momento imediatamente posterior à derrota alemã e, portanto, dos condicionamentos da catástrofe sobre a trajetória do ainda jovem Wajda.

engajamento na resistência clandestina, seja ela comunista (Exército do Povo) ou nacionalista (Exército da Pátria).

¹⁵⁴ Entrevista n° 16: *The road to the School of Fine Arts*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/16>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Terá a “reconstrução” stalinista da Polônia sobrepujado as expectativas do ex-*partisan* Wajda na construção pessoal da sua trajetória?

Quando a guerra oficialmente terminou em 1945, as escolas e instituições de ensino voltaram a atuar novamente na Polônia, inclusive a Escola de Belas Artes de Cracóvia. Contudo, o ano de 1948 traria em seu bojo a introdução do stalinismo no país, quando o Partido Socialista (PPS) e o Partido dos Trabalhadores Poloneses (PPR) fundiram-se e deram origem ao que Norman Davies chama de “Estado de Partido Único”, um regime ditatorial que buscou eliminar as oposições e introduziu políticas públicas e culturais com vista à construção de uma cultura política comunista dominante.

Para Wajda, porém, desde 1945 nada ainda era muito claro para a sociedade civil, de modo que era relativamente possível dar continuidade ao que se fazia antes da guerra¹⁵⁵. Nesse contexto, apesar da destruição e da catástrofe que arrasou cidades e pessoas (inclusive a capital polonesa, Varsóvia), Wajda e diversos refugiados conseguiram construir uma nova vida em Radom. Lá ele pôde estudar por mais dois anos, de 1945 a 1947, em classes montadas rapidamente por professores sobreviventes a fim de atender os jovens e oferecer-lhes a oportunidade de finalizar os estudos. Finalmente, Wajda ingressaria na tão sonhada Escola de Belas Artes de Cracóvia.

No entanto, logo cedo Wajda perderia o gosto pela instituição. O corpo docente da Escola de Belas Artes, segundo Wajda, teria uma forte tendência ao pós-impressionismo e ao cubismo, o que impedia os estudantes de aceitarem a proposta de seus mestres, já que as intenções artísticas e temáticas dos jovens alunos eram outras:

[...] apesar de apreciarmos e entendermos que eles eram mais do que antigos professores na Escola de Belas Artes, que pintaram nesse estilo nativo durante o século XIX, e que eles eram pintores de uma idade mais moderna, rapidamente entendemos que não poderíamos usar seus métodos para pintar o que sabíamos, o que vimos com nossos próprios olhos, que não poderíamos pintar a guerra ou a violência, que não poderíamos pintar todas as coisas alojadas dentro de nós. É claro que, eu não estava ciente disso e só fui entender tudo depois que entrei em contato com Andrzej Wroblewski, que era o mais alerta de todos nós e, com um grupo de jovens pintores, começaram a discussão em grupo, um grupo autodidata. É muito interessante o fato de que este grupo era autodidata. Significa que a educação que estávamos recebendo na escola não era suficiente para nós, que precisávamos de

¹⁵⁵ Entrevista nº 16.

autodidatismo adicional; a escola de artes não tinha opções a não ser tolerar este tipo de grupo¹⁵⁶.

Neste momento, há no trabalho de enquadramento da memória uma tendência de Wajda a tornar perceptível a sua demanda por representar a guerra – demanda essa que já o assombraria desde antes do cinema. É latente no discurso de Wajda a construção e reconstituição dos passos artísticos que o guiariam, quase como uma questão de destino, a mostrar a guerra futuramente no cinema. Observo que a mesma ojeriza aos cineastas pré-guerra e aos professores realistas socialistas da Escola de Łódź – um dos elementos mais marcantes no enquadramento da memória pessoal de Wajda –, encontramos também na sua relação com os professores da Escola de Belas Artes. Temos como evidência nessa fonte de memória o trabalho seletivo do diretor em elencar a passagem pela instituição como o início de um processo pessoal que guiaria o jovem Wajda a representar a guerra em sua arte.

Essa demanda não teria sido implantada no espírito do ainda estudante somente após a formação cinematográfica em Łódź, mas o acompanharia desde o final da guerra, o que exigia dele e de outros colegas da mesma idade uma inevitável luta de representações com as gerações anteriores. Os métodos, estilos, influências e didática dos antigos professores, seja na Escola de Belas Artes em Cracóvia, seja na Escola de Łódź, jamais teriam condições de agradar a Wajda no imediato após guerra – a construção de sua memória pessoal é altamente combativa nesse ponto e não permite ambivalências no relacionamento com a geração anterior a 1939. Percebo nesse trabalho de enquadramento, inclusive, a tendência de Wajda em construir juntamente à sua memória pessoal a identidade social da Escola Polonesa e a inserção do diretor no movimento¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Entrevista n.º 17: *Self-education at the School of Fine Arts*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/17>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁵⁷ Como toda identidade é formada em oposição ao “outro”, o enquadramento da memória pessoal de Andrzej Wajda considera, no presente, a sua oposição e de toda a sua geração contra os professores anteriores à guerra, tidos como indiferentes à realidade tal qual Wajda e seus colegas haviam presenciado – a realidade da guerra. Certamente a construção memorialística do diretor polonês é uma imagem que ele constrói para si e para os outros, ou, nas palavras de Pollak: “podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros [...] Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente

Inconformados com a formação proposta pela Escola de Belas Artes, Wajda e alguns de seus colegas visavam representar os acontecimentos da guerra que vivenciaram. Wajda procurava algo além de pendurar quadros num salão de arte. A visão daquele grupo de estudantes, os quais formavam na Escola de Belas Artes um espaço de sociabilidade marcado pela experiência da guerra total e a ocupação estrangeira, era mostrar um “mundo mais realista”, um ponto de vista de quem viveu num país ocupado pelos alemães. Através do enquadramento da memória de Wajda é possível depreender que tal grupo de estudantes estabeleceu com seus tutores uma “luta de representações”, o que se tornou concreto com uma exibição das obras produzidas por Wajda e outros de seus colegas.

O vocabulário de Wajda ao rememorar a sua passagem pela Escola de Belas Artes é bastante peculiar, marcada por termos que diferenciariam claramente a geração do jovem estudante das demais. Ali estaria um “outro ponto de vista”, um “outro tipo de verdade”. Era essencial ao grupo que fosse representada a “realidade” que muitos deles vivenciaram durante a guerra, o que de imediato provocou os tutores artísticos por considerarem as pinturas dos jovens alunos como simples “atos de propaganda”. As cores utilizadas pelo grupo eram cinzentas exatamente para pintar e representar o mundo de acordo com as experiências dos artistas durante a ocupação.

Contudo, nem mesmo a motivação gerada pelo grupo, com suas “cores repulsivas” em conflito com a Escola, foram capazes de sustentar a permanência de Wajda na instituição. Segundo o próprio diretor: “foi muito difícil para mim encontrar-me nesta situação, porque eu provavelmente não tinha o talento suficiente para pintar”¹⁵⁸. A crise vocacional por qual passou Andrzej Wajda custou-lhe a saída, de bom grado, da Escola de Belas Artes. Além da questão da vocação pessoal, a saída da instituição fora motivada também pelo temor de prováveis retaliações em decorrência de divergências políticas: “eu tenho que dizer que a partir daquele ponto, eu perdi qualquer vontade de me envolver em política e, em seguida, mais tarde, na escola de cinema, eu tomaria muito cuidado para não me envolver novamente”¹⁵⁹.

importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

¹⁵⁸ Entrevista nº 20: *Am I a painter? – I’m a film director*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/20>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁵⁹ Entrevista nº 21: *No more politics*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/21>>. Acesso em: 10 fev. 2016. A desmotivação de Wajda em seu percurso artístico na Escola de Belas Artes é explicada pelo próprio diretor à luz do “cuidado” que ele deveria tomar para não desagradar os censores comunistas e, conseqüentemente, ser punido por suas atitudes de dissenso político. Sua oposição, elemento importante na construção da

A partir de então Wajda começara a pintar alguns quadros para a Igreja em Cracóvia. Esse trabalho era inevitável diante da pobreza: “[...] a única fonte de renda foi uma pequena bolsa que mal nos manteve na miséria. Foi muito duro ganhar dinheiro”¹⁶⁰. Ainda assim, ele tinha convicção de que não voltaria a sonhar em ser pintor, pois a solidão exigida pela vocação não combinava com sua disposição pela convivência com outras pessoas. A indecisão tomou conta dele, apesar da alternativa artística pelo cinema:

[...] eu não fui capaz de definir quem eu era como artista, de criar meu nome. Então era com isso que eu convivia quando me juntei à escola de cinema. Porém, eu também tinha a sensação de que havia um assunto que precisa ser expressado, e que este assunto, mais do que qualquer outro, era a guerra. Isso me parecia ser a única coisa que carregava dentro de mim¹⁶¹.

Essa era a certeza que movia Wajda à arte: tal como aconteceu na Escola de Belas Artes, o desejo de abordar a guerra, seja qual fosse o suporte. Guerra esta da qual o próprio Wajda afirma não ter participado ativamente, ainda que o seu engajamento no Exército da Pátria e os próprios sofrimentos advindos com a ocupação alemã tenham marcado a trajetória do diretor e de sua família. Em seu próprio discurso parece existir uma ênfase numa participação pequena nos eventos da guerra – não por vontade pessoal, mas pelas limitações naturais que o impediam de participar dos acontecimentos. A ausência nos principais eventos da guerra, como o Levante de Varsóvia em 1944, faria com que Andrzej Wajda se sentisse impelido a representá-los futuramente na tela de cinema:

é bastante engraçado que minha participação na guerra não tenha existido. Por uma sortuda coincidência, eu não fui enviado para Auschwitz, nem condenado para trabalhos forçados na Alemanha, nem trancado em calabouços pelo Gestapo. Tudo

memória pessoal de Wajda, seria referente a toda uma geração de artistas que viveu os horrores da guerra na Polônia. Contudo, o impulso geracional para representar aspectos históricos tornados tabus pelo regime stalinista, seja na tela pictórica seja na cinematográfica, causava uma crise pessoal ao jovem Wajda. É preciso pensar em como o regime autoritário do Estado do Partido Único, logo após a derrota nazista, gerou consequências nas trajetórias pessoais dos jovens estudantes em formação que, futuramente, formariam a classe artística polonesa. O fator medo sem dúvida esteve presente e condicionou muitas decisões e vocações ao final da década de 1940.

¹⁶⁰ Entrevista n° 22: *Works during my studies in Kraków*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/22>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁶¹ Entrevista n° 23: *Works during my studies in Kraków – Part 2*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/23>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

isso, detenções sumárias, tudo isso felizmente passou por mim [...] logo, como resultado, eu não experimentei a guerra [...] Um crítico de cinema uma vez disse corretamente que o assunto da guerra substitui as coisas que eu não experimentei durante a guerra. Eu fazia filmes sobre não ter participado da guerra em 1939 porque tinha treze anos naquela época [...] Não fiz parte do Levante de Varsóvia porque estava em Cracóvia, tendo escapado de Radom. Teria sido mais fácil para mim ter chegado a Varsóvia por Radom e, quem sabe, talvez eu teria participado da insurreição. Mas o destino decidiu que eu deveria estar em Cracóvia, de onde eu não poderia ter me movido, mesmo se quisesse¹⁶².

Dirigir filmes sobre a resistência polonesa, a juventude clandestina escondida na floresta, o próprio Levante de Varsóvia e o contexto geral da humilhação nacional gerada pela ocupação estrangeira tornava-se assim um dever moral para um diretor de cinema sobre quem a guerra teve, ao que deixa entrever o próprio Wajda, misericórdia. Sim, a guerra trouxera miséria espiritual e humilhação para Wajda e sua família, mas o discurso dele pressupõe uma lógica comparativa que o coloca em uma relação de paralelismo com os jovens da mesma idade nos anos 1940, os quais obtiveram longa experiência militar e lutaram na Levante de Varsóvia em 44.

Sendo assim, a Andrzej Wajda restaria apenas uma única alternativa – representar os eventos nos quais ele mesmo não esteve presente, ainda que tenha vislumbrado suas trágicas consequências. Apesar de longa a transcrição abaixo, o relato do diretor é extremamente relevante por demonstrar o cuidado em explicar que os motivos de sua ausência no Levante iam além dele mesmo, de modo que a mesma ausência fora utilizada como combustível moral para representar a guerra em futuros filmes:

[...] Então, como resultado, a guerra passou por mim e com isso também o Levante de Varsóvia, então tive que fazer um filme porque eu não havia participado. Eu vi algumas coisas, vi cidades queimando. Me lembro muito bem disso, de 1939, quando escapávamos. Então em 1945 eu não tinha os mesmos problemas que Maciek Chelminski tinha em *Cinzas e diamantes*¹⁶³, pois meu comando havia sido preso em 1943 e meus contatos foram imediatamente decepados. Eu voltei para Radom. Eu não tive as mesmas experiências que outros garotos da minha idade tiveram. A saber, seus comandantes apareceriam e diriam “para a floresta!”. Eu não

¹⁶² Entrevista nº 24: *My luck during World War II*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/24>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁶³ Para uma análise histórico-social em língua portuguesa do filme *Cinzas e Diamantes* (1957) e o papel desempenhado pelo protagonista Maciek, sugiro o livro deste mesmo autor (MEDEIROS, 2013).

havia encarado esse problema. Eu não tive de ir para a floresta para defender, para manter a Polônia protegida, porque ninguém precisava de mim. Ninguém. Para mim, bem, eu não enxergava como uma estrada que queria percorrer. Não faz muito tempo eu li um relatório escrito pelo general Okulicki que queria debandar o Exército da Pátria para dar àqueles meninos uma chance de fazer o que eu fiz, de me salvar, para que eu pudesse fazer algo no futuro, para que houvesse mais de nós que pensassem da mesma maneira, e não permitir que fôssemos empurrados para uma floresta. Este é o tema do poeta Tadeusz Różewicz, um dos mais tocantes poetas de todos os tempos. Significa que esse teria sido meu destino se eu de repente me encontrasse na situação de ser chamado e, sem mais pensamentos, teria agido desta forma. Porém, felizmente, o destino me poupou disso, por assim dizer, me tirando essa opção. E talvez seja por isso que quando comecei a fazer filmes eu não havia experimentado isso pessoalmente, significa que eu tinha a missão de retransmitir isso nas telas, e talvez esta fosse minha fraqueza, a mesma que se tornou meu desamparo na pintura e que eu transferi para o filme, o qual era mais adequado para isso [...]¹⁶⁴

É preciso fazer neste ponto uma introspecção, a meu ver necessária para um historiador que está lidando com uma fonte de memória. Creio que seria prudente em termos investigativos procurar compreender até que ponto fora o “destino” o fator preponderante para que Wajda estivesse em Radom, e não em Varsóvia, quando o Levante estourou em 1944. Contudo, outras fontes extrafílmicas deveriam ser levantadas para este fim, isto é, explicar os condicionamentos históricos que influenciaram nos deslocamentos do diretor pela Polônia nos anos 1940, inclusive que poderiam tê-lo motivado a se desvincular da resistência. Pela dificuldade de acesso a tais fontes e à própria historiografia em polonês (língua que este autor ainda não conhece), porém, o problema permanecerá sem resposta no atual nível da pesquisa.

Em todo caso, após a passagem pela Escola de Belas Artes de Cracóvia, Andrzej Wajda possuía um olhar pictórico que certamente influenciaria o futuro diretor nas composições de seus quadros cinematográficos. Da Escola de Belas Artes ele seria transferido à recém-inaugurada Escola Cinematográfica de Łódź, um período muito importante na vida de Wajda pelas amizades construídas com outros estudantes e pelo gosto de conviver arraigado no desejo de representar no cinema a guerra na Polônia – eis aí o local de sociabilidade privilegiado pelos jovens alunos e o gérmen identitário da Escola Polonesa, como vimos anteriormente.

¹⁶⁴ Entrevista n° 24.

Por ocasião de sua formação profissional em Lódz, Wajda teve a possibilidade de realizar alguns filmes de gênero documentário e também projetos cinematográficos com fins acadêmicos, além de chamar a atenção de um dos mais renomados diretores de pré-guerra, Aleksander Ford – talvez o nome mais influente no meio cinematográfico de então. Tal contato viabilizou a Wajda o cargo de assistente de produção no filme *Os Cinco da Rua Barska* (Aleksander Ford, 1954). O talento do jovem diretor e o contato estabelecido com Ford, ainda que Wajda deixe claro em seu relato a distância ideológica em relação ao veterano artista, possibilitaram ao antigo estudante de pintura, mesmo com pouca experiência, realizar seu primeiro filme independente, *Geração* (1955) – o primeiro de uma “trilogia da guerra” não planejada.

CAPÍTULO 2 – A RESISTÊNCIA REPRESENTADA: AMBIVALÊNCIA REPRESENTACIONAL E OPOSIÇÃO GERACIONAL NA “TRILOGIA DA GUERRA” WAJDANIANA

A trajetória de vida e as escolhas profissionais de Andrzej Wajda, como pudemos analisar acima, permite-nos estudar a cinematografia polonesa do imediato após guerra no âmbito das experiências de seus agentes – os diretores cinematográficos, os atores, os roteiristas e demais realizadores. Ana Maria Mauad discerniu bem essa faceta da pesquisa histórica que elenca as imagens como fontes principais. A historiadora tem voltado o seu trabalho de investigação para as transformações das atitudes em relação à prática fotográfica, postas em movimento pelas agências independentes no Brasil ao final da década de 1970¹⁶⁵.

Curiosamente, os sujeitos que levaram a cabo essa nova atitude artística foram jovens entre vinte e trinta anos de idade, os quais teriam chamado para si, segundo Ana Maria Mauad, a função de testemunhas oculares da história do seu tempo – o que me leva a estabelecer imediatamente um paralelo entre os fotógrafos brasileiros e os jovens cineastas poloneses em suas demandas geracionais, ainda que reservadas as diferenças no tempo e no espaço. Ao avaliar o engajamento desses fotógrafos em suas lutas sociais, Mauad concluiu:

a experiência fotográfica, ao longo do século XX, balizada pela prática criativa e pela expressão do mundo visível, enquadrou memórias, registrou acontecimentos, capturou imagens de significativa beleza, flagrou personalidades, encampou as lutas sociais, dimensionando a História Contemporânea em seus múltiplos sentidos. Não se busca mais apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas imagens. A forma como essas imagens foram elaboradas e o envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências que registrava definem um lugar social para o fotógrafo ou fotógrafa que as produziu e, ao mesmo tempo, aponta para o pertencimento desses com seu grupo ou sua geração¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cabe aqui observar que eu mesmo tive a alegria de integrar, durante a graduação na UFF, a equipe de bolsistas de iniciação científica orientados pela professora Ana Maria Mauad, primeiramente contemplado pela FAPERJ através do projeto de pesquisa intitulado “Imagens contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da história na imprensa ilustrada (1930-1970)” e, posteriormente, pelo CNPq com o projeto “O olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da história, Brasil 1960-1990”.

¹⁶⁶ MAUAD, Ana Maria. “‘UNE – somos nós’: a fotografia como gesto, Bahia, 1979”. In: Branco, Edwar de Alencar Castelo Branco (org.) *História, cinema e outras imagens*. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 73.

Essa história das imagens e dos sujeitos que as produziram é uma diretriz metodológica que tem nos orientado desde o início da pesquisa. Porém, o estudo do cinema produzido pela Escola Polonesa, bem como a observação da trajetória dos cineastas que balizaram a construção da identidade geracional, precisa considerar a forma como essas imagens foram elaboradas. Da mesma forma que Ana Maria Mauad, no artigo acima citado, recompôs a trajetória do fotógrafo e antropólogo Milton Guran para compreender os usos e funções da fotografia como experiência social na década de 1970, entendo que este segundo capítulo da dissertação deve refletir sobre o cinema wajdaniano como um gesto autoral baseado nas experiências de Andrzej Wajda durante a guerra – seguindo a proposta de Mauad na esteira do pensamento de Giorgio Agambem¹⁶⁷.

Todo o esforço de evidenciar a construção da cultura política socialista, o processo de hegemonização de uma cultura histórica e o enquadramento de uma memória pautada na oposição à essa configuração sociocultural nos leva a pensar: é possível definir Andrzej Wajda, na arena política do pós guerra, como realizador que cumpre uma função na cultura política do engajamento? Este é o momento de avaliar a presença de Andrzej Wajda na sua própria produção cinematográfica, com o propósito de “humanizar as imagens”¹⁶⁸ e evocar a presença do diretor na experiência histórica. Após termos analisado a biografia do diretor polonês e sua inserção na Escola Polonesa, a pesquisa agora deve avaliar como o seu engajamento, em oposição à política cultural realista socialista, pode definir seus três primeiros filmes como um gesto autoral. Terá a trilogia da guerra wajdaniana traduzido em imagens e sons a experiência subjetiva do diretor frente à Polônia comunista? Somente a análise interna dos filmes pode solucionar esse problema.

Na introdução deste trabalho, baseado na argumentação de Michèle Lagny, ressaltei que o cinema deve ser visto como uma prática social que viabiliza a produção de sentido. Procuramos demonstrar essa verdade na abordagem dos filmes produzidos pelo realismo socialista e também pelos artistas vinculados à Escola Polonesa – ambos testemunharam, mediante os interesses de uma cultura política oficial ou a oposição frente a ela, as formas de pensar e agir da sociedade polonesa no pós guerra. A partir deste momento, em que nós nos voltamos para a análise fílmica propriamente dita da

¹⁶⁷ AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Col. Marxismo e Literatura.

¹⁶⁸ MAUAD, ibidem, p. 74.

trilogia wajdaniana, meu objetivo é investigar as formas escolhidas por Andrzej Wajda para expressar o seu dissenso frente à ideologia oficial.

Entendendo os filmes do diretor polonês enquanto um gesto, o propósito neste capítulo é avaliar as representações de Wajda e em que medida a sua oposição aos significados dominantes, num terreno de disputas culturais, possibilitou novas leituras e apropriações cinematográficas. Podemos dizer que todo o primeiro capítulo foi um esforço no sentido de compreender o contexto de produção da trilogia da guerra, uma análise pormenorizada das estruturas de dominação e também as posições ideológicas divergentes – afinal, ainda que os filmes sejam excelentes fontes documentais para o estudo das representações, não são capazes de comunicar muitos aspectos referentes ao sistema em que foi produzido e recebido.

Tratando-se esta dissertação de uma análise sociocultural da trilogia da guerra wajdaniana, após nos voltarmos para as interpretações sociais das produções cinematográficas polonesas e os discursos sobre os filmes, agora é o momento de colocarmos em primeiro plano os filmes *Geração* (1955) e *Kanal* (1957) no interior do processo de elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia. A análise fílmica que se seguirá atenderá à proposta do historiador Alexandre Busko Vallim, para quem,

no tocante ao cinema, a ideologia se refere especificamente à maneira como as lutas de poder são levadas a cabo no âmbito do discurso, ou para ser mais preciso, da significação [...] Se os indivíduos podem produzir seus próprios significados com os textos veiculados pela mídia, é porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável a ataques e à subversão, em uma relação em que o próprio cinema, contraditoriamente, oferece recursos que os indivíduos podem atacar ou rejeitar na formação de suas identidades, em oposição aos modelos dominantes¹⁶⁹.

Esse processo de negociação da hegemonia de que nos fala Valim pode ser percebida na Polônia a partir de 1955, quando da criação do sistema de unidades criativas, e também em 1956, quando da subida de Gomulka ao poder. Vimos que a geração Escola Polonesa só foi possível através dessas transformações políticas e culturais no contexto

¹⁶⁹ VALIM, 2012, p. 288.

nacional, o que levou Wajda e seus colegas a representarem cinematograficamente os tabus erigidos pela cultura histórica socialista¹⁷⁰.

Para levar adiante a análise interna dos filmes de Andrzej Wajda, é preciso indicar previamente que eles serão entendidos neste trabalho como representações sociais, constituídas dinamicamente a fim de fundamentar as práticas de determinados grupos e assegurar os seus interesses. Alexandre Valim retomou a categoria representação social de Ciro Flamarion Cardoso, o qual apontou como uma das questões mais importantes na construção de uma representação o seu núcleo central:

Tal núcleo é o seu sistema estruturante, elemento fundamental da representação, já que determina tanto a sua significação quanto a sua organização. Ligando-se às normas, aos valores, às expectativas, à implicação pessoal, às finalidades pessoais de uma prática, à memória coletiva e à História favorece ao consenso e à homogeneidade cultural e psicológica de um grupo (ou de um indivíduo)¹⁷¹.

Diante das tentativas do Estado polonês de hegemonizar a sua leitura do passado através da disciplina histórica e das artes, o dissenso de Andrzej Wajda será expresso na representação cinematográfica de alguns temas históricos silenciados pela cultura política socialista – aliás, foi justamente essa oposição geracional à ideologia oficial que deu suporte à construção da identidade social da Escola Polonesa de cinema. Valendo-me da discussão sobre representação social colocada por Alexandre Valim e tantos outros autores, creio que o núcleo central das representações produzidas pela Escola Polonesa foi a Segunda Guerra Mundial e as suas consequências sobre todo o país.

Como alguns temas históricos foram amordaçados pelo Estado de Partido Único a partir de 1948, a segunda metade da década de 1950 foi o momento em que os jovens diretores de cinema, com a relativa abertura política de então, trouxeram para o debate público os tabus do regime stalinista. Sem dúvida alguma, a temática da resistência ao ocupante estrangeiro, bem presente no neorrealismo italiano dos anos 1940 e 1950, seria reiterada a cada produção do novo cinema polonês, tornando a luta nacional o sistema

¹⁷⁰ A perspectiva de Valim, em certa medida, se alinha com o pensamento do historiador britânico E. P. Thompson, para quem o processo de hegemonia não impossibilita as pessoas de defenderem seus próprios interesses, nem de procurarem brechas no interior de regimes autoritários. Wajda e toda a geração Escola Polonesa souberam esperar o momento da redistribuição das cartas políticas na Polônia para negociar e renegociar alguns traços da política cultural oficial, ora em oposição à sua ideologia, ora se associando a ela em alguns traços representacionais, como veremos adiante. Ver THOMPSON, E. P., “Una entrevista”, In Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial, Barcelona, Crítica, 1979, p. 60.

¹⁷¹ VALIM, 2012, p. 295.

estruturante das representações produzidas por Kawalerowicz, Munk, Wajda e outros tantos diretores da Escola Polonesa.

Esse fato cultural torna a representação cinematográfica da resistência o objeto específico da análise fílmica empreendida neste capítulo, um recorte necessário para avaliarmos em que medida Andrzej Wajda se opôs à ideologia oficial ou, pelo contrário, aderiu a determinados elementos de significação do cinema realista socialista. Procurarei demonstrar a seguir como a análise interna dos três filmes wajdianos, em consonância com as entrevistas do cineasta e a historiografia da Escola Polonesa, pode descortinar um cinema repleto de ambiguidades e mesmo uma área cinzenta na qual as representações da resistência, ora tenderam à política cultural do realismo socialista, ora à oposição aos preceitos artísticos do cinema *zdhanovista*.

Para pôr em andamento essa investigação sobre a trilogia da guerra wajdiana, temos uma miríade de opções teóricas e metodológicas a sustentá-la. Contudo, considerando que a escolha do arcabouço teórico-metodológico está imbricada às questões priorizadas pela pesquisa, opto pelos recursos da semiótica para uma avaliação dos traços ideológicos presentes na trilogia de Andrzej Wajda. Desde a graduação estou convencido de que o estudo histórico da linguagem cinematográfica, sobretudo a sua estrutura narrativa, pode ser balizado satisfatoriamente por alguns recursos da semiótica, disciplina bastante operacional por viabilizar a análise dos filmes enquanto textos a interpretar. Opto pelo caminho metodológico aberto pelo professor Ciro Flamarion Cardoso ao utilizar a narratologia semiótica, a fim de compreender os sentidos produzidos por *Geração e Kanal*¹⁷².

É importante ressaltar que a semiótica (ou semiologia) do cinema existe já há algumas décadas, principalmente em autores como Christian Metz – provavelmente o semioticista do cinema mais importante. No caso específico deste autor, a proposta da semiologia do cinema seria o estudo interno da dinâmica dos próprios filmes investigados, deixando os aspectos externos do cinema a outras disciplinas. A semiologia, em geral, seria a ciência do significado, ao passo que a semiótica cinematográfica se proporia a “construir um *modelo abrangente* capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma plateia”¹⁷³.

¹⁷² CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas, Papyrus, 1997, pp. 217-218. Ciro Cardoso construiu um sistema semio-discursivo com base na proposta metodológica do semioticista italiano Emilio Garroni.

¹⁷³ ANDREW, Dudley J. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002, p. 173.

Afirmei em trabalho anterior¹⁷⁴, porém, que existe um grande problema historiográfico quando os modelos se tornam mais relevantes que os objetos, já que o discurso histórico se constrói num diálogo entre a teoria e as evidências, de maneira que os conceitos sejam operacionais quando postos em relação com elas¹⁷⁵. Daí a crítica que a semiologia do cinema tem recebido ao longo dos anos, afinal, a análise das significações em um filme precisa estar em consonância com a análise dos sistemas socioculturais nos quais funcionam os signos – por isso este autor deu tanta importância a uma análise e exposição dos aspectos extra fílmicos logo no início do trabalho. Sendo assim, o método semiótico não é um fim em si mesmo. Como a pesquisa aqui empreendida versa sobre um filme com peculiaridades nacionais que evidenciam os códigos socioculturais inerentes à sociedade polonesa do após guerra, a metodologia semiótica se torna relevante pela análise detalhada dos signos que aquela sociedade, distante de nós no espaço e no tempo, produziu.

A noção de “cinematografia nacional” (ou “cinema nacional”), por sua vez, possui hoje diversas acepções. Por exemplo, Michèle Lagny compreende o termo como o “mais sólido e justificado dos princípios de segmentação”¹⁷⁶. Para a historiadora, a categoria de *cultura nacional* apresenta certos limites, já que a homogeneidade promovida pela noção de cinematografia nacional não tem muito sentido nos países pluriétnicos ou plurirreligiosos, nem em Estados que sofreram a ocupação colonial. Contudo, na esteira argumentativa da autora, creio que a categoria não deva ser descartada, já que a ideia de segmentação do cinema por países permite uma análise definidora de objetos comparáveis que releva os aspectos similares e diferenciados entre eles. As peculiaridades nacionais evidenciarão os códigos socioculturais próprios de cada sociedade, ou, segundo Michèle Lagny, “existem [...] códigos narrativos específicos, modelos de organização do relato estritamente ligados a hábitos culturais nacionais (literários, teatrais etc.)”¹⁷⁷.

Como a proposta metodológica de Lagny nos parece muito excessiva, já que prevê a necessidade de delimitar um “corpus” nacional constituído por “um conjunto de filmes que apresentem elementos recorrentes, temáticos e formais, e que possam

¹⁷⁴ MEDEIROS, *ibidem*, p. 29.

¹⁷⁵ THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981, p. 54.

¹⁷⁶ LAGNY, Michèle. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 1997, p. 97.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

justificar a existência de um ‘modelo’ de filme francês, alemão ou americano”¹⁷⁸, assim como definir um trabalho estatístico sobre séries quantitativas no bojo de uma longa duração, prefiro seguir, como ressaltado no capítulo anterior, o caminho metodológico aberto por Pierre Sorlin¹⁷⁹, que teoriza o cinema nacional mediante quatro critérios elementares: a língua, o contexto social, os gêneros e os atores.

A fim de compreender os aspectos narrativos específicos que definiram a cinematografia polonesa na segunda metade da década de 1950, peculiarmente no interior do fenômeno geracional Escola Polonesa, nossa perspectiva analítica será pautada na narratologia semiótica, com especial atenção à observação dos aspectos comuns e predominantes na trilogia da guerra wajdaniana. Em algumas circunstâncias apontaremos elementos específicos da linguagem cinematográfica – como opções de enquadramento, iluminação, montagem e música – a fim de demarcar as opções representacionais de Wajda e o sentido construído pelo diretor polonês.

A metodologia proposta por Ciro Cardoso oferece um caminho cheio de possibilidades para a interpretação mais detalhada dos filmes de Andrzej Wajda – não apenas para a sistematização dos elementos significativos presentes na trilogia, mas também para avaliá-la em seu contexto de produção e recepção (ou no “circuito comunicacional”, como conceitua Alexandre Valim)¹⁸⁰. A abordagem fílmica de Ciro Cardoso, baseada em Emilio Garroni, concentra-se nas relações entre as imagens e palavras inscritas no filme. Ao trabalhar prioritariamente com os aspectos narrativos (ou a narratividade) do objeto fílmico, Ciro Cardoso propôs um método anteriormente aplicado à análise de textos escritos – já que a narratividade é comum tanto a filmes como à literatura e à história em quadrinhos¹⁸¹.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 102.

¹⁷⁹ Ibidem, pp. 409-419.

¹⁸⁰ O campo específico da relação entre cinema e história possui hoje diversas possibilidades metodológicas no trato dos filmes, como já afirmamos anteriormente. No caso peculiar da metodologia semiótica, no Brasil o saudoso pesquisador Ciro Cardoso foi quem sistematizou um método realmente operacional, o que fez no bojo da prática pedagógica da UFF em disciplinas instrumentais que versavam sobre a análise histórica de filmes (também da literatura e das histórias em quadrinhos) – o que resultou no livro *Narrativa, sentido, história* (1997). Alexandre Busko Valim, ainda aluno do Programa de Pós-Graduação em História da UFF no início dos anos 2000, teve a oportunidade de aprender o método da narratologia diretamente com Ciro Cardoso e, atualmente, como professor da Universidade Federal de Santa Catarina, defende o alinhamento entre história social e semiótica para uma análise fílmica satisfatória e detida na observação do “circuito comunicacional” do cinema. Eu mesmo também tive o privilégio de ser aluno do professor Ciro Cardoso numa das disciplinas instrumentais oferecidas à época de minha graduação na UFF. Sem dúvida foi um período muito fértil intelectualmente, o qual viabilizou um método para o presente trabalho sobre a trilogia da guerra wajdaniana.

¹⁸¹ CARDOSO, 1997, p. 219.

Com isso surge a necessidade de “cortar” *Geração e Kanal* objetivando à análise da *sintaxe narrativa* dos dois filmes – a primeira etapa do método narratológico de Ciro Cardoso, como explicaremos a seguir¹⁸². O método tem continuidade com a observação dos seguintes elementos:

- *Contexto de produção e relato*: é a parte do trabalho concernente à relação entre o relato do filme – a história narrada pela trilogia, no caso –, e o contexto de sua produção. O objetivo aqui é mensurar as intenções e escolhas feitas durante a produção cinematográfica e a trama fílmica – de certa forma, todo o capítulo 1 deste trabalho foi um esforço nessa direção, embora a observação de aspectos extra fílmicos seja necessária em algumas ocasiões na análise adiante;
- *Universo diegético e actorialização*: os dois elementos analíticos, dispostos nos subcapítulos 2.2 e 2.3 desta dissertação, concernem à “ação narrativa produtora da obra”¹⁸³. Isto é, a observação da narração de *Geração e Kanal*, em perspectiva analítica com *Cinzas e Diamantes*, procurará relevar a representação do significado dos enunciados mediante os tipos de narradores. Sendo assim, alguns personagens podem assumir determinados papéis na narração por meio de suas falas, por exemplo, ou por meio de outros recursos da linguagem cinematográfica, como os “iconotextos”¹⁸⁴.
- *Leitura isotópica*: consiste na análise dos elementos de significação redundantes e recorrentes, ou seja, as características repetitivas fundamentais à coerência textual. Segundo Ciro Cardoso,

ao se identificar no texto os elementos reiterados, redundantes, presentes em numerosas passagens, obtém-se uma espécie de ‘grade de leitura’ – a *leitura isotópica*, exatamente [...] que resume [...] a estrutura profunda principal de significação do texto completo¹⁸⁵.

¹⁸² Apesar de pautada no livro de Ciro Cardoso (*Narrativa, sentido, história*), a proposta metodológica que se seguirá é proveniente de uma apostila produzida pelo mesmo autor, no contexto das aulas ministradas na disciplina instrumental *História e cinema*, no 1º semestre de 2011. Para mais detalhes, ver CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise semiótica de filmes em História*. Niterói, 2010 (Paper de aula).

¹⁸³ VALIM, 2012, p. 296.

¹⁸⁴ Iconotextos são recursos fílmicos que, segundo Alexandre Valim, surgem “através de um ou mais protagonistas ou recursos cinematográficos como imagens, músicas, textos, dentre outros. Nos filmes produzidos em Hollywood tais recursos geralmente aparecem por meio de *closets* de jornais, faixas, cartazes, cartas, telegramas, retratos, fichas e músicas. Essas unidades pictóricas ‘adicionais’, que podem trabalhar sobre a declaração ou ter um curso próprio, se referem a uma declaração omitida na narração, agindo como um personagem envolto na trama” (VALIM, 2012, p. 297).

¹⁸⁵ 1997, p. 174.

Os elementos isotópicos são classificados nos três níveis semânticos do discurso apontados por Greimas e Courtés, a saber: a) o *figurativo*, b) o *temático* e c) o *axiológico*. O figurativo é um significado a ser correlacionado diretamente com os cinco sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato), isto é, que se propõe ligar-se à percepção do mundo exterior ao filme. Nesse sentido, o amor é temático, mas os gestos através dos quais ele se expressa no filme (como o abraço, o beijo etc.) são figurativos. O nível semântico axiológico, por sua vez, consiste no sistema de valores dos filmes em questão e que muitas vezes se expressa mediante valores éticos em oposição, como o bem/mal, belo/feio, santidade/pecado etc. O nível axiológico, assim como os demais, se torna extremamente caro a esta pesquisa por desvelar o ponto de vista de Andrzej Wajda em suas representações da resistência polonesa.

Após dedicar todo um capítulo aos aspectos socioculturais da Polônia no imediato após guerra, além da produção cinematográfica e das práticas de leitura na segunda metade dos anos 1950, agora é o momento de explorar melhor a configuração interna da trilogia da guerra wajdaniana, relevando desde já que o “vaivém” entre texto e contexto será imprescindível para pensar o cinema da Escola Polonesa e o gesto de seus autores.

2.1. Sintaxe narrativa: a trilogia em palavras ou o gesto de um autor

A primeira parte da análise narratológica do filme, segundo a proposta de Ciro Cardoso, é a sintaxe narrativa. Essa abordagem, de acordo com os métodos de Claude Bremond e Tzvetan Todorov, aplicados originalmente em textos escritos, tem duas funções primordiais: permitir que a análise fílmica se torne inteligível para o leitor que ainda não assistiu ao filme e, na perspectiva do pesquisador, permitir o retorno ao filme sem que haja necessidade de vê-lo novamente, atuando como um sistema de coordenadas. Muitos estudiosos brasileiros criticaram essa parte da metodologia por enxergá-la apenas como um resumo da trama. Porém, concordando com Ciro Cardoso, vejo relevância nesta parte da análise devido à possibilidade de se confrontar as fontes empiricamente. O investimento em se apoiar a análise dos textos na sua sintaxe narrativa evita o risco de abordar unicamente as intenções dos filmes, ao considerá-los primeiramente como gestos que evocam e humanizam a presença de Andrzej Wajda na experiência histórica.

Neste trabalho, tal como em *Entre as cinzas do silêncio e os diamantes de uma geração*, opto por uma sintaxe narrativa mais ampla, de modo que todas as sequências de *Geração* e *Kanal* foram transcritas. Tal opção metodológica corrobora o argumento de J. M. Caparrós Lera de que o ideal no estudo da narrativa fílmica é uma análise plano a plano de todo o filme¹⁸⁶. Em todo caso, esta parte da análise está disponível como anexo ao final do trabalho. No decorrer da leitura serão indicados ao leitor alguns trechos do filme, todos devidamente citados para consulta na sintaxe narrativa em anexo.

¹⁸⁶ VALIM, 2012, p. 296.

2.2. O universo ficcional da trilogia da guerra

A caracterização do universo diegético consiste num detalhamento da história que é contada e dos elementos inscritos no universo narrativo (ou universo ficcional). Perguntas como “em que espaço a narrativa é desenvolvida?” e “qual o recorte cronológico em que são exercidas as ações das personagens?” se tornam fundamentais nesta parte da análise, o que procurarei fazer em sintonia com as fontes extrafílmicas capazes de explicar a memória pessoal construída pelo próprio Wajda e os condicionamentos socioculturais que influíram na produção do filme.

2.2.1. Um olhar neorrealista da Ocupação: o universo diegético de *Geração* (1955)

Geração é um filme baseado no livro de Bohdan Czeszko, escritor que passou por experiências semelhantes às de Wajda durante a ocupação alemã. Ali já estariam representadas preocupações temáticas recorrentes em toda a obra wajdaniana. O pano de fundo da história é um bairro pobre de operários em Varsóvia onde vivem dois jovens, Jasio e Stach – interpretados por Tadeusz Janczar (o futuro personagem “Bússola” de *Kanal*) e Tadeusz Lomnicki, ambos rostos que se tornariam conhecidos do público polonês. O segundo deles é o protagonista da narrativa, que acaba se integrando à resistência motivado em grande medida por sua paixão por uma jovem *partisan* que lidera o grupo – embora o primeiro personagem mantenha reservas quanto ao engajamento. Em todo caso, o Jasio de Tadeusz Janczar decide se integrar ao grupo clandestino e, por ocasião do Levante do gueto de Varsóvia, toma parte no combate aos alemães e acaba morrendo tragicamente.

Como chama a atenção os autores Michalek e Turaj, *Geração* não deve ser considerado apenas o marco do início da carreira de Andrzej Wajda como diretor cinematográfico, antes um marco da própria cinematografia polonesa do após guerra¹⁸⁷. Ainda que possua uma base narrativa estereotipada, Wajda conseguiu realizar um filme que foi além da política cultural realista socialista, embora tenha mantido alguns traços

¹⁸⁷ Ibidem, p. 130.

da doutrina em seu primeiro filme – como veremos adiante. Para o próprio diretor, *Geração* significava uma das manifestações sinceras produzidas àquele momento das inclinações ideológicas e geracionais dos jovens realizadores recém-formados:

O filme *Geração*, que é meu primeiro filme e minha estreia, tem um duplo significado: esta palavra – geração. Porque este é o título do livro em que o filme foi baseado, porém também foi nossa geração, aqueles que abandonaram a escola de cinema para fazer esse filme [...] logo era a genuína manifestação de nossas inclinações, nossa visão do mundo por assim dizer; pode ter sido ingênuo, pode ter sido, mas há uma espécie de sinceridade sobre este filme. Há uma espécie de clareza sobre ele, uma aspiração, e eu diria que não é o filme de qualquer outro – é meu filme. Apesar de ser chamado *Geração*... e se eu, por um golpe de sorte... mas sem sorte não dá para ser um diretor, você precisa ter sorte. Eu fui extremamente sortudo de ter me encontrado em meio aos meus amigos enquanto esse filme era produzido, pessoas que eu conhecia da escola de cinema [...] Se meu roteiro tivesse sido alterado por qualquer roteirista que tivesse trabalhado antes da guerra, se qualquer pessoa tivesse me monitorado enquanto eu gravava, esse filme teria sido bastante diferente e não seria mais o meu filme. É uma manifestação de nossas inclinações. É uma manifestação de nosso grupo [...] ¹⁸⁸

Apesar do sucesso alcançado junto ao público polonês e de consistir numa nova abordagem temática e estética, Wajda não considera sua obra *Geração* o marco zero da Escola Polonesa – na contramão da maior parte da recente historiografia do cinema polonês em língua inglesa. Para o diretor há ao menos dois filmes que anteciparam o fenômeno e tiveram suma importância no debate público – entre eles *As Horas de Esperança* (1955), do jovem cineasta Jan Rybkowski, o qual já evidenciava a tendência estética neorrealista que demarcaria a atuação dos realizadores ligados ao fenômeno geracional da Escola Polonesa. Sobre a influência do Neorrealismo italiano, Wajda é enfático: “este foi o nosso modelo, era como se esse cinema estivesse na frente de nossos olhos”¹⁸⁹.

Aqueles jovens realizadores poloneses, recém-saídos da Escola de Łódz em sua maioria, tinham praticamente a mesma idade quando da produção de *Geração* – do roteirista Czeszko ao diretor de fotografia Jerzy Lipman (o mesmo de *Kanal*), o compositor musical Andrzej Markowski e os atores. Pelas dificuldades com a política

¹⁸⁸ Entrevista n° 25: *The Generation – my first film*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/25>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

¹⁸⁹ Entrevista n° 25.

cultural do realismo socialista ensinada na própria Escola de Łódz, eles estavam engajados em mostrar um novo ponto de vista, o qual encontraram no Neorealismo italiano. Para representar essa atmosfera na tela de cinema até mesmo os diálogos deveriam não soar artificiais, já que esse novo senso de realidade dos jovens realizadores exigia a distância dos slogans e frases ideológicas do cinema realista socialista. As atuações deveriam soar naturais e as performances dos atores repletas de movimento. Segundo Michalek e Turaj, era inédita no contexto europeu tal apropriação do Neorealismo italiano promovida por Wajda e seus companheiros de equipe no filme *Geração*, o que imprimiu no estilo do diretor um “efeito dramático máximo” a cada sequência e performance dos atores¹⁹⁰.

Em suma, como toda análise sociocultural de um conjunto de filmes deve relevar as comunidades de leitura envolvidas, vale ressaltar em linhas gerais a recepção de *Geração*. Em primeiro lugar, as autoridades governamentais estavam longe de assistirem com bons olhos ao filme. Wajda relembra que ele fora acusado de escolher um ambiente “que se assemelha ao proletariado, em vez de a verdadeira e saudável classe trabalhadora polonesa”¹⁹¹. Houve também repreensão ao diretor pelo uso de muita violência e brutalidade, embora a sua estreia não tenha sido impedida e finalmente acontecera em 25 de janeiro de 1955. A crítica especializada foi positiva em geral, contudo não tão entusiástica como o esperado. Houve na verdade uma reação mista, de modo que o principal ponto negativo levantado pelos críticos fora o fato de *Geração* ainda possuir os vestígios do realismo socialista. A censura a Wajda dizia respeito ainda à apropriação do Neorealismo italiano pelo diretor, um estilo não aprovado oficialmente.

Nesse sentido, a atual interpretação do estudioso estadunidense Marek Haltof sobre *Geração* surge em contraposição à memória pessoal enquadrada pelo próprio Wajda, segundo a qual o filme teria assumido a prerrogativa de um verdadeiro manifesto geracional. Para Haltof, o filme tem outro significado. *Geração*, que narra a

¹⁹⁰ Ibidem, p. 131. A apropriação do Neorealismo pode ser apreendida não apenas na performance dos atores, mas também nas escolhas estéticas de Wajda para algumas sequências de *Geração*. Por exemplo, enquanto o protagonista Stach caminha pela rua varsovia, um pouco antes de ser empregado pela fábrica de móveis, percebe-se claramente a opção de Andrzej Wajda por enquadrar o local num plano geral bastante semelhante aos filmes neorealistas. Tal apropriação é observável nas imagens anexadas em 1.11, 2.7, 2.12, 3.2 e 3.5 da sintaxe narrativa, o que nos permite afirmar que o diretor, bastante influenciado pelo cinema italiano do pós guerra (o que ele mesmo reconhece, como vimos anteriormente), preferiu as cenas externas e de grande profundidade na representação dos arredores de Varsóvia, o que traria consequências indesejáveis quando do lançamento do filme.

¹⁹¹ Idem.

história dos *partisans* ligados ao comunista Exército do Povo, grupo de resistência militar formado em 1942, seria nada menos que um produto cultural contaminado pelo compromisso político:

Continua sendo, de modo geral, um filme socialista realista influenciado pelo estilo neorrealista. Como o romance de Czeszko, o filme de Wajda é fortemente estereotipado e reescreve a recente história polonesa sob a perspectiva comunista. Ele contém uma imagem distorcida da ocupação na Polônia com seu retrato preto e branco das diferentes facções clandestinas – os membros nacionalistas do Exército da Pátria são estereotipados como “colaboradores” e “pseudopatriotas”, e os membros da guarda comunista são tidos como os “verdadeiros patriotas”¹⁹².

Ainda segundo o autor, o filme inverte as proporções da resistência polonesa, pois o papel da resistência comunista é exagerado em detrimento do Exército da Pátria. Tal como em outros filmes realistas socialistas, o filme wajdaniano possui um herói “positivo” da classe trabalhadora no centro da trama, que adquire o “correto” conhecimento marxista-leninista sobre a História graças a um mentor comunista experiente.

Por isso, tendo a me posicionar ao lado de Haltof em sua avaliação do wajdaniano *Geração* como um produto próximo ao realismo socialista, o que buscarei demonstrar na análise detalhada das sequências do filme nesta seção, em sintonia com a memória construída pelo próprio Wajda e outros cineastas ligados à Escola Polonesa. Entretanto, alocar *Geração* entre os filmes realistas socialistas requer algumas ressalvas fundamentais. Mediante a pesquisa desenvolvida ao longo dos últimos cinco anos, estou convicto de que o primeiro filme da trilogia wajdaniana se enquadra em outro nível de significação que não o cinema zdhanovista.

Inserir *Geração* no mesmo conjunto dos filmes produzidos na era stalinista é simplificar um dos maiores problemas da pesquisa sobre a Escola Polonesa em sua fase anterior a 1955 e 1956: a ambiguidade de seus diretores no âmbito de um regime autoritário. A análise fílmica de *Geração* e *Kanal* oferecerão subsídios para diferenciarmos o Andrzej Wajda de 1955 e o cineasta de 1957, num período de transição em que ele e os demais diretores da Escola Polonesa tiveram de optar por recursos temáticos da cultura histórica socialista para representar, posteriormente e no momento oportuno, suas verdadeiras demandas geracionais. Vamos começar com a

¹⁹² Ibidem, p. 79.

análise interna do primeiro filme da trilogia da guerra – produzido, vale lembrar, antes do advento das unidades criativas na Polônia. Para sistematizar a investigação do universo ficcional de *Geração*, decidi fracionar a análise em algumas chaves de interpretação, as quais dão nome aos títulos em itálico.

A normalidade da vida sob a ocupação alemã e a privação gradativa da liberdade aos poloneses

A primeira sequência de *Geração*¹⁹³ representa a normalidade da vida social nas “cercanias de Varsóvia”, num universo ficcional caracterizado prioritariamente pela ocupação nazista e a gradativa violência imposta pelo inimigo estrangeiro. Em 1.2 e 1.3 da sintaxe narrativa, aparece pela primeira vez o problema da delinquência juvenil – rede temática a ser analisada com maior detalhamento na seção de actorialização –, e (em 1.3) entramos em contato com as consequências da presença alemã na Polônia, quando a servente do bar anuncia em alta voz que o toque de recolher é chegado¹⁹⁴. Poucas vezes o filme expõe a natureza violenta da ocupação nazista no país. John Orr já expôs a natureza dessa representação, que vale também para *Kanal* e *Cinzas e Diamantes*, em que os inimigos estrangeiros sempre aparecem em pequeno número. Para Orr,

verdadeiramente mimético em certo sentido, com seu olhar afiado para detalhes, Wajda nunca é completamente naturalista. Em seus filmes de guerra existem formas emblemáticas de presença ausente: apenas um punhado de soldados alemães em *Kanal* (1957), alguns soviéticos em *Cinzas e Diamantes* (*Popiół i diament*, 1958) e, é claro, a ausência de Varsóvia, a velha Varsóvia que está sendo incendiada pelos nazistas no estilo documentário que introduz *Kanal*¹⁹⁵.

¹⁹³ Disposta em 1.1 da sintaxe narrativa – anexo I.

¹⁹⁴ O medo social provocado pelo toque de recolher pode ser observado também em 1.4, o que leva ao desespero inconsolável da mãe do protagonista, que aguarda a chegada do filho à noite e não cessa em sua preocupação nem mesmo quando ele chega em casa. O livro *Cinzas e Diamantes*, de Jerzy Andrzejewski – o qual inspirou o terceiro filme da trilogia wajdaniana –, revelava esse mesmo elemento do universo ficcional de *Geração*, que não foi entronizado na versão de Wajda para o cinema. Andrzejewski representou em detalhes a situação dos poloneses logo após a capitulação alemã, chegando a caracterizar até mesmo o caminhar pelas ruas durante a noite naquele universo ficcional: “o toque de recolher ainda vigorava e, por isso, uma verdadeira multidão tratava de aproveitar aquelas poucas horas da noite primaveril [...] Como as operações militares ainda prosseguiram, o *black-out* continuava em vigor”. ANDRZEJEWSKI, Jerzy. *Cinzas e diamantes*. Editora Saga, 1968. Ver também MEDEIROS, ibidem, pp. 89-90.

¹⁹⁵ ORR, John. “At the crossroads: irony and defiance in the films of Andrzej Wajda”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003, p. 3. O autor é professor emérito da Universidade de

Com exceção de uma única sequência – a morte do amigo do protagonista pelas mãos dos alemães, em 1.1 –, o primeiro ato de *Geração* mostra que, mesmo diante da possibilidade de levar a vida cotidiana e normalmente durante a ocupação, a presença estrangeira arrancava da sociedade a sua plena liberdade. Essa privação é representada por Wajda numa escala progressiva, de maneira que a violência nazista aumenta gradativamente até alcançar o segundo e o terceiro atos. Três sequências corroboram isso: em 1.6, oficiais nazistas vão a uma fábrica de móveis para verificar a construção das camas endereçadas ao gueto de Varsóvia; em 1.9 os alemães ficam à espreita por qualquer movimentação suspeita, demonstrando certa imponência com suas metralhadoras apontadas aos heróis do filme; já em 2.3, a violência estrangeira é aumentada veementemente, à medida que Wajda representa, num macabro plano geral, dezenas de corpos publicamente expostos pelas unidades nacional-socialistas na rua varsoviana; a intimidação alemã encontra seu ápice emocional em 2.5, quando o protagonista Stach é vilipendiado por um oficial alemão após uma falsa acusação.

Os partisans e o papel da fé cristã

Uma importante instituição lembrada por Wajda na representação do universo diegético de *Geração* é a Igreja católica. É justamente um padre quem ensina os jovens operários numa “classe clandestina” em 1.9 – é possível que o cineasta rememorasse nessa sequência o tempo em que ele mesmo finalizou seus estudos secundários numa dessas turmas (veja o subcapítulo 1.3 deste trabalho). Na narração fílmica, o líder espiritual faz uma apologia à fé cristã, afinal, a religião pode ser um “refúgio e esteio” em tempo de guerra, como ele mesmo afirma. Na realidade do mundo concreto e interior dos poloneses que lutaram contra o ocupante estrangeiro, de fato a religião cristã teve um papel decisivo.

Para além dos interesses institucionais e espirituais, Norman Davies já demarcou a abrangência histórica do papel exercido pela Igreja católica junto aos resistentes poloneses durante a guerra:

Edinburg, onde ensinou cinema por muitos anos. Ele já publicou inúmeros livros sobre o assunto – seus trabalhos mais recentes abordam diretores cinematográficos como o polonês Kieslowski, David Lynch e Terrence Malick.

como sempre, em épocas difíceis, a religião era o grande conforto. As igrejas viviam cheias. O clero, secular ou monástico, exercia sua influência muito além do altar, do púlpito e do confessionário. Os salões paroquiais e as criptas das igrejas ofereciam proteção a todo tipo de reunião. Mosteiros e conventos abrigavam fugitivos que, por várias razões, não podiam circular livremente. Nem pela primeira nem pela última vez, a Igreja agiu na Polônia como a grande protetora irrestrita dos sofrendores, inclusive dos ativistas culturais¹⁹⁶.

Apesar disso, a representação wajdaniana do padre instrutor em *Geração* é marcada pelo pedantismo, já que o religioso professor exige que um de seus alunos recite o Credo mesmo que o jovem demonstre total desconhecimento sobre o assunto. Além disso, na mesma sequência, os jovens discípulos parecem não dar a menor atenção ao ensinamento do padre católico – em último plano, por exemplo, é possível observar a bagunça da classe durante um monótono discurso, exteriorizada em bolinhas de papel atacadas de um lado a outro da sala. Curiosamente, na mesma sequência os alunos desinteressados em religião ouvirão com atenção o discurso dos jovens engajados no Exército do Povo, a organização clandestina da resistência comunista polonesa. Haveria nessa representação uma clara oposição entre a euforização do comunista Exército do Povo e a disforização da igreja católica? Acredito que a resposta seja negativa.

O tema religioso católico é reiterado outras vezes na narrativa: em 2.10, enquanto um judeu busca refúgio na casa de Jasio diante da perseguição alemã, um coral feminino cristão entoava canções publicamente; em 2.12, enquanto o resistente Jasio enfrenta a morte numa troca de tiros com os nazistas, ele apela à fé e à oração do Pai Nosso; e, na mesma sequência, durante a perseguição o personagem entra por uma porta que dá acesso a um vendedor de quadros religiosos, os quais estão dispostos diante da câmera e explicitam os temas cristãos – uma das imagens pictóricas, como é possível avaliar em 2.12, tem a Virgem Maria com o menino Jesus em seu colo¹⁹⁷.

Ainda que Andrzej Wajda represente apenas pontualmente a fé cristã na narração de *Geração*, ela surge como um auxílio espiritual a jovens *partisans* que, diante da morte que bate à porta da alma, não têm condições de superar o medo a menos que seja pela via da fé espiritual.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 231.

¹⁹⁷ Inclusive, é possível estabelecer aqui uma relação entre a sequência de *Geração* e o período em que o jovem Wajda, momentos após o seu engajamento no Exército da Pátria, passou a ter em seu horizonte de interesse a arte sacra – o cineasta, como vimos no subcapítulo 1.3, pintou quadros e paredes de igrejas polonesas antes de ingressar na Academia de Belas Artes. É possível ver na sequência em questão a marca da trajetória e da memória enquadrada por Wajda.

As ambiguidades da sociedade polonesa

A sequência 1.5 é uma das mais emblemáticas para a análise do universo ficcional de *Geração*. Nela entramos em contato com o personagem Waldzio, um capitalista e dono da fábrica de móveis onde trabalha o protagonista Stach. Logo após contratar o jovem funcionário, Waldzio inicia um diálogo com um dos operários, quando somos informados de que existe um arsenal escondido na fábrica. Até então não fica claro a quem pertence as armas, mas o capitalista demonstra insegurança ao exigir que o arsenal seja imediatamente retirado do local. Mais tarde, saberemos que as armas de fogo foram escondidas no depósito por exigência do Exército da Pátria (AK), ao qual um dos operários da fábrica é filiado.

Andrzej Wajda não permite inicialmente que o público tome ciência acerca das motivações do personagem Waldzio ao possibilitar que sua fábrica esconda armamentos da resistência nacionalista. Há duas possibilidades: ou o capitalista aderiu espontaneamente à colaboração financeira e estratégica com o Exército da Pátria; ou, inversamente, ele fora obrigado pelo quartel-general do AK a proceder dessa forma. A primeira possibilidade surge como a mais coerente, caso tomemos a narração fílmica holisticamente. Em 2.6 da sintaxe narrativa, enquanto Waldzio teme pela vida ao averiguar as armas escondidas em seu depósito, o próprio empregado filiado ao Exército da Pátria relembra ousadamente o patrão: “a pátria... você concordou e sabe muito bem porquê”¹⁹⁸.

Curiosamente, o capitalista que ajuda a resistência do Exército da Pátria é o mesmo sujeito que colabora com o inimigo alemão, já que Waldzio viabiliza a produção massiva de móveis para o gueto de Varsóvia (ver 1.6 e 2.5 da sintaxe narrativa). Não é dito se os nazistas obrigaram o dono da fábrica a produzir as camas ou se ele, de forma oportunista, objetivou ao lucro fazendo negócios com o ocupante estrangeiro. Constatado apenas um problema: a representação wajdaniana da sociedade polonesa em *Geração* foi capaz de visualizar a ambiguidade de muitos cidadãos. Waldzio é o personagem que carrega a ambivalência de colaborar sorridentemente com os nazistas ao mesmo tempo que contribui para a derrocada do inimigo estrangeiro. Andrzej Wajda realmente soube enxergar a complexidade do fenômeno social em algumas representações de *Geração*.

¹⁹⁸ A palavra “pátria” certamente acionou o público polonês em 1955 a identificar rapidamente nela o Exército da Pátria e o seu nacionalismo exacerbado. Infelizmente, não temos para esse caso fontes extrafílmicas que confirmem a hipótese, embora ela seja bem possível.

A disforização do Exército da Pátria (AK) e a “ambivalência representacional” de Andrzej Wajda

Outro elemento que define a representação do universo diegético – afora inúmeros outros relevantes, a serem analisados com maior detalhamento na seção de actorialização – é a disforização do grupamento nacionalista da resistência polonesa, o Exército da Pátria. Em 3.1 da sintaxe narrativa, Waldzio, personagem que assume a função de representar a ambiguidade de alguns cidadãos poloneses diante da ocupação inimiga, agora observa dois oficiais do AK avaliando o estado dos armamentos escondidos na oficina de sua fábrica. A solicitação do capitalista foi aceita pelo quartel-general do Exército da Pátria e agora ele pode respirar mais aliviado – os alemães não poderão mais matá-lo por isso.

A sequência, contudo, é muito mais densa em significado. Quando o superior do AK questiona o operário da fábrica, seu subordinado, sobre uma pistola desaparecida – sob a posse de Stach, o protagonista da trama, que tomou para si a arma a fim de engajar-se na resistência comunista –, a resposta é bastante reveladora: “existem comunistas aqui” – indicando que o roubo era necessariamente a evidência de um crime vermelho. Em outros termos, o Exército da Pátria insulta o herói de *Geração*; insulta toda a resistência comunista do Exército do Povo¹⁹⁹. Na medida em que desvaloriza o ramo comunista da luta clandestina, o Exército da Pátria está sendo disforizado enquanto representação cultural por Andrzej Wajda.

A disforização do maior grupamento da resistência polonesa no filme wajdaniano é aumentada na sequência 3.2. Por ora, basta lembrar que os dois militares que observaram a ausência da pistola na fábrica, ao desconfiar de Stach, vão à casa do protagonista e, na presença da mãe do jovem, revistam e põem em desordem todos os objetos do lar. A fala da mãe de Stach é contundente e revela a disforização do Exército da Pátria na representação wajdaniana: “agem como se tivessem o direito de incomodar as pessoas em suas casas. Não bastam os alemães nos molestarem. Agora até o nosso próprio povo? Isso não está certo”. O paralelismo estabelecido entre os alemães e a resistência do AK – ambos mostrados em ações violentas e arbitrárias – é potencializado no aspecto figurativo dos dois oficiais nacionalistas.

¹⁹⁹ Analisaremos em detalhes a representação da luta clandestina comunista na seção de actorialização.

Para exemplificar, ainda em 3.2, quando uma vizinha entra na casa da mãe de Stach e percebe o interrogatório do AK, um dos militares puxa a sua arma e maltrata fisicamente a mulher, que consegue escapar e gritar pela vizinhança atrás de ajuda. Toda a comunidade rural dos “arredores de Varsóvia” – um misto coletivo de homens altos, donas de casa, velhinhas e crianças, representados em tom de comédia temperada por Wajda –, reúne suas panelas e outros utensílios, colocando os dois oficiais para fora dali. Essa sequência é a representação wajdaniana de uma sociedade polonesa que via o Exército da Pátria como um vilão nacional, tanto quanto as tropas nazistas. Não há ambiguidade nas atitudes sociais aqui: *nenhum* polonês teria sido capaz de legitimar a luta do AK – ver o exército “pseudonacionalista” fora da comunidade nacional era uma boa causa pela qual se engajar.

A questão que surge imediatamente ao observarmos a representação de Andrzej Wajda sobre o Exército da Pátria é a seguinte: o que levou um diretor que, em sua juventude, serviu voluntariamente na resistência nacionalista, a disforizar a mesma em seu primeiro filme ficcional? Por que a memória enquadrada pelo cineasta no presente não corresponde aos ideais da geração Escola Polonesa (afinal, a identidade do grupo pressupunha a disforização do comunismo/stalinismo, não sua euforização)? Estamos diante de um dos maiores problemas da pesquisa sobre a trilogia wajdaniana até aqui: a ambiguidade do seu diretor? Para responder as questões acima, é imprescindível que nos voltemos brevemente para a política de memórias sobre a resistência na Polônia do após guerra, a fim de compreendermos uma vez mais o ambiente sócio-cultural da produção de *Geração*.

O estudioso que dimensionou criticamente esse assunto foi o sociólogo polonês Andrzej Waskiewicz, cujo artigo oferece uma compreensão histórica dos sentidos produzidos pela cultura política oficial no fomento de políticas de memória específicas para os temas históricos – como é o caso do Exército da Pátria e, particularmente, do Levante de Varsóvia de 1944²⁰⁰. O autor se torna muito caro à nossa investigação por destrinchar alguns aspectos importantes da cultura histórica oficial, particularmente a forma como o tema do Exército da Pátria foi disforizado para legitimar os mitos do regime stalinista no após guerra. Uma leitura do passado deveria ser hegemônica. Apesar dos esforços estatais em construir uma cultura histórica enviesada ideologicamente, Waskiewicz demonstra que houve também um circuito informal de

²⁰⁰ WASKIEWICZ, Andrzej. “The Polish Home Army and the Politics of Memory”. In: *East European Politics and Societies*, Volume 24, Number 1, Winter, 2010, pp. 44-58.

informações. Através desse circuito, antigos *partisans* poloneses buscaram se opor à interpretação oficial da História nacional ao publicar clandestinamente autobiografias e relatar, oralmente, suas próprias experiências na luta da resistência. A história do tempo presente se tornava, assim, um objeto de leituras antagônicas.

A grande questão que emerge nesta parte da pesquisa é: por que o Exército da Pátria se tornou um assunto extremamente polêmico e amordaçado pelo Estado de Partido Único? Waskiewicz oferece-nos uma resposta confiável, totalmente vinculada às representações e leituras do passado construídas pelo Estado polonês na consolidação de uma cultura histórica oficial. O sociólogo recorre aos atuais estudos históricos sobre a resistência nacional e mostra que, em se tratando do Exército da Pátria, este grupamento certamente foi legitimado no após guerra como o exército da resistência polonesa – aquele que, diante do desaparecimento da soberania nacional e do advento da ocupação estrangeira, fora capaz de manter a luta contra os alemães durante a guerra. Nesse sentido, o Exército da Pátria não teria sido meramente um dos vários movimentos de resistência anti-nazista na Europa, mas “a legítima força do Estado clandestino polonês”²⁰¹.

Obviamente essa leitura do passado não foi engendrada pela cultura política socialista nos anos posteriores à guerra. A cultura histórica sob a égide stalinista construiu uma representação do Exército da Pátria baseada na imagem da criminalidade. Até o início dos anos 1950, as autoridades comunistas, bem como a historiografia alinhada ao Estado, teriam se valido de sérias acusações contra o AK. Dentre elas, talvez uma era a mais contundente do ponto de vista moral: o Exército da Pátria teria colaborado com os alemães na luta contra os comunistas e, concomitantemente, aliançaram-se com um governo burguês “traidor” e “covarde”. A acusação, apesar de historicamente mentirosa e ousada, adequou-se como uma luva aos interesses estatais na afirmação de sua leitura do passado. Inversamente, a memória enquadrada pelo Estado definia o Exército do Povo como o grupamento resistente verdadeiramente engajado na luta contra os alemães. Esse elemento representacional tinha um propósito ideológico e político muito claro: legitimar a ocupação comunista da Polônia após a guerra.

Ao analisar o universo ficcional de *Geração* e compará-lo à memória enquadrada pelo Estado de Partido Único, principalmente no que tange ao antagonismo entre o Exército da Pátria e o Exército do Povo, surge na pesquisa uma tendência a

²⁰¹ WASKIEWICZ, *ibidem*, p. 47.

inserir o primeiro filme de Andrzej Wajda no conjunto de filmes produzidos no âmbito da política cultural realista socialista. A representação wajdaniana da resistência polonesa em certa medida legitima a interpretação oficial do passado, já que o cineasta disforiza os *partisans* do Exército da Pátria ao mencioná-los, nas falas dos personagens de *Geração*, como colaboradores dos inimigos estrangeiros e, portanto, odiados pela própria comunidade nacional – tal representação também será encontrada pontualmente em *Kanal*, como veremos. Sendo assim, na perspectiva da memória enquadrada por Wajda e pelos demais diretores da Escola Polonesa, *Geração* aparentemente figuraria como uma contradição no interior do fenômeno geracional. Interpreto, contudo, que o filme falou sobre o alvo aonde os jovens diretores gostariam de chegar enquanto identidade coletiva – suas representações, pelo contrário, ainda eram permeadas pela memória enquadrada pelo Estado através do realismo socialista.

A isso eu chamo de *ambivalência representacional*. Numa Polônia autoritária, ainda que politicamente mais aberta a partir de 1956, a única via possível para Andrzej Wajda era aderir a alguns dos pressupostos temáticos da política cultural soviética e sua cultura histórica. Paralelamente, o realizador sinalizou a direção que o novo cinema polonês haveria de rumar a partir de representações ambiciosas do ponto de vista histórico e estético. Isso me leva a concluir: a ambivalência representacional é a convivência conflituosa (ainda que se queira apaziguada) entre representações antagônicas num único produto cultural. A categoria é resultante da análise histórica de negociações não equilibradas entre uma cultura política dominante e os produtores culturais opositores a ela – os quais, posicionando-se contrariamente ao processo de hegemonização de determinadas leituras do passado, se apropriam de certos preceitos da política cultural oficial para, estratégica e ambivalentemente, construir uma identidade coletiva pautada no dissenso.

Filmes produzidos no âmbito da ambivalência representacional possuem um sistema axiológico duplo e ambíguo, logo mobilizam estilos artísticos, estéticas cinematográficas e repertórios temáticos díspares entre si. Apesar da aparente contradição, a ambivalência representacional faz parte de um investimento consciente de determinado grupo de produtores culturais na definição de sua própria identidade social, a qual se quer consolidada no meio cultural onde dominam as práticas e representações estatais. Para evitar ou convencer a censura prescritiva e hegemonizar a própria identidade, um grupo de artistas opta por compactuar com as mesmas representações que lhes causam ojeriza, objetivando abandonar a sua apropriação no

exato momento em que a cultura política dominante perder a densidade social que a sustentava.

Indicar que o filme *Geração* se enquadra na ambivalência representacional de seus realizadores, em particular Andrzej Wajda, em nada diminui a capacidade que o longa metragem teve à sua época de invocar um significado particular enquanto manifesto geracional. A categoria apenas releva a historicidade do fenômeno sociocultural e as limitações da Escola Polonesa, no contexto de um regime autoritário, na representação de suas demandas históricas. Sendo assim, podemos dizer que Wajda e os demais cineastas poloneses encontravam-se, antes das emblemáticas transformações culturais e políticas de 1955-56, numa verdadeira “zona cinzenta”²⁰². Nesse sentido, *Geração* não surge como um filme da era zhdanovista pura e simplesmente, nem mesmo como um produto cultural neorrealista. A primeira obra wajdaniana foi complexamente os dois ao mesmo tempo²⁰³.

2.2.2. Entre o Levante e o esgoto de Varsóvia: o universo diegético de *Kanal* (1957)

²⁰² Ao retomar a categoria *zona cinzenta* do historiador francês Pierre Laborie, a pesquisadora Denise Rollemberg a utilizou na análise da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) durante a ditadura civil-militar brasileira. Assim Rollemberg define a categoria: “pensado para compreender os franceses sob Vichy, o conceito pode contribuir na reflexão de outras experiências históricas. Ele rompe com os campos bem definidos – as *trincheiras*. Ao contrário, a *zona cinzenta* indica as nuances existentes entre o apoio e a rejeição; a realidade de uma ABI que ora assumia uma posição ora outra e, na maior parte das vezes, incorporava as duas ao mesmo tempo. A *zona cinzenta* como o lugar da *ambivalência*, que não é sinônimo de contradição, o lugar do *penser-double* no qual os dois extremos se diluem na *cultura do duplo*. ROLLEMBERG, Denise. “Memória, opinião e cultura política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. In: REIS, Daniel Aarão e ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008, p. 63.

²⁰³ A percepção dessa ambivalência, vale pontuar, foi percebida também pela crítica e teoria cinematográfica polonesas da época. O professor Jerzy Toeplitz, em artigo para a *Films and Filming* de 1959, por exemplo, afirmou que “o mundo não é composto de amigos e inimigos do socialismo; há gente que está numa posição intermediária e eventualmente se torna ou amiga ou inimiga; acho que é uma qualidade de ambos os filmes de Kawalerowicz apresentar realisticamente a Polônia de antes da guerra, sem exagerar nem pretender que somente os comunistas queriam lutar por uma existência melhor. Mais ainda, mostrou ele que entre os comunistas havia gente que cometia erros, entre a burguesia havia pessoas honestas e simpáticas” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 113). Tal ambivalência representacional poderia nos levar a enxergar em *Geração* uma “anomalia” no interior da trilogia da guerra de Andrzej Wajda, já que o filme parece não se integrar às demais fontes em termos estéticos e temáticos, bem como parece não corroborar o seu pertencimento à Escola Polonesa. Seguindo a perspectiva de Carlo Ginzburg, entretanto, acredito que *Geração*, ao relevar a diversidade da trilogia e a ambivalência representacional de seu diretor, demonstra que devemos nos ater, enquanto pesquisadores, à ausência de padronização quando definimos nossas fontes. Para mais detalhes, ver GINZBURG, *ibidem*, p. 262.

Para abordar *Kanal* em seu universo diegético, acredito ser relevante primeiramente resumir historicamente os elementos que inspiraram a narrativa wajdaniana, isto é, a resistência polonesa – em sua heterogeneidade política e ideológica –, e o Levante de 1944, ambos temas polêmicos e causadores de ardorosos debates entre os historiadores e outros estudiosos.

Começamos pela resistência na Polônia. É preciso que se diga ao leitor que nesta seção não é o meu objetivo descrever e expor toda a discussão teórica que envolve a categoria de resistência, o que farei posteriormente na análise referente à actorialização. Por ora, interessa-nos sobretudo um resumo crítico que explique o fenômeno da resistência na Polônia e a sua luta contra o ocupante alemão durante a guerra, os fatores históricos que levaram à deflagração do Levante de Varsóvia e, posteriormente, as construções de memória concernentes a esses dois temas. Creio que este seja um caminho profícuo para compreender os fatores socioculturais que condicionaram a produção de *Kanal* e as representações wajdanianas da resistência e do Levante na segunda metade dos anos 1950.

Talvez o historiador mais lido e conhecido pela sua abordagem crítica dos eventos que marcaram a Polônia no século XX seja Norman Davies, cujo trabalho, “O Levante de 44: Batalha por Varsóvia”, fora traduzido em nossa língua e possui destaque internacional. É inevitável que o seu nome seja a maior referência na explanação do tema neste trabalho, embora outros autores traduzidos em língua inglesa sejam grandes aportes para a compreensão da resistência polonesa e a ocupação alemã entre os anos 1939-1945²⁰⁴.

Talvez como nenhum outro país europeu, a Polônia tinha há séculos a tradição de lutar por sua liberdade política. Eram comuns os levantes armados dos poloneses contra os países que ocupavam o seu país; tal era o cenário que definiu em grande medida a configuração política da Polônia no século XIX. A cada geração, o culto à liberdade polonesa era representado e celebrado nas artes por escritores, poetas e baladistas. Já no século XX, em 1919-1921 ao menos três levantes confrontaram o domínio alemão da Silésia. Da mesma forma os Levantes em Vilno e Lwów permitiram que essas duas cidades poloneses se mantivessem de pé durante a Guerra Polaco-

²⁰⁴ Pude encontrar, através de plataformas de busca nas páginas eletrônicas de revistas acadêmicas internacionais, alguns artigos relevantes sobre a Polônia ocupada e a atuação da resistência. A seguir algumas sugestões relevantes ao leitor que queira se aprofundar: HASKA (2011, pp. 530-552); MICHLIC (2007, pp. 135-176); MICK (2011, pp. 336-363); MUSIAL (2004, pp. 371-382); PRAZMOWSKA (2013, pp. 717-741; 2013, pp. 464-488); WASKIEWICZ (2010, pp. 44-58).

Soviética, quando um verdadeiro levante de massas partiu em defesa do país contra a Rússia soviética. Nesse sentido, segundo Norman Davies, entre as décadas de 1920 e 1930 a luta pela liberdade do país não era simplesmente um “dever patriótico”, mas uma “tradição” que geraria frutos²⁰⁵.

Tal romantismo que levava ao engajamento em armas, contudo, não era um consenso social. A opinião pública polonesa sempre ficara dividida entre o combate armado contra o ocupante estrangeiro, e os opositores “positivistas”, que viam em tal postura perdas humanas lastimáveis e excessivas, preferindo uma estratégia mais cuidadosa para acumular recursos econômicos e culturais e, por fim, construir um sistema social alternativo que pudesse limitar a política oficial estatal.

Em todo caso, esboçado este breve quadro, é possível compreender os fatores que levaram a resistência clandestina a se constituir antes mesmo da derrota militar sofrida pela Polônia na campanha de 1939. Desde o início, com a criação do grupo clandestino “Serviço da Vitória”, subordinado ao governo polonês exilado em Londres a partir de 1940, possuía seus próprios impressos – publicados ininterruptamente –, assim como uma forte hierarquia e mesmo um arcabouço legal. Num primeiro momento, a principal tarefa seria estabelecer as comunicações perdidas durante a guerra, defender os depósitos secretos de armas e organizar uma rede de células que, assim esperavam os *partisans*, pudesse se transformar numa grande força nacional. Aí estava o embrião do maior movimento de resistência clandestina – não apenas polonesa, mas europeia. Esta foi uma breve evolução do Serviço da Vitória até que, em 1941, adotasse o nome de Exército da Pátria (AK).

O maior grupamento clandestino polonês durante a guerra era composto basicamente das forças armadas regulares que, a partir da ocupação alemã, passaria a assumir a tarefa especial de combater o inimigo em casa através de métodos militares não convencionais, clandestinos. Para tanto era necessária a obediência ao governo polonês exilado em Londres e o cumprimento das ordens vindas diretamente do comandante-em-chefe. Vale ressaltar que desde o princípio a formação do Exército da Pátria trazia em seu bojo a expectativa dos resistentes de que um levante nacional contra os ocupantes estrangeiros era o objetivo e destino final.

Entretanto, desde o princípio a resistência enfrentara grandes dificuldades técnicas, o que se explicava em grande medida pela escassez generalizada de armas.

²⁰⁵ Ibidem, p. 213.

Como enfrentar o NKVD, as SS e a Gestapo em tal situação? Vale lembrar que a Polônia estava dividida desde 1939 pelo Tratado de Fronteira e de Amizade Germano-Soviético, o que trazia à resistência polonesa duas frentes de batalha. O NKVD sempre significou para os *partisans* um grande desafio, afinal, os inimigos estrangeiros assumiram o controle das grandes florestas do leste polonês e, conseqüentemente, impediu a resistência de estabelecer as suas bases. Além disso, um fator chave que contribuiu para o sucesso soviético em sua ocupação foi o apoio importante que recebeu de diversos setores da população local – sobretudo elementos mais pobres dentre os camponeses bielorrussos e ucranianos e setores da população judaica –, num claro contraste em relação à zona alemã, já que os nazistas receberam pouca cooperação de cidadãos poloneses – com exceção de uma minoria alemã em cidades como Lódz²⁰⁶.

Como se pode notar, foi grande a adversidade que rondava a resistência polonesa durante a guerra. Como ressalta Davies,

[os resistentes] não podiam contar com a superioridade técnica ou com alguma estratégia cautelosa e metódica, menos ainda com o luxo de travar uma guerra sem sofrer pesadas baixas. O seu era o caminho do risco, da solidão, do sacrifício e do ridículo, até mesmo em relação ao seu próprio povo²⁰⁷.

Ainda assim, uma das marcas fundamentais da resistência na Polônia ocupada fora a heterogeneidade, de modo que a utilização do termo “resistência” precisa anexar em seu interior um sentido plural. Por exemplo, o movimento escoteiro, nascido na Inglaterra no início do século XX, estruturou-se nas escolas secundárias ou nos salões paroquiais poloneses, trazendo em seu bojo alguns princípios e valores relacionados à aventura ao ar livre e ao orgulho e a moralidade religiosos. Era o período de gestação de uma organização varsoviana que começara como a União Nacional dos Escoteiros, mas se desenvolveria ao longo de vinte anos até formar as chamadas “Fileiras Cinzentas”, um setor social influente que se engajaria, sem pestanejar, à luta da resistência. Como releva Norman Davies, aqueles adolescentes e jovens vestidos com suas fardas cinza-claro criariam serviços auxiliares de transporte de feridos e combate a incêndios na capital polonesa e outras cidades, além de integrar uma linha regular de mensageiros pelas

²⁰⁶ Para mais detalhes acerca do colaboracionismo polonês em relação ao ocupante soviético, ver DAVIES (ibidem, pp. 217-219), MICHLIK (ibidem) e MICK (ibidem).

²⁰⁷ Ibidem, p. 220.

montanhas do sul ao mundo exterior e até mesmo grupos de combate que, ao fim e ao cabo, integrariam unidades proeminentes do Exército da Pátria.

Porém, foi a partir da derrota polonesa sofrida em setembro de 1939 que o governo exilado em Londres se estruturou, englobando os quatro principais grupamentos democráticos da Polônia – o Partido Camponês (PSL), os Nacionais-Democratas (ND), o Partido Socialista (PPS) e o Partido Trabalhista Democrata-Cristão (SP). Tais partidos constituíram a base da resistência política, de sorte que cada um foi capaz de originar uma ala paramilitar ativamente envolvida nas atividades clandestinas na Polônia ocupada. Contando com a segurança e a aliança oferecidas pelos britânicos, os órgãos centrais do governo polonês tinham a tarefa de formar, fortalecer e manter a comunicação com os órgãos civis e militares no país ocupado. O Exército da Pátria fora constituído nesse contexto, em fevereiro de 1942, de modo que os planos da administração clandestina deveriam estar em sintonia com os do governo exilado.

Em todo caso, o Partido Camponês, apesar de ter o maior eleitorado social na Polônia, não fora capaz de concretizar um grupamento paramilitar numericamente relevante. O Partido Socialista, por outro lado, possuía uma longa tradição de luta pela independência política, além de nutrir uma grande distância em relação aos comunistas, cuja imagem não era inspiradora em seus métodos tirânicos e em suas atitudes ambivalentes. Tal postura combativa dos socialistas seria institucionalizada no Comitê dos Trabalhadores pela Defesa da Capital, primeira organização militar do Partido, formada em Varsóvia ainda em setembro de 1939. Os nacionais-democratas representavam politicamente a ala direita e possuíam em toda a Polônia forte apoio. Seu lema era a “Polônia para os poloneses”, o que gerava, como se pode notar pelas palavras, um tipo intolerante de nacionalismo aliado a um catolicismo místico. Os nacionais-democratas tinham uma tradição de oposição às insurreições, porém durante a guerra a contradição passou a definir as atitudes do Partido, já que muitos passaram a integrar o movimento de resistência em grupamentos como as Forças Armadas Nacionais. Já os democratas-cristãos, talvez os mais moderados dentre os conservadores, possuíam o Partido Trabalhista (SP).

Nos primeiros tempos da guerra, todos os grupamentos clandestinos estavam engajados apenas unilateralmente, de uma forma muito localizada. Era difícil reuni-los num contexto de ocupação, de modo que atos individuais de oposição e resiliência marcavam este primeiro momento. Contudo, a multiplicação do movimento de resistência foi rápida, de modo que em julho de 1944 alguns dos primeiros grupamentos

tinham se fundido ou se multiplicado, constituindo um corpo bem maior, como se pode notar na tabela abaixo.

Nome da organização clandestina	Nº. de homens
Exército da Pátria (AK): Distrito de Varsóvia, 860 pelotões	40.330
Forças Armadas Nacionais (NSZ)	1.000
Exército do Povo Polonês (PAL)	500
Exército do Povo (AL) – comunista	800
União Sindicalista Polonesa (ZSP)	1.000
Milícia Socialista Polonesa (PPS)	500
Corpo de Segurança do Estado (PKB)	500

Tabela 1. Tabela adaptada segundo os dados contidos no livro de Norman Davies²⁰⁸

Sendo assim, ainda na linha argumentativa de Norman Davies, os combatentes poloneses foram capazes de se recuperar extraordinariamente frente ao ataque dos inimigos, fenômeno que se explica por três fatores no mínimo. Em primeiro lugar, a política nazista de punição a todos os centros de educação superior, ciência e pesquisa criou conspiradores intelectualizados prontos a se dedicarem integralmente a combater o domínio alemão. Em segundo lugar, nenhum resistente sabia ao certo quem de fato administrava os níveis mais elevados da organização – além do mais, quase todo mundo usava pseudônimos, algo que o filme *Kanal* explicita muito bem. Por último, o fator preponderante para a grande capacidade de recuperação da resistência polonesa foi a disseminação generalizada do apoio social, o qual foi “espontâneo e instintivo”, nas palavras de Davies²⁰⁹.

Se a resistência se mostrava firme ante a ocupação estrangeira, em 1943-1944 suas atividades se expandiram e se diversificaram ainda mais, já que àquela altura a estrutura de comando unificado tinha sido criada e, com o avanço nazista a leste e a oeste, haveria uma reação oposicionista concentrada frente aos alemães. Antes de 1943 a impressão que os poloneses tinham era que os nazistas pareciam invencíveis, mas a partir de então os mesmos estavam em retirada. Os *partisans* também tinham a mesma sensação. A luta clandestina polonesa, sobretudo com o Exército da Pátria, que conservava muito do seu perfil original em termos de organização mista, conseguiu

²⁰⁸ Ibidem, p. 228.

²⁰⁹ Ibidem, p. 229.

formar progressivamente destacamentos militares maiores, de modo que, segundo Davies, mais pareciam formações regulares do exército do que bandos de guerrilheiros²¹⁰. Além disso, a resistência possuía a sua própria justiça, um sistema jurídico clandestino – sim, o Exército da Pátria possuía cortes marciais onde sessões eram realizadas em caráter secreto por magistrados e juízes gabaritados. Testemunhas eram ouvidas, sentenças eram dadas e publicadas, de modo que os esquadrões de punição da resistência executaram muitos colaboradores, informantes e criminosos comuns.

O fato é que a partir de 1943 a possibilidade de um Levante nacional estava fortemente na pauta polonesa – na verdade estivera sempre em pauta, desde setembro de 1939. Não vou entrar em detalhes aqui acerca dos fatores que levaram ao Levante de Varsóvia, mas quero esboçar apenas o contexto em que a ideia foi se materializando entre as autoridades exiladas, entre os resistentes em luta e a própria sociedade polonesa. Desde o princípio, a ideia de um Levante nacional tinha claramente o objetivo de derrubar o inimigo no centro da Polônia, conquistar suas armas e, em seguida, avançar pelo restante do país. Estava em jogo entre as autoridades polonesas a partir de 1943, contudo, o apoio ocidental que seria decisivo para o sucesso do Levante. Outro fator preponderante nas discussões políticas levadas a cabo àquele momento era a análise das atitudes a serem tomadas se o Exército Vermelho interviesse, o que era uma incógnita – diante do avanço soviético na Frente Oriental a partir de 1943, o governo exilado fora obrigado a enfrentar a possibilidade do seu território ser libertado não pelos países ocidentais, mas pelos soviéticos.

A questão era: Stalin estaria disposto a intervir? A resposta se mostrou negativa, sobretudo depois do rompimento das relações diplomáticas entre a Polônia e a URSS – o que não deixou de nutrir nos poloneses certa esperança de libertação a ser operada pelos soviéticos, levando em consideração que ambos lutavam contra o mesmo inimigo, o fascismo alemão. Isso em detrimento da posição assumida pelo governo exilado (pelo menos em sua maioria), que sempre se manteve rígido em sua postura anti-soviética e se opunha veementemente aos esquemas arbitrários de Stalin. Enquanto isso, o governo polonês em Londres apostava suas fichas em fazer pedidos, em certa medida desesperados e repetitivos, às potências ocidentais para que estas enviassem uma missão militar ao Exército da Pátria. O silêncio, no entanto, foi a resposta, já que “nem os

²¹⁰ Ibidem, p. 241.

britânicos nem os norte-americanos tinham pressa de atender. Não disseram que sim nem que não. Apesar de lembretes regulares, deixaram passar semanas e meses. Nada foi organizado”²¹¹.

Nenhum dos acontecimentos acima, porém, foi capaz de impedir um conselho de guerra em 21 de julho de 1944, quando os líderes do Exército da Pátria concordaram que a derrota da Wehrmacht criaria as condições necessárias para um levante bem sucedido na capital polonesa. Daí em diante foi dado o aviso para o início do “estado de alerta”, quando diversos chamados via rádio foram disparados a Londres, cobrando uma decisão final. Tal postura criou um impasse entre os dirigentes poloneses em Londres, sobretudo o premier Mick e o Partido Camponês, os quais passaram a sustentar que tais conselhos eram frutos do desespero e trariam consigo a derrota. Em todo caso, o conselho do Exército da Pátria fora aceito, contanto que o Levante se limitasse apenas à capital polonesa, numa ação localizada que seria descrita como “Batalha por Varsóvia”. O comandante-em-chefe da Polônia não aceitou muito bem os planos de julho, ainda mais sem um acordo diplomático com a URSS.

Havia uma grande pressão sobre os líderes da resistência na última semana de julho de 1944. Uma decisão deveria ser tomada, embora a opção de iniciar um Levante em que os alemães saíssem vitoriosos era assustadora e catastrófica. A resistência não seria capaz de derrotar a Wehrmacht, pelo menos não a sós. O planejamento indicava um prazo de cinco a sete dias de luta, suficientes para o premier polonês conseguir um acordo com Stalin e suficientes para as potências ocidentais poderem enviar armas e reforços. Porém, o que fazer caso os dias de Levante se estendessem? Os alemães poderiam se reorganizar, o que exigiria o máximo dos recursos da resistência. Todavia, o Exército Soviético já havia avançado até o rio Vístula. Era inclusive o momento em que o fascismo alemão se mantinha de pé com dificuldades, um ótimo motivador psicológico para a resistência polonesa dar um golpe certo e contribuir para a queda definitiva do ocupante estrangeiro.

O dilema da liderança do Exército da Pátria tendia ainda à ação devido a outros fatores que se tornaram decisivos para a conflagração do Levante. Em primeiro lugar, a população civil estava em ebulição. Apesar do temor em resolver tudo com a própria força, muitos poloneses nutriam o sonho de vingança contra os nazistas, aqueles que por cinco anos impediram a passagem da liberdade através da ocupação. Como argumenta

²¹¹ DAVIES, *ibidem*, p. 257.

Norman Davies, muita gente estaria disposta a afastar a passividade, por mais que o clima fosse volátil. Em contrapartida, os planos dos comunistas poloneses eram totalmente desconhecidos para o Exército da Pátria, de modo que, em vista da demora na convocação para o Levante, a ala militar do comunista PPR foi rebatizada de “Exército do Povo”, de modo que subsequentemente surgiram cartazes nas ruas chamando o governo exilado em Londres de usurpador – Wajda inclusive representou o Exército do Povo em seu primeiro filme ficcional, *Geração*, o qual analisamos anteriormente. Sendo assim, o Levante de Varsóvia passou a ser explicado cada vez mais pelo temor do atraso, além do que, como demonstra Norman Davies na exposição de algumas fontes de memória, muitos *partisans* se comportaram positivamente em relação ao projeto e podiam prever a derrota alemã.

Finalmente o consentimento ocorreu. Foi na reunião do Estado-Maior Geral do Exército da Pátria nos últimos dias de julho. Os militares pediram aos representantes democráticos que legitimassem por fim o projeto do Levante, quando finalmente houve unanimidade. Porém, com as lacunas graves nas informações, com a grande escassez de armas e com a dispersão dos insurgentes por grupos pequenos que não podiam se comunicar facilmente, o plano do Levante se mostrava apressado. Não houve tempo para avisar à população civil, embora 40 ou 50 mil membros do Exército da Pátria estivessem de prontidão e em promessa de sigilo, o que despertava certa movimentação e a desconfiança dos civis quanto a algo que estava por vir. Por fim, a maioria dos resistentes recebeu suas ordens atrasadamente às vésperas do Levante, de modo que alguns nem sequer chegaram à capital. Havia naquele contexto um ambiente de expectativas. O Levante de Varsóvia finalmente seria deflagrado em 1 de agosto de 1944.

No âmbito da cinematografia polonesa do pós guerra, alguns dos tópicos abordados acima demoraram para aparecer representados nas telas, principalmente depois da implantação do Estado de Partido Único em 1948. Verdadeiros tabus temáticos foram constituídos e seria necessário esperar até a segunda metade dos anos 1950 para que, no contexto da relativa abertura política possibilitada pelo fim do stalinismo na Polônia, tópicos da guerra recente fossem abordados pela via cinematográfica. O ponto de vista da Escola Polonesa de cinema era a realidade histórica, sobretudo o tempo presente e as consequências da Segunda Guerra Mundial. Vale ressaltar que, como bem frisou Marek Haltof, os cineastas desse fenômeno geracional não apenas introduziram uma perspectiva singular a respeito da História

polonesa – eles se tornaram vozes polêmicas e ofereceram uma variedade de estilos cinematográficos²¹². A atmosfera pós-stalinista na Polônia confrontou os jovens realizadores com os tabus construídos sob a égide do realismo socialista. Entre estes estavam justamente o Levante de Varsóvia de 1944 e o destino dos resistentes ligados ao Exército da Pátria.

É importante ressaltar mais uma vez que a Escola Polonesa não pressupunha a homogeneidade em termos de expressão, o que viabilizava diferenças de tratamento da História e um número maior de filmes que polemizavam certos temas em detrimento dos tabus construídos pela versão oficial. Exemplos disso são os dois filmes que representaram originalmente o Levante de Varsóvia – o wajdaniano *Kanal* e o filme *Heróica*, de Andrzej Munk –, os quais retratavam duas visões diferentes de um mesmo acontecimento, ora estimado, ora criticado. Grande parte da historiografia do cinema polonês debate estes e outros filmes com base na tradição romântica polonesa, de modo que os estudiosos percebem na Escola Polonesa certa desconstrução desse legado. Quando o assunto é a representação do Levante de Varsóvia no cinema, os analistas geralmente comparam o romantismo de Wajda ao racionalismo de Munk, já que o primeiro constrói personagens mais dramáticos e divididos entre um senso de dever para com a nação e sua felicidade pessoal, enquanto Munk representa seus protagonistas como seres pragmáticos e de senso comum²¹³.

O segundo filme de Andrzej Wajda, *Kanal*, foi feito em colaboração com Jerzy S. Stawinski, escritor e roteirista que exerceu grande influência sobre a cinematografia polonesa no final dos anos 1950. Stawinski foi um oficial do Exército da Pátria (AK), maior grupamento clandestino de resistência ao ocupante nazista e centro temático de *Kanal*. Uma das experiências mais traumáticas vividas pelo autor foi quando a unidade a que pertencia saiu do sul de Varsóvia rumo ao centro da cidade durante o Levante de 1944, o que envolvia passar pela rede de esgotos – ou, como se diz em polonês, o *kanal*. A partir da trajetória de Stawinski e a passagem da resistência pelos esgotos varsovianos, é possível que Andrzej Wajda tenha utilizado neste filme o máximo de seu senso dramático, como uma alegoria do Inferno de Dante – citado diegeticamente no filme, como se pode observar em 2.4 da sintaxe narrativa.

Sendo assim, o próprio Wajda argumenta em entrevista contida nos extras do DVD que havia um contexto real que servira de base narrativa para a trama de *Kanal*:

²¹² HALTOF, *ibidem*, p. 83.

²¹³ *Ibidem*, p. 84.

“o que ele [Stawinski] descrevia era a realidade; uma realidade que ele presenciara como um jovem naquela época, com seus próprios olhos”²¹⁴. A princípio a história seria ficcionalizada pelo diretor Andrzej Munk, outro nome relevante no âmbito da Escola Polonesa de cinema:

[...] Há muitas versões deste assunto [o Levante de Varsóvia]. Uma versão foi contada por um de nossos amigos, Andrzej Brzozowski... não! – Kuba Morgenstern, que estava para se tornar assistente de Andrzej Munk durante a realização do filme *Kanal*. Munk foi o primeiro a ler essa história. Depois ele ordenou que uma tampa de bueiro fosse levantada para que ele pudesse descer ao esgoto. Depois de um momento, ele saiu de novo e disse: "mas você não pode ver nada dentro do esgoto, não podemos filmar lá". E foi assim que ele deixou a realização do filme *Kanal*. Eu tenho que dizer que nunca experimentei isso, pois sei que recebi a história *Kanal* de Tadeusz Konwicki, que era o diretor literário da Kadr. Eu li e, claro, o meu coração ansiava para fazer esse filme. Eu não parei para considerar nada por um momento. Eu não desci a qualquer esgoto. Não pensei sobre o quão escuro era lá embaixo ou quão claro. Esse não foi um problema para mim²¹⁵.

O fato do roteiro de *Kanal* ter passado primeiramente pelas mãos do diretor Andrzej Munk, ainda que este não tenha aceitado o projeto por motivos técnicos de iluminação, demonstra como o fenômeno da Escola Polonesa engendrava de fato os laços geracionais que motivavam e uniam os jovens cineastas recém-formados em Łódź aos temas que verdadeiramente os interessavam, sobretudo os acontecimentos ligados à guerra e à ocupação.

No caso específico de Andrzej Wajda em seu segundo filme ficcional, o tema que o atraiu foi a experiência nacional da guerra personificada no Levante de Varsóvia de 1944, tema este que só fora possível representar cinematograficamente após o ano de 1956 e o contexto da abertura política promovida pelo colapso do stalinismo na Polônia. Era o tempo propício para representar um tema condenado pelo regime stalinista na Polônia sob a égide da política cultural do realismo socialista.

Para Haltof, *Kanal* é o filme mais importante de Wajda durante o período da Escola Polonesa. Os protagonistas são apanhados pelas forças opressivas da História até o ponto que acabam se tornando vítimas infelizes. O filme representa o momento final

²¹⁴ KANAL (*Kanal*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Stefan Stawinsky. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1957. 1 disco (95 min.); p&b; DVD.

²¹⁵ Entrevista n° 48: *My second film Kanal, historical background – Part 1*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/48>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

do Levante de Varsóvia – os últimos dias de setembro de 1944, para ser mais exato (consultar 1.8 da sintaxe narrativa). É a história de uma unidade de resistentes que recebe ordens para sair de sua posição original e se dirigir ao centro de Varsóvia, a fim de escapar das tropas alemãs e submergir ao mundo dos esgotos. Nenhum dos *partisans*, contudo, consegue chegar ao seu destino final – a morte alcança cada homem da Companhia 43. Nesse ponto é importante ressaltar, de acordo com Michalek e Turaj, que a narrativa de *Kanal* possui uma grande mudança no perfil dramático do ainda jovem e relativamente inexperiente Wajda. Os autores parafraseiam um comentário do próprio Wajda sobre o seu filme:

A imagem deve se associar no tempo com a ação da trama durante toda a primeira parte [do filme] [...] deve ser feita como documentário o quanto possível: longas tomadas, *traveling shots*, [...] nada de *close-ups*. Parte dois: as imagens intensificam, com o cintilar das luzes das chamas, os *close-ups*, destacando a igreja com suas estátuas carbonizadas, além dos feridos – a descida dantesca aos esgotos. Parte três: os esgotos²¹⁶.

Como se pode notar, na perspectiva de Wajda há uma chave estética estabelecida desde o início do filme, numa progressão que vai do “realismo plano a um simbolismo visual, dos detalhes da guerra a um jogo com o destino”²¹⁷.

A abordagem documental a que Wajda se propôs pode ser observada logo no início da trama, com as imagens que se sucedem juntamente aos créditos iniciais. Em 1.1 da sintaxe narrativa, por exemplo, o diretor inclui planos gerais da cidade de Varsóvia completamente destruída e em chamas. Logo em seguida, em fila indiana caminha uma multidão de combatentes em direção à câmera, ao que, em tom de tragédia, uma voz em *off* explicita ao espectador que cada resistente, todos nomeados e brevemente caracterizados em suas expectativas quanto ao futuro, vivenciam as suas últimas horas de vida. Analisaremos na próxima seção da análise fílmica, concernente à actorialização, cada linha narrativa e as trajetórias dos personagens ligados ao Exército da Pátria, mas por ora vale ressaltar que Wajda enfatiza no início de *Kanal* as consequências catastróficas trazidas pela guerra sobre os jovens poloneses e, quando do momento final da luta contra o ocupante estrangeiro no Levante de Varsóvia, a crise de engajamento por qual passara muitos dos personagens desse universo.

²¹⁶ MICHALEK e TURAJ, *ibidem*, pp. 132-133.

²¹⁷ *Idem*.

Portanto, o universo diegético de *Kanal*, desde a sua primeira longa sequência, é habitado por personagens sobre os quais os espectadores não têm condições de nutrir esperança alguma. Pensando especificamente no público polonês em finais dos anos 1950, talvez esse pessimismo inerente à fita de Wajda tenha se tornado ainda mais veemente se levarmos em consideração que toda a primeira parte do filme fora rodada na própria cidade de Varsóvia, ainda destruída e habitada por prédios tombados. Wajda faz questão de enquadrar a cidade em planos gerais deslumbrantemente capazes de transmitir ao público as consequências trágicas promovidas pela guerra total.

Contudo, aceitando a proposta estética delineada por Wajda em seu relato acima citado, a partir da segunda parte de *Kanal* a escolha por um ambiente incomum e habitado pelo uso de uma iluminação expressionista, bem como o uso de ângulos claustrofóbicos que intensificam ainda mais a escuridão do set, permitem que “a definição da ação, expressionista em estilo, seja surrealista em espírito”²¹⁸. Neste ponto, creio que seja imprescindível uma breve pausa para explicar a minha posição enquanto pesquisador acerca da relação entre o trabalho historiográfico e a estética cinematográfica, por sinal muito conflituosa em se tratando das análises fílmicas feitas recentemente. O historiador Francisco Fernandes Santiago Junior trouxe o problema à tona ao mostrar como os pesquisadores têm se mantido alheios às considerações estéticas, embora demonstre que alguns historiadores das imagens, como Ulpiano Meneses, Paulo Knauss e ele próprio, têm chamado a atenção para a “constituição histórica dos elementos estéticos”:

Alguns historiadores tradicionais e a maioria das abordagens da história do cinema, ao menos nas últimas décadas, não lidam com a estética no sentido “tradicional” do termo e tem desenvolvido trabalhos que se debruçam sobre escalas de fenômenos com amplas interconexões no mundo histórico (SCHWARTZ e CHARNEY 2001;

²¹⁸ HALTOF, *ibidem*, p. 84. Wajda, inclusive, já demonstrou inúmeras vezes sua admiração pela filmografia de Luis Buñuel, o que corrobora o espírito surrealista do diretor em determinadas sequências de *Kanal*, sobretudo aquelas em que o artista do AK surge tocando sua ocarina pela rede de esgoto. Certa vez Wajda afirmou categoricamente: “admiro muito o único filme de Buñuel que vi, ‘A Idade de Ouro’. Nada mais conheço dele, mas isso não me impede de dizer que este único filme teve sobre mim grande influência. Tenho imensa admiração pelo Buñuel de ‘A Idade de Ouro’, e iria de joelhos até Paris para encontrá-lo” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 38). Apesar da admiração professada de Wajda em relação a Buñuel, foi o diretor Wojciech Has quem mais bebeu da fonte surrealista dentre os realizadores da Escola Polonesa. Seu épico surreal *O manuscrito de Saragosa (Rekopis znaleziony w Saragossie*, 1965) foi, nas palavras do pesquisador John Orr, “o mais buñueliano de todos os filmes poloneses e certamente influenciou os filmes posteriores do mestre espanhol”. Ver ORR, John. “At the crossroads: irony and defiance in the films of Andrzej Wajda”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003, p. 3.

BORDWELL 2005; HIGASHI 2004; LAGNY 2009; LUCAS 2010; SANTIAGO JR. 2009; SILVA 2008a). Expulsa pela porta, a estética entra pela janela como um espectro que redefine os territórios dos historiadores²¹⁹.

Nesse sentido, é preciso relevar a historicidade da estética como uma das preocupações da análise fílmica e, seguindo o caminho aberto por Lagny, perceber que a estética não é a-histórica, podendo a análise dela contribuir para redefinições interpretativas do objeto cinematográfico no âmbito teórico da história cultural. Sendo assim, não creio que seja possível abordar o universo diegético de *Kanal* sem tratar das opções estéticas de seu diretor.

Vimos anteriormente que a Escola Polonesa em seus primeiros anos optou pelo Neorealismo italiano para representar a guerra no cinema. Contudo, Ewelina Nurczynska-Fidelska aplica a categoria *realismo negro* para explicar um grupo de filmes esteticamente diferentes que incluiriam *O fim da noite*, *Pequena torre*, *Sentimentos perdidos*, *Sonâmbulos* e outros, os quais formariam a versão polonesa do Neorealismo italiano e, como sugere Fidelska, todos caracterizados por uma representação estilística e tematicamente obscura da realidade de acordo com o arcabouço estético proveniente dos filmes *noir* hollywoodianos. Como chamou atenção a autora, no contexto da política polonesa durante a segunda metade dos anos 1950, toda dedicação para representar o lado escuro da vida cotidiana se tornou explicitamente um ato político no cinema, capaz de despertar as mais drásticas acusações dos censores comunistas²²⁰.

Ora, o wajdaniano *Kanal* se enquadra na proposta teórica do “realismo negro” construída por Fidelska. Wajda pinta uma Varsóvia tomada pelo pesadelo da loucura, do desespero e da morte, fazendo questão de mostrar ao público polonês um universo tomado por cadáveres, excrementos e as armadilhas dos inimigos alemães (ver 2.1, 2.4 e 2.6 da sintaxe narrativa). Tal universo é representado esteticamente por Wajda através da apropriação²²¹ do *noir* estadunidense, tanto que o diretor foi capaz de afirmar no DVD de *Cinzas e Diamantes*, o terceiro filme da trilogia da guerra, o seguinte:

²¹⁹ JUNIOR, *ibidem*, pp. 165-166.

²²⁰ FIDELSKA, pp. 33-47. Citada por HALTOF, *ibidem*, p. 81.

²²¹ Utilizo a categoria *apropriação* tal como proposta pelo historiador Roger Chartier (1990). Se as representações estão inseridas “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (*ibidem*, p. 17), essas lutas devem gerar possíveis “apropriações” de tais representações, segundo os interesses sociais, as oposições políticas e as necessidades coletivas. Sendo assim, as “apropriações” aparecem como eixo conceitual importantíssimo na obra de Chartier, de sorte que permite vislumbrar as práticas que constroem o mundo como

“[...] esta intensa expressividade do filme americano era o que nós gostávamos [...] Tínhamos visto uma obra-prima do cinema americano, *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Eu o chamo de nosso Evangelho. Então seguimos na direção daquela intensidade²²².

Sendo assim, o *noir* estadunidense fora incorporado pelos cineastas da Escola Polonesa como uma estratégia de oposição à política cultural do realismo socialista:

A estética *noir*, portanto, encontra-se no bojo das estratégias encontradas pela geração da Escola Polonesa de cinema, que se armava para enfrentar a luta de representações no âmbito cinematográfico no final dos anos 1950. A apropriação da representação *noir* atendia aos interesses sociais de uma geração marcada pela guerra que, diante das motivações políticas daquele quadro histórico, vislumbrava a necessidade de enquadrar uma memória subterrânea e fazer oposição à memória oficial [...] ²²³.

Em *Kanal* Wajda se apropriou do universo em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real. As composições dos quadros wajdanianos são marcadas por uma iluminação dura e por planos que oscilam entre *close-ups* e a profundidade de campo (ver 2.5 da sintaxe narrativa, por exemplo). O próprio contexto em que a trama se passa, isto é, os esgotos fétidos e sombrios da capital polonesa, permitem tal ambientação *noir* – daí a utilização de luzes e sombras, assim como o emprego de lentes grandes angulares capazes de deformar a perspectiva²²⁴. Outro tópico fundamental na

representação. Tal modelo cultural do historiador francês, atravessado necessariamente pela noção de “poder”, é muito caro a este trabalho por permitir analisar o filme de Wajda em sintonia com as mudanças políticas operadas na Polônia durante a segunda metade dos anos 1950, assim como as práticas dos cineastas ligados à Escola Polonesa e suas representações da guerra. Para mais detalhes sobre a obra de Chartier, sugiro o artigo de José D’Assunção Barros (2005, pp. 125-141).

²²² CINZAS e diamantes (*Popiól i diament*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Andrzejewski e Andrzej Wajda. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1958. 1 disco (103 min.); p&b; DVD.

²²³ MEDEIROS, ibidem, p. 101.

²²⁴ Acerca das opções estéticas de Andrzej Wajda para a trilogia da guerra, especialmente *Geração* e *Kanal*, vale ressaltar que eu não tive acesso aos documentos originais, apenas à sua reprodução no suporte de DVD. Considerando as recomendações do professor Fabián Nuñez na ocasião do exame de qualificação do mestrado, fui incentivado a buscar na cinemateca do MAM (Rio de Janeiro) os filmes em seu suporte original. Para isso, como salientou o professor Fabián Nuñez, eu deveria relevar que tanto *Geração* quanto *Kanal* foram produzidos num período de transição do nitrato para o acetato de celulose. Seria necessária, nesse sentido, uma pesquisa mais rigorosa para saber quando a Polônia deixou de rodar filmes em nitrato. Ponderando que em 1952 a substância deixou de ser fabricada em grande escala e, também, o momento em que Hollywood começou a filmar seus filmes em acetato de celulose, o nitrato não fora abandonado totalmente em alguns países – é o caso do Brasil, por exemplo. Caberia à pesquisa encontrar formas de rastreamento do tipo de negativo para saber em que formato a trilogia da guerra wajdania foi filmada – o que, segundo Fabián Nuñez, poderia ser observado nos próprios créditos dos filmes. Contudo, não há informações claras acerca do fabricante das películas, o que inviabiliza a

caracterização *noir* do filme *Kanal* é o espelhismo, isto é, o jogo de espelhos e reflexos – contudo, a análise deste tópico será realizada com maiores especificações na próxima seção.

identificação do tipo de suporte – ou nitrato ou acetato. Como *Geração* e *Kanal*, especialmente o segundo, bebem de fontes *noir* em sua composição estética, certamente o DVD jamais reproduziria a qualidade do suporte original – os filmes provavelmente foram filmados em nitrato, sobretudo *Geração*, que é de 1955. Sendo o nitrato de celulose um dos melhores suportes da indústria no que tange ao brilho e ao contraste (embora seja uma substância altamente inflamável e perigosa), valeria a pena examinar a existência de cópias nesse suporte na cinemateca do MAM, a fim de compreender os filmes wajdanianos segundo a forma original com que o diretor os concebeu. Porém, infelizmente não tive acesso às películas originais de *Geração* e *Kanal* na cinemateca.

2.3. Representando os resistentes: os personagens da trilogia da guerra

Em semiótica, a noção de actante se difere das noções tradicionais de ator, personagem, protagonista ou papel – embora todas elas pressupunham uma presença no texto/filme, o que impõe saber suas finalidades. Segundo Jacques Fontanille, o actante deve ser concebido de acordo com a perspectiva de que nada no texto está preestabelecido, antes tudo está em processo de construção, sobretudo as identidades das figuras antropomorfas que nele atuam. Necessário é, portanto, compreender o desenrolar da intriga e definir as funções que ela exige. Sendo assim, “o actante é uma entidade abstrata cuja identidade funcional é necessária à predicação narrativa”²²⁵.

Esta seção de actorialização pretende investigar as relações entre os atores (ou personagens, se se preferir), bem como as funções actantes assumidas por eles em cada filme. Tal estratégia tem como objetivo compreender a representação wajdaniana da resistência polonesa em cada filme da trilogia da guerra e avaliar em que medida *Geração*, o primeiro dos três e produzido antes da abertura política iniciada em 1956, se destaca dos demais por incorporar traços estéticos e narrativos provenientes do realismo socialista. Da mesma forma, esta seção de actorialização viabiliza uma análise mais detalhada das motivações que movem os personagens-resistentes em sua luta contra o ocupante estrangeiro, assim como as crises de engajamento pelas quais os *partisans* do universo wajdaniano acabam passando. Ao fim e ao cabo, temos uma análise interna mais detalhada da representação da resistência (ou melhor, dos resistentes) na trilogia da guerra e capaz de mostrar Andrzej Wajda como um “representante” da Escola Polonesa de cinema.

2.3.1. Um herói realista socialista? – Wajda e *Geração* (1955) numa zona cinzenta

Stach é o protagonista de *Geração*. Em 1.1 da sintaxe narrativa, ele é apresentado por sua própria narração extradiegética²²⁶. O jovem polonês faz parte do

²²⁵ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2008, p. 149.

²²⁶ Segundo Alexandre Busko Valim, existem ao menos três tipos de narradores – sobretudo no cinema hollywoodiano. São eles: o narrador diegético, que narra sua perspectiva na própria trama – ou recursos

panorama de pobreza material definido imediatamente na primeira sequência do filme. É clara a intenção de Wajda ao optar, por um plano-sequência já no início da narração fílmica, ao enquadrar num plano geral a vida social dos poloneses comuns, para quem a guerra, no calor do ano de 1942, não teve efeitos evidentes. Stach integra esse panorama. Não há heroísmo ou valentia dentre as funções actantes assumidas pelo personagem no primeiro ato de *Geração* – sua única função é jogar facas com os amigos enquanto a vida ao redor acontece, inclusive a violência da ocupação alemã. Sim, a narração extradiegética ressalta que Stach se sentia um “ladroão patriota” ao lançar fora da locomotiva alemã o carvão, mas tal atitude surge impulsiva e carente de uma organização ideológica e social que daria a ela verdadeira densidade.

Stach não é um resistente *a priori* – talvez sua ação de resiliência ao inimigo estrangeiro apenas prenuncie a luta armada e consciente que virá posteriormente. Ainda em 1.1, é perceptível uma tendência inicial do protagonista à organização coletiva e à luta da resistência, quando ele e seus amigos se preparam para sabotar o transporte alemão de carvão. Porém, depois que um dos jovens morre com um tiro inimigo, quando Stach chama Kostek (interpretado por Zbigniew Cybulski, o futuro protagonista de *Cinzas e Diamantes*) e não recebe a assistência do amigo para retirar o morto da locomotiva, o ímpeto de resiliência do protagonista se desfaz.

Na sequência seguinte, em 1.2 da sintaxe narrativa, Andrzej Wajda põe Stach em contato com um homem mais velho. Ao invés de uma sabedoria resultante da experiência de vida, o homem de cabelo desgrenhado e alcóolatra oferece a Stach justamente uma garrafa de bebida alcóolica. Ainda que, posteriormente, venhamos a entender que o velho Grzesio fora apresentado unicamente para estabelecer um contraponto narrativo com o comunista Sekula, a sequência 1.2 é bela em suas sutilezas estilísticas – a escolha de Wajda por representar o alcóolatra atrás do vidro deformante da garrafa (como mostra a imagem na sintaxe narrativa) não apenas expressa a natureza dúbia do personagem, como também o perigo que a sua influência sobre Stach poderia representar. Wajda parece aproveitar a sua experiência como assistente de direção de Aleksander Ford em *Os 5 da Rua Barska*, já que aquele filme representava o tema da delinquência juvenil como um dos piores problemas sociais do após guerra.

fílmicos que intensificam o que se mostra; o narrador justadiegético é o personagem que narra um passado, embora com a perspectiva de ação do presente; em contrapartida, o narrador extradiegético é o personagem que narra em *off*, anônimo ou não, estando fora do universo ficcional (VALIM, 2012, p. 296).

Stach estava diante desse perigo ao lado de Grzesio – o banditismo, o alcoolismo e a delinquência pareciam estar no horizonte do destino de Stach. O encontro do protagonista com o velho Grzesio é construído por Wajda como se o diretor delineasse a necessidade de Stach por uma figura realmente paternal, capaz de oferecer-lhe um norte e desfazer o mal caminho ao qual o herói foi predestinado. A representação wajdaniana de Stach, nesse sentido, não se difere tanto das narrativas realistas socialistas, nas quais o herói é marcado por uma trajetória escatológica, cuja salvação só é viabilizada pelo encontro com um experiente operário comunista, aquele que possui a “correta ideologia” exigida para a libertação espiritual do protagonista.

1ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Sekula

A sequência 1.3 visualiza o início do processo de “redenção” de Stach. Dentro de um bar dominado pela fumaça de nicotina e a bebedeira sem fim de figuras vagantes, Grzesio oferece vodka ao protagonista, como se houvesse nesse ato uma quase transferência de destino entre o inválido alcólatra e o jovem sem rumo. Andrzej Wajda procura humanizar Grzesio ao construí-lo como um resultado da catástrofe de 1939, quando da invasão nazista à Polônia – de certa forma, todos os personagens da trilogia da guerra são marcados pela onipresença traumática da guerra e suas catastróficas consequências.

No instante em que Stach está para aceitar o drink do destino, Sekula, que já observava ao fundo aonde ia dar aquela trajetória, interrompe a “transferência” e leva o rapaz (que está baleado) para fora do bar, com o cuidado característico de um pai para com seu filho. Mais tarde, em 1.5 da sintaxe narrativa, será Sekula aquele que intercederá junto ao patrão para que o protagonista seja empregado, processo que desembocará no mais longo diálogo do filme em 1.8. Nesta sequência encontramos talvez o motivo temático mais reiterado do cinema realista socialista: o relação quase paternal entre um operário comunista experiente e um jovem aprendiz, o qual, para se libertar da exploração à qual está submetido no trabalho, deve receber o ensinamento e a ideologia que o mais velho possui.

Sekula é basicamente o paradigma moral e o referencial ideológico de que Stach, o jovem inconsequente do início da narração, precisa para se engajar na resistência clandestina. Tal como nos filmes da política cultural zhdanovista, Sekula é geralmente enquadrado pela câmera de Wajda de uma forma monumental (veja a última cena da

sequência 2.8, quando o velho comunista se despede dos jovens resistentes para lutar, voluntária e sorridentemente, no levante do gueto de Varsóvia). Muitos elementos da linguagem cinematográfica disponíveis a Andrzej Wajda entre 1954-55 foram utilizados para dar a Sekula a aura de sabedoria, grandiosidade e cordialidade. Ainda em 1.8, o diretor eleva à máxima potência a representação do personagem como o mentor da juventude comunista, num diálogo com Stach que leva o protagonista a se situar coletivamente através de uma visão de mundo literalmente marxista²²⁷.

Após elogiar o trabalho do quase pupilo, Sekula inicia um longo diálogo (“exposição conceitual” caberia melhor nessa situação) com Stach a fim de explicar didaticamente a categoria *mais valia* ao jovem “inconsciente”. Após Stach se conscientizar da exploração à qual estava submetido, Andrzej Wajda dá à sequência os contornos de uma verdadeira narração realista socialista – a mesma que a memória enquadrada pelo diretor recusa. Monumentalização é a chave da representação wajdaniana aqui. O paralelismo entre campo/contracampo (como se observa na sequência de imagens em 1.8), o surgimento da música incidental após minutos de silêncio, o *zoom* até o *close-up* do rosto de Sekula e a mudança no tom da voz do ator se conjugam estrategicamente para que o cordial comunista pronuncie: “havia um velho barbudo e sábio chamado Karl Marx. E ele escreveu que os operários ganhavam só o suficiente para recuperar a sua força [...]”.

Eis aí uma típica sequência da política cultural stalinista aplicada aos países do Leste Europeu após a Segunda Guerra Mundial. Contudo, é possível afirmar que Andrzej Wajda tenha colaborado com a ditadura em seu país por se apropriar do arcabouço temático proveniente do realismo socialista? Penso que não, levando em consideração que o Neorrealismo é apropriado concomitantemente como meio de expressar algo novo não só em *Geração*, mas em praticamente todos os primeiros filmes do fenômeno geracional da Escola Polonesa de cinema. Aliado a isso, Wajda esboçou de uma forma peculiar em seu primeiro longa um personagem complexo chamado Jasio (vivido por Tadeusz Janczar, o futuro “Bússola” de *Kanal*), que resumiria o protótipo wajdaniano do herói trágico, incerto e ambíguo que marcaria os futuros protagonistas de seus filmes – entraremos nesse pormenor a seguir.

²²⁷ A influência de Sekula sobre a juventude comunista fica evidenciada também em 1.11, quando Stach corre euforicamente para informar o comunista sobre a influência que Dorota, a líder do Exército do Povo, exerceu sobre ele durante um discurso; e também em 2.1, em que Sekula apresenta Stach a Dorota, sobre a qual o comunista parece exercer uma grande inspiração ideológica.

A atitude artística de Wajda assume as características daquilo que Pierre Laborie chama de “homem duplo”:

Ela [a imagem dos franceses] remete à ideia do homem duplo, daquele que é um e outro ao mesmo tempo, mais pelo peso de uma necessidade exterior do que por cálculo cínico ou interesse. [...] É uma de suas realidades, instrui sobre um dos modos de funcionamento dos sistemas de representação e destaca a sua importância. É nessa direção que se poderia talvez encontrar um elemento de explicação para a forte presença dos modos de pensamento ambivalentes na opinião comum. Seus traços acentuados resultariam assim do desenvolvimento difuso de uma espécie de “cultura do duplo” e de seus efeitos no ambiente²²⁸.

Tal como os franceses sob Vichy, que tiveram de aprender a existir com duas imagens opostas – uma pública para subsistir e a outra escondida, para preservar sua maneira de ser e agir –, Andrzej Wajda demonstra tal atitude de ambivalência representacional em seu filme *Geração*²²⁹. O diretor foi enfático, no entanto, em afirmar que a sequência descrita acima fora a única ideológica do filme, capaz de confrontá-lo com claras limitações políticas, embora ele não estivesse ciente disso:

[...] De fato, havia apenas uma cena ideológica nesse filme, a saber, quando o mestre está explicando para o jovem herói do filme o significado de “mais valia”, de acordo com Karl Marx. [...] Eu poderia entender isso muito bem, já que eu passei toda a guerra trabalhando, e continuei trabalhando no decorrer da guerra. Essa ideologia era, por assim dizer, algo que eu conhecia muito bem. Eu sabia o quanto eu havia adquirido e também o quanto a oficina havia adquirido, ou, em outras

²²⁸ LABORIE, Pierre. “1940-1944”. Os franceses do pensar-duplo”. In: Denise Rolemborg e Samantha Viz Quadrat (orgs.). *Sociedades e regimes autoritários*. A construção social dos regimes autoritário. Vol. 1. Europa. *Sociedades e regimes autoritários*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 39.

²²⁹ A contribuição de Pierre Laborie talvez seja uma das mais relevantes no panorama historiográfico dos atuais estudos sobre as ditaduras, já que o historiador francês conseguiu demonstrar, à luz de sua pesquisa concernente ao comportamento dos franceses sob Vichy, que entre a resistência e a adesão existe a ambivalência capaz de ocupar um lugar preponderante entre as atitudes coletivas. Neste ponto vale a pena parafrasear o belo e crítico texto do autor: “ela [a ambivalência] é um dos espelhos menos deformantes para dar conta da plasticidade das situações *attentistes* e de suas aparentes contradições. As alternativas simples entre petanismo e gaullismo, resistência e vichismo ou resistência e colaboração fornecem apenas imagens redutoras da vivência dos contemporâneos. Sabe-se assim que uma maioria de franceses chorou a derrota sem deixar de desejar o armistício, que foram capazes de aplaudir fervorosamente o marechal Pétain enquanto rejeitavam o regime de Vichy, que conseguiram ser irredutivelmente hostis ao ocupante sem por isso se tornarem resistentes ou ainda que alguns foram capazes de contribuir na salvação de judeus enquanto mantinham uma atitude de lealdade ao chefe do Estado. [...] Falou-se da esquizofrenia dos franceses, mas também de seu profundo senso de acomodação e mudança brusca de atitude, de sua virtuosidade para se colocar a favor do vento, de sua inclinação à indecisão; viu-se nisso um oportunismo calculista, duplicidade, cinismo, covardia. No espírito de muitos, ambivalência e ambiguidade não se diferenciavam e não eram mais do que sutilezas nebulosas (ibidem, p. 38).

palavras, aqueles que pagavam nossos salários. Curiosamente, se imagina que uma cena como esta provocaria o entusiasmo daqueles que receberam este filme. Porém, esta cena foi apenas salva por causa de minha extrema intervenção, porque eu não queria que ela fosse cortada, enquanto várias pessoas queriam que esta cena fosse cortada e o filme finalizado. Do que se tratava tudo isso? Tratava-se do fato de que esta cena abria os olhos dos trabalhadores que vinham até o cinema assistir ao filme, para o fato peculiar de que alguém estava tomando seu dinheiro [...] E esta é a grande ideologia contida no filme; o resto é sobre as vidas das jovens pessoas que viviam dessa forma [...] Aquele ano realmente foi um tempo de grande vitalidade e foi assim que mostrei os jovens nesse filme, que aquilo era a vida, eles estavam tomando parte na vida, e este era o motivo pelo qual o filme não foi lançado por muitos meses²³⁰.

Apesar de ter rechaçado a formação obtida na Escola de Lódz pelo forte teor ideológico contido nos ensinamentos realistas socialistas, o que configurou inclusive uma “luta de representações” com a geração pré-guerra, Wajda se apropriou, a princípio contraditoriamente, das características narrativas que definem tal cinema. Ainda que a explicação do diretor para a sequência da mais-valia esteja vinculada à sua própria trajetória como trabalhador explorado durante a ocupação, tal relato não esconde a atitude ambivalente de Wajda – quem sabe até as zonas cinzentas do pensar-duplo da sociedade polonesa no pós-guerra, o que carece de uma investigação pormenorizada.

Apesar da memória enquadrada por Wajda – quase cinquenta anos após a produção de *Geração* –, a sequência 1.8 denuncia justamente os elementos “esquemáticos” que definiam o cinema realista socialista, criticado e condenado pelo cineasta e demais realizadores da geração Escola Polonesa. A autodefesa de Wajda não oculta uma das principais características da *Geração* no âmbito da trilogia da guerra: a ambivalência representacional. Apropriando-se de elementos temáticos provenientes da política cultural rechaçada pela sua própria geração, Andrzej Wajda torna-se um *close-up* exemplar da Escola Polonesa no período de transição para a relativa abertura política de 1955-56. Entre 1954 e 1955, todavia, não havia ainda a possibilidade de desconstruir os tabus erigidos pela cultura histórica socialista, o que podava cultural e politicamente os realizadores da Escola Polonesa em suas demandas geracionais.

A Andrzej Wajda não sobrava alternativas no contexto do stalinismo polonês em seus últimos suspiros – ou o diretor aderiria a alguns dos elementos narrativos da política

²³⁰ Entrevista n° 34: *Ideology in The Generation*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/34>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

cultural, ou todo o seu primeiro filme seria censurado e cortado (o que acabou acontecendo, como veremos adiante). Ambivalentemente, Wajda introduziu na relação entre Stach e Sekula um real motivo temático do cinema stalinista, o que torna o protagonista, inclusive, um protótipo do “herói positivo”. Haveria aí contradição? Penso que não – houve na atitude representacional de Andrzej Wajda ambivalência, necessária para negociar com as políticas públicas na área cinematográfica e garantir, no mesmo filme, a representação dos temas históricos caros àquela geração. Nos próximos filmes da trilogia, posteriores a 1955-56, tal ambiguidade cederia em certa medida e enquadraria os temas verdadeiramente importantes para a Escola Polonesa.

2ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e sua mãe

A relação de Stach com sua mãe descortina a trajetória do protagonista não mostrada diegeticamente. A mulher é fragilizada pela vida que o filho tem levado, com uma preocupação explícita no olhar e nas expressões faciais. Quando Stach chega baleado em casa (em 1.4 da sintaxe narrativa), ela está à espera do pior, como se o filho já estivesse adestrado para a confusão. O pessimismo daquela mãe e a impossibilidade de vislumbrar o sonho de ver Stach trabalhando revela um dos temas mais reiterados nos filmes wajdanianos: os conflitos familiares. Andrzej Wajda atribui a esse tema a causa para a abertura da janela de identificação entre o público e o filme:

passemos a uma ideia original, concebida diretamente para o cinema. O que ela deve conter? O que pode dar uma dinâmica à ação? Para mim, um conflito delineado com precisão entre os personagens. Sempre julguei que tal conflito será mais violento se ocorrer em família, e não entre estranhos. Os laços de sangue são os mais fortes, e não somente nas sociedades primitivas. O espectador compreenderá os deveres de um filho para com seu pai, os sentimentos de uma mãe para com seus filhos, os conflitos que isso pode engendrar. Por conseguinte, a sua participação nessa história será mais pessoal²³¹.

3ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Dorota

Tadeusz Lomnicki, o intérprete de Stach em *Geração*, certa vez se pronunciou sobre o roteiro do primeiro filme wajdaniano e seus atributos:

²³¹ WAJDA, 1989, pp. 6-7.

[...] Deram-me um dia a ler um roteiro que não era perfeito, mas cujo clima me impressionou. Pareceu-me particularmente belo o tema do amor, que dava ao filme um tom simultaneamente poético e heróico. Trabalhando o papel, vários problemas surgiram, que foram resolvidos com o diretor, o autor e meus colegas. Assim é que abordei o papel de Stach em ‘Geração’²³².

A relação entre Stach e Dorota salienta o “tema do amor” mencionado por Lomnicki, o que a torna uma das chaves de interpretação mais relevantes da actorialização de *Geração*, sobretudo se quisermos compreender melhor o estilo de Wajda e o romantismo que marca o seu universo ficcional. Além disso, tal como na ligação entre o protagonista e Sekula, aqui também encontramos alguns traços figurativos e axiológicos próprios do cinema realista socialista.

A primeira sequência a incluir Dorota encontra-se em 1.9 da sintaxe narrativa. A jovem polonesa é representada imediatamente como uma forte liderança da União da Juventude Lutadora, um dos braços armados do Exército do Povo. Seu discurso, além de envolvente pelo poder da oratória, encanta os ouvintes pelos valores ali contidos. Analisemos integralmente o discurso de Dorota:

Temos sangue, lágrimas e destruição para vingar. Agora, não no futuro! Eles nos assassinam! Nos mandam apodrecer nos campos! Vamos nos vingar! Vamos lutar por uma Polônia livre! Por uma Polônia justa! Jovens trabalhadores, façam contato com a União da Juventude Lutadora! Entrem para o Exército do Povo, o braço armado do povo polonês! Não esperem ser libertados! Às armas! Morte aos ocupadores!

A *partisan* do Exército do Povo reitera uma das redes temáticas presente não apenas em *Geração*, mas em toda a trilogia da guerra wajdianiana: a oposição axiológica entre *Polônia não livre* e *Polônia livre*. Na fala da personagem disforiza-se a ocupação nazista da Polônia e reclama-se a necessidade de engajamento e vingança contra os invasores estrangeiros. Contudo, para tirar a “Mãe-pátria” desse estado de escravatura e torná-la realmente *livre*, é preciso pegar em armas. Na perspectiva de Dorota, apenas uma via é possível para essa libertação nacional – a entrada para o Exército do Povo, “o braço armado do povo polonês”.

²³² CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 104.

A representação de Andrzej Wajda mais uma vez se aproxima da unilateralidade em *Geração* ao euforizar unicamente a resistência comunista na Polônia. Dorota surge como uma representante dessa perspectiva exaltadora do Exército do Povo. A última imagem da sequência 1.9 reproduz a opção wajdaniana por enquadrar a jovem resistente e monumentalizar os valores por ela pronunciados: a câmera é posicionada de baixo para cima e a gesticulação das mãos da personagem é capaz de denotar sua incrível capacidade de liderança²³³. O que poderia separar Dorota do modelo representacional da “nova mulher”, tão característico dos filmes da era stalinista? Pelas lentes do Andrzej Wajda de 1955, o ideal da *Polônia livre* parecia ter como condição de sua concretização a luta armada ao lado do Exército do Povo.

Stach fica encantado pelo discurso de Dorota, ou talvez pela própria moça – a segunda opção soa mais clara pela performance de Tadeusz Lomnicki. O menino imaturo do início da narrativa, após ser iniciado na ideologia socialista por Sekula, agora tem a chance de pôr em prática alguns dos princípios aprendidos e atingir a vida adulta que ainda não mensurara. Dorota parece oferecer esse suporte através do engajamento na organização clandestina e, possivelmente, do amor. A sequência 1.11 da sintaxe narrativa é demonstrativa das transformações operadas sobre as funções actantes de Stach, um imaturo operário que parece estar se abrindo alegremente não apenas à consciência de classe, mas também da vida e das humilhações impostas por um inimigo estrangeiro.

Dorota, em contrapartida, parece ter obtido essa consciência já há bastante tempo. Na sequência 2.1 da sintaxe narrativa, quando a jovem líder é apresentada a Stach por Sekula, o velho comunista se despede dos dois e, ao chamá-los de crianças, recebe a repreensão de Dorota. De fato, a personagem habita num universo ficcional que certamente exigiu dela a aceleração do seu próprio desenvolvimento, o que fica comprovado pelo fato de Dorota morar sozinha e demonstrar constantemente na narrativa a sua independência como líder de um esquadrão da resistência.

²³³ Roberto Acioli de Oliveira – autor que produziu um resumo crítico do capítulo “Caught between activity and passivity: Women in the Polish School”, da autoria de Elzbieta Ostrowska e publicado no livro *Women in Polish cinema* (New York: Berghahn Books, 2006) –, chamou a atenção para a sequência em questão. Segundo Oliveira, Ostrowska visualizou no discurso de Dorota a imagem de Marianne em *A Liberdade Guiando o Povo* (Eugene Delacroix, 1830), ou mesmo as representações pictóricas monumentais características dos cartazes de propaganda realistas socialistas. Para mais detalhes, ver OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *As mulheres de Andrzej Wajda (I)*. Em: <<http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2010/11/as-mulheres-de-andrzej-wajda-i.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

Outro elemento figurativo da jovem personagem, o qual corrobora os demais e potencializa a representação da moça como uma heroína realista socialista, é a sua relação com os demais *partisans* do sexo masculino. A sequência 2.2 é relevante para enquadrarmos a representação da relação entre os gêneros no Exército do Povo. Dorota encontra-se discursando mais uma vez aos membros de seu esquadrão, que estão reunidos na casa da líder. Mediante uma *pan* para a direita, a câmera de Andrzej Wajda passa a enquadrar o rosto de cada resistente do grupo de Dorota, iluminados pelo fogo do cigarro que eles compartilham entre si. A cena é uma das mais icônicas de *Geração*, memorável pela sua luz expressionista e por antecipar, em certa medida, as características estéticas do *noir* que estariam presentes na trilogia a partir de *Kanal*.

A sequência 2.2, contudo, interessa-nos agora pelos aspectos axiológicos contidos nela. Em primeiro lugar, é interessante notar que entre os homens do grupo há apenas uma mulher além de Dorota. Ainda que esse universo seja claramente masculinizado, não deixa de ser notável também que todos os homens respeitem Dorota como a líder do esquadrão²³⁴. Isso faz da personagem uma “mulher masculinizada”, modelo representacional tão presente nos filmes do realismo socialista na Polônia. Andrzej Wajda expande essa noção ao incluir no discurso de Dorota um dos elementos narrativos presentes no cinema *zhdanovista* – a euforização da União Soviética e do Exército Vermelho. Analisemos o discurso da moça em 2.2:

[...] somos soldados do grande Exército do Povo, enfrentamos invasores nazistas na causa sagrada da liberdade. Ninguém luta sozinho numa guerra justa. O Exército Vermelho está conosco. Uso palavras complicadas, mas nós sabemos como usá-las no trabalho diário da resistência. As muralhas da cidade são nosso campo de batalha. Com pistolas na mão, vamos cruzar esse campo. E diremos a quem nos chamar de loucos... É assim que tem de ser. Não há outro jeito.

Chama a atenção não apenas a grandiloquência de Dorota sobre a necessidade da luta armada para a libertação nacional, mas também a positivação do Exército Vermelho enquanto um cooperador nesse processo. Curiosamente, essa aliança militar entre o Exército do Povo polonês e o Exército Vermelho soviético, pressuposta na fala de Dorota, seria desconstruída no próximo filme da trilogia, *Kanal*. Discutiremos esse

²³⁴ Esse respeito dos resistentes em relação à liderança de Dorota fica evidenciado também em 2.8 da sintaxe narrativa, já que ela demonstra maior destreza e habilidade com uma pistola do que os demais integrantes do esquadrão formado por Stach.

detalhe posteriormente. Por ora ressalto que, tanto figura quanto axiologicamente, a personagem Dorota reitera as características da ambivalência representacional de Andrzej Wajda em *Geração*. A análise dos elementos acima leva-nos a definir a personagem como uma heroína positiva.

Apesar da constatação, encontramos em *Geração* alguns traços narrativos que podem defini-lo como uma expressão geracional da Escola Polonesa de cinema. Um desses traços é justamente o relacionamento amoroso entre Stach e Dorota, capaz de comprovar uma vez mais a convivência ambígua entre o realismo socialista e as demandas temáticas da Escola Polonesa no primeiro filme da trilogia. Andrzej Wajda parece imiscuir engajamento e amor em *Geração*, tornando a resistência clandestina o fruto de uma mescla subjetiva entre ambos os elementos na trajetória de seus personagens, especificamente Stach e Dorota. Tal reconhecimento permite-nos atenuar a definição dos dois *partisans* como modelos simplificados e esquemáticos da política cultural realista socialista. Ainda que possuam as características figurativas e axiológicas próprias da doutrina, o relacionamento amoroso entre os dois desvela uma representação da resistência que vai além dos propósitos ideológicos da cultura política dominante.

A sequência 2.1 demonstra essa aliança entre engajamento e amor. Assim que Dorota é apresentada por Sekula a Stach, em plena movimentação da rua, acontece paralelamente um casamento dentro da igreja – mostrada em segundo plano. Os noivos passam em frente à câmera de Wajda, seguidos pelos convidados e ao som da marcha nupcial. O tema, aliado a um *zoom* que passa a enfocar proximamente os rostos de Stach e Dorota, sugere pela primeira vez o tema romântico entre os dois na narrativa – mesmo que o motivo da conversa seja simplesmente a integração de Stach ao esquadrão da *partisan*. A sequência seguinte (2.2 da sintaxe narrativa) já demonstra as nuances das funções actantes de Stach depois do contato com Dorota. A ideologia socialista ensinada por Sekula e o incendiário discurso de Dorota no colégio são adicionados a outro fator – a paixão crescente do protagonista pela líder do Exército do Povo – que, juntos, promovem significativas mudanças na trajetória de Stach²³⁵. Seu engajamento na

²³⁵ Tais mudanças são perceptíveis até mesmo na forma como Stach se veste. As mudanças no figurino do protagonista de *Geração* podem ser observadas na transição de 2.1 para 2.2 da sintaxe narrativa. Até o primeiro encontro com Dorota em 2.1, Stach utiliza roupas modestas que atestam o seu pertencimento social à classe operária – os tecidos são visivelmente remendados e expõem em sua simplicidade a pobreza material do personagem, bem como as adversidades do seu ambiente de trabalho. Todavia, como Stach tem sua trajetória significativamente afetada após o encontro com Dorota, em 2.2 o protagonista se veste de uma forma mais arrojada – o que inclui um elegante e escuro sobretudo, um cachecol

resistência não é mais puramente ideológico. A partir de agora é também motivado pela paixão por uma mulher²³⁶.

A sequência 2.7 corrobora o estilo romântico de Andrzej Wajda e a motivação do amor no engajamento de Stach. Há alegria no semblante dos dois enquanto passeiam de bicicleta, reforçada pela música orquestrada e a fotografia – que, apesar do preto-e-branco, sugere as cores do ambiente. A voz extradiegética do protagonista reitera o crescente amor pela líder resistente:

Dorota, ela nos dava panfletos e armas. Ela nos dava conselhos. Meu respeito por ela ia contra meus pensamentos e meu desejo de afagar seus cabelos. Aos poucos parei de vê-la como nossa mentora política. Cada vez mais, só pensava no seu nome.

A causa nacional não promove dissensões em *Geração*. Pelo contrário, o amor por uma mulher é justamente o elemento narrativo capaz de guiar os jovens ao engajamento. Há uma confluência entre ambos que acaba destacando o primeiro filme da trilogia wajdaniana da política cultural realista socialista. É na subjetividade dos personagens construídos por Andrzej Wajda que reside a força geracional da Escola Polonesa em seu filme *manifesto*.

A mesma sequência 2.7 já prenunciava também um artifício narrativo bastante utilizado pelo cineasta em toda a sua filmografia – a preponderância da imagem em carregar todo o sentido de uma sequência, em detrimento das palavras e outros elementos significativos²³⁷. Quando Stach e Dorota finalmente retornam ao lar da jovem, os dois se olham profundamente, tendo no meio deles (e em primeiro plano) uma caixa com uma arma oculta em seu interior e um vaso de flores sobre a mesa – o que simboliza o entrelaçamento entre o engajamento clandestino e a paixão por uma mulher, respectivamente, na trajetória do herói. Uma canção diegética é tocada na rua.

acinzentado e a ausência do gorro. Todas essas características têm apenas uma função na narrativa: indicar as evidentes alterações das funções actantes de Stach a partir de seu envolvimento emocional com Dorota.

²³⁶ É relevante notar que no terceiro filme da trilogia wajdaniana, *Cinzas e Diamantes*, o protagonista Maciek, membro do Exército da Pátria (AK), tem seu engajamento comprometido justamente pelo envolvimento emocional com Krystyna, a garçonete do hotel *Monopol* – local onde toda a ação da narrativa se desenvolve. Diferentemente do Stach de *Geração*, o Maciek de *Cinzas e Diamantes* é o típico herói ambíguo wajdaniano, que ora tende às ações nacionalistas e clandestinas da resistência, ora questiona o seu engajamento por causa do amor de uma mulher. Sua devoção fica entre duas figuras femininas: a causa nacional representada pela “Mãe-pátria” e a paixão suscitada por Krystyna, configurando um triângulo amoroso inexistente em *Geração*. Para mais detalhes, ver MEDEIROS, *ibidem*, pp. 109-113.

²³⁷ Em termos semióticos, a imagem nos filmes wajdanianos geralmente possuem a *semiose-guia*.

Dorota faz questão de ressaltar que se trata de um tema amoroso. Stach parece nervoso e diz que precisa ir, mas Dorota é quem insiste sorridentemente pela permanência do nervoso rapaz.

Esse nervosismo de Stach, inclusive, dá relevo à argumentação da pesquisadora Elzbieta Ostrowska, que interpretou a representação wajdaniana da relação entre Stach e Dorota para além da paixão amorosa:

de acordo com Ostrowska, essa dificuldade dele [Stach] em expressar seu sentimento à Dorota não seria apenas por causa da guerra e seus sacrifícios. Nas várias situações que permitiriam a Stach tocar no assunto com ela, o rapaz se intimida. Dorota percebe a “luta interna” dele e observa como uma mãe a seu filho. Ostrowska acredita que o fato de Stach ainda morar com a mãe demonstra o caráter infantil dele. Por outro lado, estamos no meio de uma guerra e não é tão simples “sair da casa dos pais e viver a vida”, valor burguês comum em tempo de paz. Ainda assim, Ostrowska insiste numa oposição entre imaturidade e maturidade, marcando a distância entre Dorota e Stach pelo fato dela morar sozinha e não haver referência a seus pais no filme. Ela é sempre apresentada como uma “mulher”, enquanto Stach e os três amigos que ele traz para a resistência são os “garotos”²³⁸.

O amor entre Stach e Dorota ganha novos contornos com a interpretação de Ostrowska. O papel quase maternal exercido pela “mulher” sobre o “rapaz” é potencializado na sequência 3.3 da sintaxe narrativa. Dorota expõe a Stach sua alegria, pois a partir de então ela se tornará finalmente líder do pelotão. Ao fitar diretamente nos olhos de Stach, ela começa a rir e, através de sua fala, reafirma a teoria de Ostrowska: de fato Dorota enxerga o protagonista de *Geração* como uma criança, diferentemente dos demais *partisans* do grupo, que veem nele um homem corajoso. Como se consolasse o *menino* Stach, Dorota categoricamente afirma que tudo terminará com música e dança – uma fala esperada de uma heroína positiva.

Contudo, imediatamente depois de exprimir a sua esperança na libertação da Polônia, a ambiguidade passa a habitar as atitudes da resistente. De repente Dorota passa a se questionar: “será que é só nossa imaginação? Será mais fácil morrer pela causa do que viver por ela?” Desaba em instantes a convicção de segundos atrás, cedendo ao medo e à incerteza²³⁹. Terá valido a pena o engajamento no Exército do

²³⁸ OLIVEIRA, idem.

²³⁹ Ostrowska pondera que nesse momento a imagem da guerrilheira comunista é sucedida pela feminilidade escondida em Dorota. Idem.

Povo? O questionamento surge como uma manifestação da ambivalência representacional do próprio Andrzej Wajda, o que demonstra mais uma vez que *Geração* foi concomitantemente um filme do realismo socialista e da Escola Polonesa de cinema. Apesar da ambiguidade de Dorota, Stach a abraça e a beija finalmente, momento em que a jovem revela o seu nome verdadeiro: Eve. A intimidade agora define o relacionamento entre os dois. “Valeu a pena lutar. Valeu a pena viver” – é a resposta de Stach ao breve pessimismo de Eve. Ainda que a resistência falhe e a Polônia permaneça aprisionada por seus algozes, tudo contribuiu para que os dois possam se amar. Engajamento e amor, as duas faces de uma mesma moeda. Depois de passar a noite na casa de Eve, Stach torna-se um *homem*.

Em 3.4 Dorota é presa e morta pela Gestapo – seu assassinato, entretanto, não é mostrado na tela²⁴⁰. Cabe a Stach dar continuidade ao engajamento e à liderança da amada, o que acontece em 3.5 da sintaxe narrativa. O pelotão que Dorota comandaria procura Stach – o grupo é formado por três rapazes e uma moça. Segundo Ostrowska, “logo eles serão iniciados no mundo do amor e da morte, como ele [Stach] experimentou. Sabendo disso, Stach chora em silêncio para a câmera e o espectador”²⁴¹. A melodia da ocarina, ouvida inicialmente em 1.1 (elemento dramático também presente no universo ficcional de *Kanal*), é escutada novamente e exprime e amargura do protagonista. Entretanto, considerando que o sacrifício pela “Mãe-pátria” polonesa é uma das plataformas em que atuam os jovens *partisans*, Stach está de prontidão para se sacrificar. O rio da morte passou e consumiu Eve, mas o protagonista consegue nadar contra a correnteza da dor para manter vivo o engajamento de Dorota.

4ª chave de leitura da actorialização: a relação entre Stach e Jasio

²⁴⁰ Nesta cena, inclusive, vale indicar uma rima visual relevante, que expõe alguns valores sobre o nazismo enquadrados por Wajda em *Geração*. Quando um dos oficiais alemães que capturaram Dorota desce a escada da casa da *partisan*, a câmera de Wajda faz questão de enquadrar a ausência de um braço no corpo do homem. Na mesma sequência, um pouco adiante, enquanto os militares entram no carro e deixam o local em alta velocidade, um homem ao fundo passa a caminhar em direção à câmera. Ele não tem uma perna e anda com o auxílio de muletas. Andrzej Wajda disforizou sutilmente na cena em questão a ideologia nacional-socialista e a sua concepção do arianismo. Em *Geração* não há motivos para os alemães levantarem a bandeira da superioridade racial sobre os poloneses, algo que a rima visual presente na sequência 3.4 concebeu magistralmente. Wajda parece imprimir a mesma perspectiva na sequência 2.6 da sintaxe narrativa, na qual um comandante nazista alisa, com óbvio desejo sexual, o joelho de uma mulher polonesa. Seja ela prostituta ou não – a sequência não deixa clara essa diferenciação –, é salutar a percepção de que o alemão, ao ceder ao desejo da carne, dispensara o arianismo. A ambiguidade se faz presente novamente na representação cinematográfica de Andrzej Wajda – envolvendo não somente a resistência, mas também seu inimigo estrangeiro.

²⁴¹ Idem.

Jasio é a antítese de Stach. Ainda assim, o contraponto do personagem vivido por Tadeusz Janczar em relação ao protagonista não é evidenciado logo nas primeiras sequências. Aliás, como se pode notar em 1.7 da sintaxe narrativa, há semelhança entre as funções actantes assumidas por ambos enquanto operários da fábrica. Jasio, contudo, parece se gabar num primeiro momento da condição de assalariado à qual chegou – autoconfiança que se perde claramente na trajetória do personagem no decorrer da narrativa, tornando-o indubitavelmente a figura mais complexa de *Geração*.

Tal complexidade é exposta com clareza na sequência 2.3, uma das mais paradigmáticas, inclusive, na visualização da presença nazista e suas consequências nefastas sobre a sociedade polonesa. Nela encontramos um Jasio contraído e amedrontado diante do macabro panorama de corpos enforcados na rua varsoviana. A atuação de Janczar é hábil no caminhar desajeitado, no susto com os latidos do pastor alemão e na sutileza com que segura a gola de seu sobretudo – aliás, o figurino do personagem consiste numa escolha acertada para a sequência em questão, como se Jasio buscasse ocultar-se por trás do largo tecido branco que o cobre. A sua trajetória sofre uma profunda reviravolta a partir dessa sequência. O panorama da ocupação nazista na Polônia deveria despertá-lo para a luta, mas o choque violento com a tragicidade da guerra converte toda possibilidade de resiliência numa paralisadora opressão.

Em 2.4 da sintaxe narrativa, por exemplo, quando Stach propõe que Jasio se junte a ele no Exército do Povo, a resposta negativa do intimidado personagem é justificada pela invalidez de seu pai, cuja velhice e doença o tornariam dependente do sustento do filho. Nessa sequência fica esclarecida pela primeira vez em *Geração* a dicotomia wajdaniana estabelecida em Stach e Jasio – o primeiro adquire os contornos característicos de um herói positivo do realismo socialista, enquanto o outro oferece um contraponto narrativo na duplicidade de seus pensamentos e atitudes. Nesse sentido, são bastante sintomáticos os antagonismos axiológicos presentes na mesma sequência 2.4: após recusar categoricamente sua participação no Exército do Povo, por exemplo, Jasio desarma-se e informa sua identificação com o comunismo; como um típico herói positivo, contudo, Stach faz pouco caso e ironiza: “cuidado com o que diz, comunista! Comunistas lutam!” Andrzej Wajda reafirma, assim, a memória dominante enquadrada pela cultura histórica socialista na Polônia, na qual a euforização do Exército do Povo e do engajamento de seus *partisans* surgem como elementos de legitimação da presença comunista no pós guerra.



Figura 1 - Cartaz de *Geração* (1955) - A caracterização de Stach como um herói positivo e a ambivalência de Jasio na narrativa de *Geração* foram evidenciadas em um dos cartazes promocionais à época do lançamento

Fonte: página *Classic Polish Film Posters*²⁴².

A despeito disso, a ambivalência representacional do cineasta leva-o a inserir um personagem axiologicamente duplo na narrativa, o que torna o Jasio de Tadeusz Janczar um dos componentes geracionais da Escola Polonesa mais significativos do primeiro filme da trilogia da guerra. Com isso, concordo com a interpretação de alguns pesquisadores atuais, segundo a qual Jasio teria renunciado o modelo wajdaniano dos futuros protagonistas do diretor – tal como Maciek em *Cinzas e Diamantes*, ambos os personagens são ambíguos quanto ao engajamento na resistência e, ainda que se diferenciem em seus respectivos universos ficcionais, assumem funções actantes conflitantes no decorrer das narrativas.

Isso não significa a negação de Jasio à sua própria participação na resistência. Constatamos apenas que esse engajamento é sempre parcial, diferentemente de Stach –

²⁴² Disponível em: <<http://www.cinemaposter.com/ZURpokolenie.html>>. Acesso em 24 fev. 2016. Vale ressaltar que o cinema polonês produziu pôsteres de altíssima qualidade artística na segunda metade dos anos 1950, figurando entre as cinematografias mais proeminentes nesse quesito. O cartaz cinematográfico polonês teve um novo fôlego devido à iniciativa de um grupo de artistas plásticos, sobretudo desenhistas decoradores e caricaturistas veteranos como Henryk Tomaszewski e Eryk Lipinski. A seguir, uma nova geração formada pela Academia de Varsóvia e de Cracóvia fora tomada pelo espírito da experimentação, o que contrastava veementemente com o dogmatismo elitista das artes plásticas. A imagem de *Geração* acima reproduzida, da autoria de Zygmunt Zurowski, participou do repertório da “geração de 1950” e da configuração do cartaz polonês moderno: “a função do cartaz ultrapassa a informação e o reclame. Trata-se de difundir uma forma de arte gráfica e plástica moderna, capaz de influir no gosto da população. O cartaz familiariza o grande público com a linguagem da arte moderna” (CINEMATECA BRASILEIRA, *ibidem*, p. 122). Para uma análise pormenorizada das transformações da arte dos cartazes poloneses desde a Segunda Guerra Mundial, o seu significado como forma de expressão, as influências/técnicas adotadas e os condicionamentos políticos e econômicos da produção, ver SCHUBERT, Zdzislaw. “Poles & posters”. *Print*, março/abril 2001, v. 55, 2ª edição, p. 154.

enquanto Jasio procura se desviar da morte diante da humilhante ocupação alemã, esta parece exercer uma força motivadora sobre o protagonista, mesmo quando a violência do oponente o atinge diretamente (como é observado em 2.5 da sintaxe narrativa). Isso faz de Stach um resistente moralmente convicto de sua luta contra o invasor estrangeiro. O mesmo já não pode ser dito de Jasio. O *pensar-duplo* do personagem, que o coloca entre o engajamento e a indiferença, é motivo da zombaria dos colegas de trabalho que passam a integrar o esquadrão de Stach (ver 2.6 da sintaxe narrativa).

O escárnio, entretanto, acaba se convertendo no elemento propulsor do engajamento de Jasio – não a ideologia socialista ou a oposição ao inimigo estrangeiro, como seria de se supor. Interessado em demonstrar aos demais resistentes a sua valentia, Jasio assassina um general nazista no interior de um bar, ação que se assemelha a um rito de passagem para o personagem, além de ser construída magistralmente por Andrzej Wajda – recomendo vivamente, inclusive, que o leitor consulte a sequência 2.6 para acompanhar a produção de suspense pelo cineasta.

Porém, em 2.8, a inconstância do personagem novamente se manifesta. Após ostentar a arma que retirara do inimigo morto e relatar, de uma forma monumentalizada, a sua ação particular durante o assassinato, Jasio parece finalmente mensurar o horror da morte, o que o paralisa por um instante e aciona a humilhação dos colegas resistentes. Novamente a certeza do engajamento cede à pressão do medo, o que leva Jasio à loucura: “eu odeio tudo isso. Os alemães, a maldita guerra e vocês todos! Não quero matar! Sinto enjôo só de pensar nisso. Para o inferno com tudo isso!” Em Jasio, como se pode observar, Andrzej Wajda representou a resistência em seus traços pessoais e subjetivos, capazes de moldar a ambivalência dos *partisans* diante da guerra e levá-los a posturas ambíguas de heroísmo e escapismo. No personagem a *cultura do duplo* se materializa e cristaliza a pauta temática da Escola Polonesa enquanto fenômeno geracional.

A dualidade do personagem entre a resistência e a sobrevivência se torna veemente na resposta de Jasio ao incansável Stach, o qual insiste em convidar o primeiro a integrar o Exército do Povo. Em 2.9, como o herói positivo da narrativa, Stach expõe seu total comprometimento com a organização comunista, postura que o leva a buscar a conversão de Jasio à resistência. O embate é revelador das diferenças axiológicas representadas por ambos: “precisamos fazer mais do que falar. Temos de agir, precisamos ajudar o gueto. Você vai conosco?” – pergunta Stach, engajado

inteiramente à luta clandestina contra o invasor alemão; trêmulo e visivelmente incerto, Jasio expõe seus limites: “sou só um cidadão nervoso! Não posso fazer nada”.

Sendo assim, a representação wajdaniana da resistência encontra no personagem de Janczar as agruras da juventude polonesa durante a ocupação estrangeira, espremida em seus valores entre a devoção quase religiosa à causa nacional e o medo das retaliações. Afinal, quantos Jasios a “Mãe-pátria” polaca deve ter produzido à época da guerra? Quantos “cidadãos” tiveram a normalidade da vida interrompida pela catástrofe da humilhação estrangeira? Jasio desconstrói em *Geração* o romantismo de Andrzej Wajda e prenuncia as características e funções actantes assumidas pelos futuros heróis do diretor. Isso não significa que o personagem dê as costas literalmente à resistência e abraça de forma incondicional a própria sobrevivência. Lembremo-nos de que Jasio enquadra-se no *pensar-duplo* da sociedade polonesa durante a ocupação nazista, pelo menos a nível representacional.

Essa ambivalência encontra na sequência 2.10 a sua expressão mais icônica, em que um judeu chamado Abrão²⁴³, fugido do gueto de Varsóvia após o levante, procura refúgio na casa de Jasio. Fica implícito no diálogo entre os dois que ambos cresceram juntos naquela casa: “iam me encontrar aqui, mas me atrasei algumas horas. Eles não esperaram. Andei pelas ruas e todos me encararam, então voltei para o meu lar. Para você. Mas vejo que...” – explica-se o errante judeu. Ele é interrompido pelo antigo amigo de infância, o ambíguo Jasio, que reflete a confusão de seus pensamentos ao mensurar o estigma social de Abrão enquanto um judeu na Polônia ocupada pelos nazistas. Mais uma desculpa é adicionada ao repertório ambivalente de Jasio para evitar o engajamento na resistência, ou se resguardar de um ato mais simples de resiliência, como esconder o amigo judeu em sua casa: “sou apenas um cidadão. O que posso fazer? É a sua aparência” – diz Jasio, como se quisesse dar um basta àquele perigoso encontro.

A sequência é construída através da apropriação wajdaniana de alguns elementos estéticos do *noir* hollywoodiano: a relação campo/contracampo durante o diálogo entre Jasio e Abrão, assim como o *close* no rosto de cada personagem (como se pode observar nas imagens de 2.10 da sintaxe narrativa), conferem à narrativa um tom claustrofóbico revelador, inclusive, das incertezas de Jasio sobre o auxílio ao amigo. Todos esses elementos da linguagem cinematográfica se conjugam à função actante dupla de Jasio para levá-lo a desconsiderar qualquer ajuda a Abrão – postura reiterada pelo pai do

²⁴³ O nome do patriarca bíblico não poderia ter sido melhor escolhido, apesar de não mencionado na narrativa.

ambíguo operário²⁴⁴. Por fim, Jasio decide despedir o amigo de infância, cujas características étnicas estariam claras o bastante em sua fisionomia para que o judeu se escondesse naquela casa. Após descobrir a inexorável imoralidade de sua atitude, Jasio corre atrás de Abrão. Porém, já é tarde demais – o portão está fechado e o toque de recolher, acionado.

Essa sequência representa, em certa medida, uma quebra narrativa em *Geração*. Todavia, concordo com Michael Stevenson em sua leitura fílmica: ainda que comprometa a continuidade, a introdução de Abrão na sequência 2.10 da sintaxe narrativa torna-se poderosíssima justamente pela sua “força interruptiva”²⁴⁵. Todo o trecho acontece na casa de Jasio, cujo vizinho judeu de infância anuncia o levante do gueto de Varsóvia – elemento que se enquadra, inclusive, na nossa observação das representações wajdanianas da resistência polonesa, o que analisaremos detidamente no tópico a seguir, acerca das relações entre poloneses e judeus em *Geração*. Por ora interessa-nos desvendar as motivações do ambivalente Jasio em seu engajamento no Exército do Povo. Podemos concluir pela análise da sequência 2.10 que o anúncio do levante do gueto de Varsóvia através de Abrão desbarata a função actante *dupla* de Jasio.

Considerando a argumentação de Stevenson, pode-se dizer que o abrir da porta da casa de Jasio para receber Abrão traz “algo de uma inevitabilidade agonizante”²⁴⁶. Antes o ambíguo personagem de Janczar trabalhava em prol de sua própria carreira, como se buscasse provar a si mesmo a sua identidade de “cidadão” comum. Contudo, a entrada do antigo amigo, acompanhada de uma desesperada rejeição da parte de Jasio, tornam-se momentos moralmente decisivos para o personagem. Não foi a insistência do protagonista Stach o fator mobilizador do engajamento total de Jasio na resistência polonesa, nem mesmo o escárnio dos colegas. A ambivalência do personagem é desconstruída especificamente na sequência 2.10, quando o judeu Abrão entra na casa de Jasio e este é confrontado diretamente a mobilizar-se no Exército do Povo. Não foi

²⁴⁴ A presença do velho pai de Jasio na narrativa de *Geração* parece representar um elemento contrarrevolucionário na perspectiva de Wajda, pois, além de parabenizar o filho pelo abandono do “heroísmo”, o personagem teria lutado no exército czarista durante a revolução russa. Em outros termos, contrariamente à relação entre Sekula e Stach, o pai de Jasio assume sobre o filho uma ação paralisadora de qualquer engajamento. A mãe de Stach é representada de forma semelhante (veja 1.4 da sintaxe narrativa) – tanto ela quanto o pai de Jasio são figuras desprovidas da ideologia comunista, preocupados unicamente com o bem-estar dos filhos e a carreira deles como “assalariados”.

²⁴⁵ STEVENSON, Michael. “Wajda’s filmic representation of Polish-Jewish relations”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003, pp. 80-81.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 81.

uma causa nacional o motivo do engajamento. A subjetividade do personagem e o seu arrependimento por não ter escondido o amigo judeu são os fatores inequívocos do envolvimento total de Jasio com a resistência, o que o levará finalmente ao dramático martírio na sequência 2.12 da sintaxe narrativa. Caso haja uma cena pela qual *Geração* foi lembrado desde o seu lançamento até hoje, sem dúvida foi o final dessa sequência – a câmera posicionada abaixo da escada em espiral, aliada à música incidental que potencializa a ação e a dramaticidade da cena, imprimiu à morte voluntária de Jasio um caráter antológico.



Figura 2 - Com o atual relançamento de *Geração* em DVD, inclusive no Brasil (pela Silver Screen Collection), selecionou-se justamente a sequência 2.12 como imagem de capa – afinal, ela carrega o sentido do filme no que tange ao romantismo wajdaniano e ao engajamento de seus *partisans*, ainda que estes sejam ambíguos

Fonte: página *Internet Movie Firearms Database*²⁴⁷.

Por fim, concluímos que o personagem Abrão cumpre uma função narrativa imprescindível em *Geração*, pois em sua relação com Jasio o diretor Andrzej Wajda abriria um prolongado debate histórico e cinematográfico sobre as relações polaco-

²⁴⁷ Disponível em <[http://www.imfdb.org/wiki/A_Generation_\(Pokolenie\)](http://www.imfdb.org/wiki/A_Generation_(Pokolenie))>. Acesso em: 24 fev. 2016.

judaicas, tema que será reiterado posteriormente em outros filmes wajdanianos. É possível afirmar, então, que a sequência 2.10 da sintaxe narrativa torna Andrzej Wajda o cineasta polonês pioneiro na representação da responsabilidade polonesa sobre os judeus durante o Holocausto – *Geração*, de certa forma, deu início a um debate que apenas Krzysztof Kieslowski retomaria algumas décadas depois. Por considerar o tema bastante relevante, principalmente em sua relação com as representações wajdanianas da resistência polonesa na trilogia da guerra, opto por recortá-lo brevemente no tópico a seguir.

Uma breve consideração sobre as representações wajdanianas das relações polaco-judaicas

O artigo de Michael Stevenson é basilar para a nossa compreensão das representações de Andrzej Wajda sobre as relações entre judeus e poloneses²⁴⁸. Concordo com o pesquisador que a filmografia de Wajda possui desde o início um enorme interesse pelo tema – que já era proposto em 1955 com *Geração*. Da segunda metade da década de 1950 até os anos 1990, o cineasta tem buscado dirigir sobretudo adaptações de livros que abordam a questão das relações polaco-judaicas. Aliás, os filmes wajdanianos que representam diretamente o tema são considerados até hoje os mais problemáticos do diretor em sua recepção junto ao público e à crítica profissional, já que tais obras lidam com questões étnicas cruciais da memória nacional. Algumas vezes, particularmente no caso de *As 200 crianças do Dr. Korczak* (1990), tal rede temática despertou até mesmo a fúria do público em algumas exibições²⁴⁹.

²⁴⁸ O texto de Stevenson integra uma coletânea chamada *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, publicada em 2003 como resultado de uma conferência internacional em comemoração ao Oscar honorário recebido pelo diretor polonês. Ver STEVENSON, ibidem, pp. 76-92.

²⁴⁹ *Korczak* é considerado até o hoje o filme wajdaniano mais problemático em termos de recepção junto à crítica e ao público, pelo menos do ponto de vista das representações sobre as relações polaco-judaicas. Nenhum outro filme anterior do diretor foi capaz de precipitar uma tempestade de críticas internacionais. Num contexto em que o comunismo já estava em colapso, Wajda havia acabado de se tornar senador da república polonesa, o primeiro regime democrático pós-comunista no país. Enquanto o senador da Solidariedade buscava reconstruir politicamente a nova Polônia, o diretor cinematográfico visava novamente à representação do gueto de Varsóvia, reiterando as mesmas questões históricas que moldavam a sua atuação quando da integração à Escola Polonesa. Voltavam à tona os temas da responsabilidade e da culpa. A crítica denunciava furiosamente em *Korczak* a absolvição dos poloneses sobre o Holocausto. Em todo caso, o filme foi exibido no Festival de Cannes em 1990. A correspondente do jornal *O Globo* conseguiu entrevistar o diretor polonês naquela ocasião. Duas perguntas são relevantes para compreendermos as motivações de Wajda para a produção de *Korczak*. Bourrier perguntou: *é verdade que seu filme foi inspirado no renascimento do anti-semitismo na Polônia?* Wajda respondeu: *o perigo do anti-semitismo na Polônia existe por causa do renascimento do nacionalismo [...] e, na Polônia atual, como o bode expiatório não pode ser mais o sistema comunista e seus representantes, os*

O problema ainda persiste não resolvido. *Geração* foi o primeiro filme wajdânico a representar o assunto e, ainda que a sua recepção seja prejudicada atualmente pela ambivalência representacional do diretor, sem dúvida existem elementos importantes para pensar as relações entre poloneses e judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Como observamos na análise do universo diegético e na actorialização do filme, há questões sobre o amor e a polonesidade que ofenderam em certa medida as autoridades políticas. Isso explica porque identificamos Wajda no bojo de uma *zona cinzenta* na Polônia do pós guerra – espremido entre as demandas da política cultural estatal e a necessidade geracional de representar a História polonesa em sua luta pela real independência. A ambivalência representacional, como vimos, consiste justamente no fato de *Geração* comportar, simultaneamente, traços narrativos do realismo socialista e da Escola Polonesa de cinema. Ora, os sistemas polaco-judaicos de representação foram um dos maiores problemas encontrados pelos censores estatais quando receberam *Geração*, tanto que uma sequência original teria sido cortada na montagem final, já que fazia referência direta ao Holocausto e à colaboração polonesa com os nazistas²⁵⁰.

Esse fato demonstra por si só a integração de Andrzej Wajda na Escola Polonesa e a relevância do diretor sobre os rearranjos da memória nacional que aconteceram a partir dos anos 1950. Logo em *Geração*, o jovem Wajda iniciaria um complexo debate histórico acerca das relações entre poloneses e judeus na Polônia, o que indica o papel desempenhado pelo cineasta enquanto expoente artístico na produção e circularidade do conhecimento histórico. Para Stevenson, existem ao menos oito sequências no filme que explicitam as representações wajdânicas das relações polaco-judaicas, a saber: 1) a corrida de Stach até o gueto de Varsóvia e a sua humilhação (descrita em 2.5 da sintaxe narrativa); 2) o retorno à fábrica e as armas escondidas (em 2.6); 3) a morte do oficial nazista (também em 2.6); 4) a casa de Jasio (em 2.10); 5) a corrida de bicicleta até o

judeus representam um alvo fácil para a frustração popular [...] O problema do anti-semitismo na Polônia atualmente é um problema que existe entre os poloneses e seus próprios inconscientes. Em seguida, Bourrier questionou o diretor sobre a polêmica histórica que envolveu a representação das relações entre poloneses e judeus em *Korczak*, sobretudo na última sequência do filme, na qual o personagem-título e as crianças sob seus cuidados caminham idilicamente ao campo de extermínio nazista – o que, segundo parte dos críticos de Cannes, soava como um desrespeito à História. A resposta de Andrzej Wajda foi contundente e defensiva: *a cena final foi o ponto de partida do filme. Já estava no roteiro [...] mas se não estivesse eu não rodaria o filme. Parecia-me inadmissível terminá-lo mostrando as crianças nos fornos crematórios [...] Creio que foi um final inspirado e feliz, que evitou mostrar o insuportável e sugere que a morte de Korczak e dos órfãos aos quais protegia foi gloriosa e digna.* BOURRIER, Any. “Em direção ao sol: filme de Wajda sobre herói da resistência polonesa mostra os horrores da guerra”. *O Globo*. Rio de Janeiro, [1990?].

²⁵⁰ STEVENSON, *ibidem*, p. 78.

apartamento de Dorota e a posterior conversa entre ambos (em 2.7); 6) o levante do gueto de Varsóvia [1] – Sekula e a reunião com os *partisans* do Exército do Povo (em 2.8); 7) o levante [2] – na fábrica, Stach rivaliza com Ziarno e Jasio (em 2.9); 8) o levante [3] – Abrão na casa de Jasio (em 2.10).

A representação wajdaniana das relações entre poloneses e judeus geralmente utiliza, segundo Stevenson, a dúvida brechtiana presente na trajetória dos personagens Stach e Jasio, sobretudo o segundo. Suas funções actantes representam para o pesquisador as *contradições* da resistência polonesa – termo que eu substituiria decisivamente por *ambivalência*, como já discuti anteriormente. Em todo caso, na representação de Jasio emergem algumas polaridades axiológicas relevantes para a nossa análise: ele é tanto inocente quanto consciente, impetuoso e duvidoso, alegre e melancólico. O pessimismo de Jasio se contrapõe ao otimismo de Stach, o qual é marcado pelo alegre tema musical de Andrzej Markowski – tocado pela primeira vez no início de *Geração*.

Curiosamente, como releva Stevenson, a última vez em que o tema musical aparece no filme é na sequência 2.5 da nossa sintaxe narrativa, quando Stach, ao rumar para o gueto de Varsóvia para realizar uma entrega da fábrica, avista dezenas de judeus caminhando ao mesmo local. Após quarenta minutos de filme, essa é a primeira representação direta de Andrzej Wajda sobre o Holocausto em toda a sua filmografia, o momento exato em que o alegre tema orquestrado de *Geração* cede espaço ao pessimismo do terceiro ato. Em 2.5, Stach dirige uma carroça com seu carregamento, passando por baixo de um viaduto quando, finalmente, avista um grupo de judeus identificados pela Estrela de Davi em seus braços. Andrzej Wajda estabelece nessa cena, na perspectiva de Stevenson, uma clara demarcação física e moral entre Stach e os judeus, separando-os por dezenas de pombas que voam com a aproximação do protagonista – uma *ludicidade* que o autor visualiza em todo o filme²⁵¹.

A exuberância e a brutalidade dessa sequência, ainda que sutil em termos de expressão, são capazes de mostrar a complexa interação entre a subjetividade dos personagens e o momento histórico representado cinematograficamente. Stevenson vê mais que um estilo barroco ou expressionista na representação wajdaniana – o que se tornou uma interpretação naturalizada na maioria das análises da obra do cineasta. Para o autor, as influências de Brecht e do cineasta Buñuel são evidenciadas em sequências

²⁵¹ Ibidem, p. 79.

como a 2.5, as quais seriam reapropriadas em filmes posteriores, como *Samson, a força contra o mal* (1961) e *As 200 crianças do Dr. Korczak*. A influência buñueliana de Wajda pode ser encontrada nas demandas morais do universo ficcional de *Geração* – é um dever fazer algo para mudar a situação de humilhação nacional, mas isso não se compara com a magnitude e a impossibilidade da tarefa²⁵².

Além disso, Stevenson identifica ao menos duas sequências que contrastam com a cena acima descrita. Ambas oferecem uma ideia de *lar* e a sua representação enquanto um ambiente de potencial segurança. Em primeiro lugar temos a casa de Jasio e a história de seu pai sobre um passado violento a serviço do czar – presente em 1.10 da sintaxe narrativa. A seguir, a cena da corrida de bicicleta de Stach e Dorota ao voltarem para o apartamento da *partisan*, onde há a sugestão de um possível futuro para os dois juntos – ver 2.7 da sintaxe narrativa. Com a análise das duas sequências, sugere Stevenson, podemos observar algumas referências ao lar, o que acontece também em 1.4, na casa de Stach e na relação do protagonista com sua repressiva mãe. Essas constatações são realizadas por Stevenson porque, em *Geração*, a representação das relações polaco-judaicas surge exatamente no cruzamento com tais imagens do lar.

Paralelamente, existem três personagens chaves que proclamam o início do levante do gueto de Varsóvia em 1943, os quais oferecem tons radicalmente diferentes em seu anúncio. Primeiramente temos a sequência 2.8 da sintaxe narrativa, em que o comunista Sekula conhece o pequeno grupo de resistentes liderados por Stach. Sekula diz: “houve um levante no gueto hoje [...] Precisamos ajudar nossos camaradas judeus”. Imbuído dos princípios narrativos do realismo socialista, Sekula é apresentado na sequência 2.8 como uma pessoa movida por um forte senso de solidariedade, totalmente consciente da luta contra o ocupante estrangeiro e cheio de um otimismo romântico – que o levará finalmente ao martírio.

O segundo personagem a anunciar o levante do gueto de Varsóvia é completamente oposto ao anterior. Seu nome é Ziarno e a sequência em foco encontra-se em 2.9 da sintaxe narrativa, em que o personagem proclama em alta voz aos trabalhadores da fábrica: “Vocês ouviram? Os judeus decidiram reagir”. A fala surge num gesto claramente antissemita. Seus colegas de trabalho imediatamente o repreendem, inclusive o protagonista Stach, o qual responde (após chamar Ziarno de *imbecil*): “quando terminarem no gueto, virão atrás de nós”. Em seguida, o herói de

²⁵² Para Buñuel, esse foi um padrão a ser representado e relacionado especificamente ao período de uma classe, a burguesia, dentro da experiência geral do Ocidente. *Ibidem*, p. 79.

Geração procura exortar Jasio a engajar-se no levante dos judeus, quando o ambíguo personagem se desculpa de uma forma quase patética: “sou só um cidadão nervoso [...] não posso fazer nada”. Apesar da brevidade dessas sequências, como enfatiza Stevenson, elas possuem um lugar específico na estrutura narrativa. Esse lugar tem que ver com uma noção ideológica da fragilidade do *lar polonês*, a qual descortina uma relação de afiliação com os judeus no universo diegético de *Geração*.

Isso pode ser comprovado na sequência 2.10 da sintaxe narrativa, talvez a representação mais clara da relação entre judeus e poloneses no primeiro filme da trilogia wajdaniana. Em 2.10 surge um personagem chamado Abrão, um judeu saído do gueto de Varsóvia e que procura ajuda no *lar* de Jasio, seu antigo amigo de infância. É muito curiosa a forma como Wajda representa a relação entre Jasio e Abrão. O primeiro encontra-se trabalhando em casa por sua própria “carreira”, como se tentasse provar desesperadamente a si mesmo a identidade de “simples cidadão” polonês. Contudo, Abrão surge com certa *força interruptiva* na narrativa de *Geração*, sendo o terceiro personagem a fazer o anúncio do levante do gueto de Varsóvia²⁵³. Como analisamos anteriormente, quando Jasio abre a porta de sua casa para o antigo vizinho judeu, a trajetória do ambivalente personagem lentamente se metamorfosea. Abrão explica o motivo da procura por Jasio: “[...] voltei para o meu lar. Voltei para você [...]”. Este é indubitavelmente um momento decisivo em termos axiológicos, pois transforma a ambivalência de Jasio em convicção do engajamento na resistência.

Para Stevenson, todas as sequências acima indicadas permitem-nos observar os valores relacionados às relações polaco-judaicas logo no primeiro filme de Andrzej Wajda. *Geração* antecipa a representação de uma rede temática que perpassaria toda a cinematografia polonesa a partir de então, especialmente os filmes posteriores do cineasta. Já indicamos que Kieslowski seguiria o caminho aberto por Andrzej Wajda e representaria, em sua famosa série cinematográfica *O Decálogo* (*Dekalog 8*, 1988), as responsabilidades polonesas sobre o Holocausto. Todavia, Wajda foi pioneiro ao abrir um debate de cunho histórico e público, de tal forma que, na análise total da trilogia da guerra wajdaniana, o diretor veio a se tornar “uma figura chave na representação contemporânea de uma ideia da Polônia”²⁵⁴. A tarefa de Wajda, desde *Geração*, estava imbricada então com a representação das *contradições polonesas*²⁵⁵ (ou seriam as

²⁵³ STEVENSON, *ibidem*, p. 81.

²⁵⁴ STEVENSON, *ibidem*, pp. 82-83.

²⁵⁵ *Idem*.

ambivalências?), o que concernia a uma tendência contrária à produção cultural que sempre preservou a pureza da nação contra as pressões insuperáveis. Não podemos deixar de relevar a ambivalência representacional do jovem diretor polonês, que mesmo ao se posicionar contrário à pureza acima mencionada, teve em toda a sua trilogia da guerra um forte senso de martírio (vide as trajetórias dos personagens Sekula e Jasio).

Em toda a filmografia wajdaniana vemos o engajamento do cineasta no que tange à representação do “outro”, o que trouxe consigo um complexo sistema axiológico de problemas de assimilação, integração e separação. Um desses componentes representacionais constantes nos filmes de Wajda é a posição dos poloneses que são judeus, temática à qual o diretor estaria prestando atenção continuamente. Essa representação das relações polaco-judaicas nos filmes wajdanianos fez com que Stevenson afirmasse:

O que está claro é que Wajda tinha se tornado um líder na representação da nação de si mesma para si mesma, e que ele estava profundamente preocupado com um de seus debates potencialmente mais tendenciosos. Essa compreensão da obra de Wajda foi acompanhada e reforçada por um trabalho sobre a história e a representação do Holocausto, as quais estiveram necessariamente interligados com um compromisso crítico para as questões polonesas²⁵⁶.

Wajda não demonstrou interesse sobre o tema unicamente no período após guerra, já que seus trabalhos posteriores, especialmente depois do ano de 1989 e a redemocratização da Polônia, continuaram a representar a questão proibida e proibitiva das relações entre judeus e poloneses. Para Stevenson, os filmes wajdanianos que lidam com o tema geralmente são perturbados por uma *sensação persistente de culpa*, cujo motivo não parece claro na maioria das vezes²⁵⁷. *Paisagem após a batalha (Krajobraz po bitwie*, 1970) seria emblemático nesse sentido, afinal, o filme possuía um forte senso de preocupação com a centralidade do debate aprofundado sobre as representações

²⁵⁶ Ibidem, p. 83.

²⁵⁷ Idem. Andrzej Wajda e outros artistas poloneses, não somente diretores de cinema, participaram desse processo indireto de culpa e vergonha, baseado no fato histórico da colaboração polonesa sobre o Holocausto judeu. Esse, inclusive, era o argumento principal de um poema escrito em 1943, portanto durante a guerra, por Czeslaw Milosz. Intitulado *A Poor Christian Looks at the Ghetto*, o poema de Milosz trazia em seu bojo as ideias cristãs de negligência e indiferença ao sofrimento alheio – temática representada em outro poema do mesmo autor, *Campo di Fiori*, em que parábolas cristãs como a do bom samaritano expressavam uma hesitação ou medo diante do conhecimento das responsabilidades históricas.

históricas e contemporâneas das relações entre judeus e poloneses. Era preciso abordar essa questão silenciada na Polônia do após guerra²⁵⁸.

O cinema teve uma relevância peculiar sobre a discussão do Holocausto para o futuro da sociedade polonesa, bem como para a garantia da pluralidade da nação. Andrzej Wajda soube mensurar os problemas psicológicos nacionais resultantes do Holocausto, representando-os em *Geração* e em boa parte da sua filmografia. De certa forma, Wajda produziu imagens paradigmáticas na representação da possibilidade de proteção da vida polonesa e do *lar* nacional. Seus filmes precisaram ser críticos no contexto da cultura política estatal, por isso consideraram um grande número de elementos que fomentaria, desde 1955 até o presente, uma longa narrativa intertextual sobre o Holocausto – presente não apenas no cinema polonês do após guerra, mas em boa parte das produções hollywoodianas, como *A lista de Schindler* (1993).

2.3.2. Engajamento em crise: a resistência como ator coletivo em *Kanal* (1957)

Kanal não possui um(a) protagonista. Essa é a primeira constatação no que se refere à actorialização do segundo filme da trilogia da guerra, isto é, não há um personagem central que guie a trama ao seu desfecho. Isso fica ainda mais claro quando a Companhia 43 finalmente adentra o esgoto (a partir de 2.1 da sintaxe narrativa, anexo II), momento em que a trama se ramifica em três linhas narrativas diferentes: 1) Farpa, Barco, Esbelto e o restante dos *partisans*; 2) Bússola e Margarida; 3) Sábio, Michal e Halinka²⁵⁹. Isso me leva a considerar a resistência como um ator coletivo em *Kanal*,

²⁵⁸ Stevenson ressalta que, entre os motivos para suprimir o tema do Holocausto judeu na Polônia do após guerra, destacam-se: 1) na perspectiva do governo comunista da Polônia, o antissemitismo era interpretado como um *resto* do sistema capitalista que ficou para trás (assim como o catolicismo e as falsas memórias da resistência ao fascismo, enquadradas pelo Exército da Pátria), o que não configuraria mais o presente; 2) como parte da sociedade polonesa acreditou que o novo regime fora construído por intelectuais comunistas, muitos dos quais judeus, não haveria necessidade de abordar criticamente o assunto. Para mais detalhes, ver STEVENSON, *ibidem*, p. 84.

²⁵⁹ A dificuldade analítica de encontrar um protagonista em *Kanal* não se aplica aos outros dois filmes da trilogia da guerra wajdiana, já que tanto em *Geração* (1955) como em *Cinzas e Diamantes* (1958) há personagens centrais que conduzem a trama: Stach no primeiro caso e Maciek no segundo. Todavia, é importante mencionar que a representação da resistência polonesa como ator coletivo em *Kanal* pode ter como fonte de inspiração o cinema soviético das primeiras décadas após a Revolução de 1917 – fonte da qual também beberam muitos realizadores neorrealistas italianos. O conceito original de personagem coletivo é soviético, especificamente dos anos 1920. Considerando as influências dos diretores da Escola Polonesa de cinema, especialmente de Jerzy Kawalerowicz (como vimos no subcapítulo 1.3), compreendemos que a sua rejeição à ideia de reprodução simples ou retrato do real, paralelamente à busca

com determinadas funções actantes que vão se transformando ao longo da narrativa. Em todo caso, é preciso num primeiro momento definir que resistência é essa. Tal abordagem nos leva a uma historiografia já bastante consolidada, sobretudo na França, onde a resistência tem sido teorizada por cientistas sociais e inspirado historiadores de outros países a aplicar a noção a contextos históricos diferentes, principalmente países que passaram pela experiência da ocupação estrangeira ou outras experiências ditatoriais.

No Brasil, um dos artigos da pesquisadora Denise Rollemberg constitui-se como uma importante contribuição ao evidenciar o atual panorama da historiografia da resistência, sobretudo francesa²⁶⁰. Nele temos acesso ao debate historiográfico internacional sobre a categoria de resistência, assim como os critérios que deram forma a ela. Para a historiadora, tal debate abre novos pontos de vista e permite a reflexão sobre outras experiências históricas de resistência e oposição a regimes ditatoriais. Nesse sentido, considero importante resgatar parte dessa discussão teórica antes de partirmos à análise da resistência como ator coletivo em *Kanal*.

O historiador francês François Bédarida, ao destacar o grande número de trabalhos existentes desde a Libertação da França, levanta ao menos dois vetores para definir a resistência: a luta contra o invasor estrangeiro e a luta pela liberdade e pela dignidade do homem contra o totalitarismo, no âmbito da Segunda Guerra Mundial. Segundo Bédarida, a resistência seria

por uma montagem que visa sim à *construção* da realidade, tem que ver diretamente com o cinema soviético dos anos 1920. Outra característica fundamental da cinematografia soviética desse período era a presença de heróis que encarnavam coletividades – quando muito, valorizava-se a ausência total de heróis, compensada pelo emprego de atores não profissionais e pela exaltação das multidões em movimento. Nesse sentido, boa parte das obras de Sergei Eisenstein e Pudovkin, por exemplo, possui personagens principais que encarnam em grande medida a classe operária soviética. Curiosamente, essa metáfora do conjunto, tão cara ao cinema soviético dos anos 1920, cederia ao realismo socialista no segundo após guerra. Com isso a noção de personagem principal retornou ao universo ficcional dos filmes soviéticos. A fim de abrir a janela da identificação com o público, o realismo socialista retomou a ideia de indivíduo, o qual, obviamente, sacrifica-se sempre em prol da classe trabalhadora e da revolução socialista. Para mais detalhes sobre o cinema soviético, ver CARDOSO, 2010, p. 5 e SARAIVA, 2006, pp. 109-141.

²⁶⁰ ROLLEMBERG, Denise. “Definir o conceito de Resistência: dilemas, reflexões, possibilidades”. In: Samantha Quadrat e Denise Rollemberg (Orgs.). *História e memória de ditaduras*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, no prelo, 23 pp., 2015. Manifesto aqui a minha profunda gratidão à professora Denise Rollemberg, não somente pelos cursos ministrados ainda no tempo em que eu era graduando em história, mas principalmente pela disciplina oferecida no âmbito do PPGH, intitulada *Resistência no mundo contemporâneo: conceito e experiências históricas*. Minha passagem pelas aulas da professora Denise no segundo semestre de 2014 foi imprescindível para que o objeto deste trabalho fosse definido e recortado, ao que sou profundamente grato.

a ação clandestina, em nome da liberdade da nação e da dignidade da pessoa humana, por voluntários se organizando para lutar contra a dominação (e o mais frequentemente a ocupação) de seus países por um regime nazista ou fascista ou satélite aliado²⁶¹.

O tripé da resistência, segundo o autor, seria constituído pela *atividade clandestina e ilegal* – diferentemente das formas e estratégias militares da guerra clássica; *o voluntarismo*; e a *luta multiforme contra a força do inimigo*. Ainda que a luta seja marcada pela multiplicidade, segundo cada fenômeno histórico, a essência da unidade da resistência residiria nos seguintes pontos: o resistente é um *dissidente*, como um rebelde que apela à lei da consciência; todos os resistentes enfrentam o mesmo inimigo; todos recorrem a métodos heterodoxos e anticonvencionais; todos os movimentos de resistência recorrem à improvisação; as redes de resistência vêm à tona não como uma vontade oficial, mas de iniciativas individuais – de baixo para cima, ainda que haja um diálogo com o Estado, como é o caso do Exército da Pátria em relação ao governo polonês exilado em Londres.

Bédarida retomaria a noção com Jean-Pierre Azéma em 1994. Os autores pontuaram o notável volume de livros sobre o assunto publicados até aquele momento. Ressaltando o papel do historiador da resistência como aquele que substitui o louvor pela análise crítica, os autores referiram-se aos “três componentes fundamentais da ação de resistência: a atividade clandestina e ilegal; o voluntarismo, base do engajamento pessoal; a luta multiforme, armada ou não”²⁶². Sendo assim, como ressalta Rollemberg, haveria aí uma mudança teórica que passou a considerar não somente a dimensão política da resistência, mas incorporou em seu interior a resistência civil, política e ideológica, assim como a ajuda às vítimas e humanitária. O conceito fora alargado.

Jacques Sémelin, por sua vez, buscou compreender o sentido da palavra resistência numa perspectiva retrospectiva, isto é, retornando ao artigo 2 da Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, que pressupunha o “direito de resistência à opressão”. Nesse sentido, o autor aplicou a noção ao caso de países sob ocupação, como a luta contra o invasor e seus “colaboradores”. Além disso, para caracterizar a resistência, Sémelin recorreu a Albert Camus e seu *homem revoltado* para afirmar que, apesar de nascida de uma ruptura individual, a resistência se exprime obrigatoriamente

²⁶¹ BÉDARIDA, François. “L’histoire de la résistance: lectures d’hier, chantiers de demain”. *Vingtème Siècle*, n. 11, jul./set/ 1986, p. 80. Citado por ROLLEMBERG, ibidem.

²⁶² AZÉMA, Jean-Pierre; BÉDARIDA, François. “Historisation de la résistance”. *Esprit*, Paris, n. 198, jan. 1994, p. 23. Citado por ROLLEMBERG, ibidem.

de forma coletiva. Daí a introdução de outro critério importante na definição da categoria: o da consciência, isto é, quando o sofrimento individual se desenvolve e se torna um sofrimento coletivo, levando o revoltado a afirmar: “eu me revolto; logo, nós somos”²⁶³. Por isso Sémelin faz questão de delimitar as noções *dissidência* e *desobediência* para explicar apenas as atitudes individuais, enquanto a categoria *resistência* poderia ser utilizada quando da fase avançada de uma oposição social, bem-sucedida em organizar seus objetivos. Sendo assim, entre os atos independentes de oposição e os atos de resistência propriamente ditos, haveria uma *zona cinzenta* de comportamentos e atitudes que condicionaria a maior parte da sociedade.

Pierre Laborie tem uma proposta diferente para abordar a resistência. Ele parte do objetivo da luta e busca compreender o que dá sentido a ela – a libertação do território. Portanto, o ato resistente seria responsável e intencional, envolvendo sempre a consciência crítica contra o regime opressor. A resistência para Laborie implicaria assim um comportamento de ruptura e uma prática de transgressão, isto é, uma nítida descontinuidade com os limites do legalismo, de sorte que a *resistência legal* concerniria antes a “formas de oposição ou de dissidência marcadas pelo espírito de resistência”²⁶⁴. Por isso o autor levanta alguns critérios para especificar o fenômeno da resistência, entre eles: a vontade de prejudicar o inimigo ocupante, impedindo-o de concretizar seus objetivos; a consciência de resistir, participando voluntária e responsabilmente na expressão coletiva de recusa através da luta armada; ação de transgressão, no sentido de ilegalidade. Nenhum desses critérios, entretanto, deve anular a especificidade histórica de cada fenômeno, de sorte que a noção de resistência deve trazer em seu interior as metamorfoses e permanências necessárias para uma compreensão coerente.

Outro autor importante nesse debate é Denis Peschanski, que recorre ao termo da física *resiliência* para diferenciá-la do ato de resistência. Para o autor, a resiliência

integra todos os comportamentos de recusa, de distância, de contestação que assinalam a *vontade de resistir* aos golpes sofridos em virtude da ocupação e da

²⁶³ SÉMELIN, Jacques. “Qu’est-ce que ‘résister’?”. *Esprit*, Paris, n. 198, jan. 1994, p. 52. Citado por ROLLEMBERG, *ibidem*.

²⁶⁴ LABORIE, Pierre. “L’idée de résistance, entre définition et sens: retour sur un questionnement”. In: Pierre Laborie (org.). *Les Français des années troubles: de la guerre d’Espagne à la Libération*. Paris: Seuil, 2003, p. 77. Citado por ROLLEMBERG, *ibidem*.

derrota e para se reconstruir uma identidade individual e coletiva. Mas ela exclui os atos de resistência [...] ²⁶⁵.

Denise Rollemberg afirma que a “resiliência” de Peschanski tem o mesmo sentido que Pierre Laborie atribui ao termo “não consentimento”, como estratégias de sobrevivência e adaptações – em outros termos, o *pensar-duplo*. Nesse sentido, as interpretações atuais procuram romper com a dicotomia resistentes/colaboradores para compreender fenômenos mais complexos que revelam a ambivalência de comportamentos e atitudes. Por isso Rollemberg defende a atual necessidade das pesquisas históricas em desnaturalizar a categoria resistência e defini-la criteriosamente quando aplicada a outras realidades no tempo e no espaço. Caso contrário, o pesquisador contribuirá para a simplificação das experiências históricas e, em última análise, para a construção de outros mitos de resistência.

Este cuidado foi buscado na análise da resistência como representação de um ator coletivo no wajdaniano *Kanal*. Com base na discussão pormenorizada acima, meu objetivo nesta parte da análise fílmica é compreender como Andrzej Wajda representou a resistência polonesa, especificamente o Exército da Pátria, de sorte que opto por Bédarida em sua conceituação da categoria para abordar as estratégias representacionais do diretor polonês.

Para o autor, o poder de atração da resistência, sendo um modelo, símbolo e até mesmo um mito, é o seu universalismo combinado com a historicidade, já que a resistência possui uma estrutura binária imprescindível que combina a experiência vivida e a sua aplicação a um campo histórico privilegiado, que a torna um *evento-farol*:

é um dos grandes momentos da história universal, sem, entretanto, que esses seis anos de guerra esgotem a noção [de Resistência]. Daí a dimensão do que está em jogo, pois escrever a história da Resistência consiste em nada menos do que constituir em objeto histórico uma estrutura da condição humana ²⁶⁶.

Para o autor, outra vantagem da categoria resistência é justamente a sua expressão como representação em múltiplas plataformas – tanto na literatura e no cinema, como na

²⁶⁵ PESCHANSKI, Denis. “Résistance, résilience et opinion dans la France des années noires”. *Psychiatrie Française*, v. XXXVI, n. 2-5, p. 194-210, fev. 2006, p. 4. Citado por ROLLEMBERG, ibidem.

²⁶⁶ BÉDARIDA, François. “Sur le concept de Résistance”. In: Jean-Marie Guillon e Pierre Laborie (dir.). *Mémoire et Histoire: la Résistance*. Toulouse, Eds. Privat, 1995, p. 1. Sigo aqui a tradução livre em português operada pela professora Denise Rollemberg do artigo de Bédarida, tradução esta que tinha a finalidade de tornar o original em francês compreensível para os alunos no contexto das aulas do PPGH.

própria narrativa histórica e memorialística. Bédarida cita o filme *Libera me* (Alain Cavalier, 1993) e a sua representação, simbólica por natureza, do combate travado por homens e mulheres que optam pela resistência, tanto clandestina como aberta, contra a injustiça e a opressão do invasor estrangeiro. Surge um “não” coletivo que passa a definir as atitudes dos resistentes.

Ora, se a resistência pode ser construída como representação cinematográfica, lançando mão de uma luta maniqueísta envolvendo resistentes contra invasores, creio que Andrzej Wajda em *Kanal* opta pelo mesmo caminho até o momento em que a Companhia 43 adentra o esgoto varsoviano, quando finalmente o diretor desconstrói esse binarismo. Wajda molda seus personagens até um momento na narrativa que a transformação na consciência coletiva do ato de resistir se transforma, quando ao final da trama a resistência, enquanto ator coletivo, percebe que o engajamento já não vale mais a pena. Segundo a argumentação de Bédarida, o termo *resistência* traz em seu bojo o sentido de firmeza, consciência e continuidade, como a defesa de seu ser e sua identidade mediante a recusa em se submeter às vontades e aos desígnios dos outros. Contudo, esse “não” coletivo não é monumentalizado em *Kanal*, de modo que Wajda, em sua representação do momento final do Levante de Varsóvia, leva a consciência do ato de resistir às últimas consequências no interior do esgoto, até o ponto que ela já não consegue mais se sustentar. Vejamos como isso é visualizado pelo diretor.

A resistência é representada em *Kanal* como um ator coletivo, embora seja preciso ressaltar que a coletividade se desmembra em individualidades no inferno do esgoto. Logo na introdução de *Kanal*, somos apresentados aos personagens da trama wajdaniana (ver 1.1 da sintaxe narrativa). Através de um longo plano que apresenta um a um, são eles os resistentes da Companhia 43 que acompanharemos no filme: 1) Tenente Farpa, o oficial comandante que recrutou cada *partisan* da unidade e passara a nutrir em relação a eles um forte senso de responsabilidade; 2) Tenente Sábio é o segundo oficial, caracterizado como um homem “mão de ferro” na introdução, o que se confirma ao longo da narrativa; 3) Halinka é uma linda jovem, capaz de arrancar suspiros de Sábio e manter com ele um relacionamento amoroso em meio à guerra; 4) Sargento Barco é o homem responsável pelos papéis e registros da unidade; 5) o Cadete Bússola é descrito simplesmente como alguém que sofre por não ter as mesmas regalias de antes da guerra; 6) Esbelto é caracterizado como um jovem sonhador, que vislumbra a possibilidade de se tornar um engenheiro militar após o Levante; 7) por último, somos

apresentados ao último integrante da Companhia 43, Michal, um artista que jamais alimentara interesse pelas armas²⁶⁷.

Entre todos os seus personagens, Wajda parece não se esforçar em priorizar algum – todos possuem praticamente o mesmo tempo de tela e a mesma relevância narrativa. Por isso gostaria de fazer aqui, antes de avançarmos na análise da resistência como ator coletivo, uma explanação acerca da trajetória dos personagens de *Kanal* e como as funções actantes assumidas por eles no início do filme são transformadas ao longo da trama.

Começamos pelo Tenente Farpa. Em 1.2 da sintaxe narrativa, podemos observar que o comandante da Companhia 43 se encontra em plena crise de engajamento, bastante desmotivado pelas perdas advindas do Levante em seu 56º dia – quando, na verdade, a iniciativa em Varsóvia era para durar muito pouco, como vimos em capítulo anterior. Num diálogo entre Farpa e seu superior, este afirma: “seremos aclamados pelas próximas gerações. Não nos levariam vivos”; ao que Farpa replica ironicamente: “Tem razão. O jeito polonês!” É clara neste diálogo a ênfase de Wajda em desconstruir o patriotismo dos resistentes do Exército da Pátria, assim como o seu senso de dever e a futilidade de seu esforço heroico. *Kanal*, como chama atenção Marek Haltof, “não é um hino aos heróis do Exército da Pátria, mas sim um filme que desmistifica o estilo polonês de heroísmo”²⁶⁸. A trajetória de Farpa e as funções actantes assumidas por ele desde a introdução da narrativa demonstram essa tendência wajdaniana, própria da Escola Polonesa de cinema.

A própria escolha estética do diretor para representar a trajetória do tenente Farpa é interessante e corrobora a desmistificação do heroísmo romântico polonês. Em 1.8 da sintaxe narrativa, o tenente Farpa se encontra com um de seus superiores, fornecendo-lhe um relatório acerca das baixas sofridas durante o Levante. A única solução proposta pelo superior é a retirada da Companhia 43 mediante a única via possível numa Varsóvia tomada pelos alemães: os esgotos. Farpa se sente humilhado com tal condição, ressaltando a sua condição de líder e a perda de confiança que a passagem pelos esgotos renderia aos homens sob seu comando. Quando Farpa anuncia a

²⁶⁷ Para o pesquisador Alcebiades Diniz Miguel, “o pesado aspecto simbólico dos personagens, com seus pseudônimos que indicam traços de identidade claros, como em certas peças do teatro expressionista, serve de cortina de fumaça para neutralizar diferenças. Assim, ao invés dos personagens serem militantes do AK [Exército da Pátria] ou do AL [Exército do Povo], são apenas *partisans* poloneses. Com esse jogo, Wajda escapou das limitações de *Geração*, aproveitando-se de uma pequena abertura do regime e das brechas da simbologia de luta nacional, que eventualmente não desgostava líderes comunistas” (MIGUEL, *ibidem*, p. 8).

²⁶⁸ HALTOF, *ibidem*, p. 85.

ordem aos seus homens, Wajda faz questão de enquadrar o seu cabisbaixo personagem de frente a um espelho quebrado (como se pode notar em 1.8 da sintaxe narrativa). Eis aí um típico tema *noir* hollywoodiano, o espelhismo, do qual Andrzej Wajda se apropria para narrar a tragédia de seus personagens em *Kanal*, tal como em *Cinzas e Diamantes*.

Tal jogo de espelhos e reflexos, usado mais de uma vez em *Kanal*, promove uma cena visualmente riquíssima, embora, segundo a estudiosa Marcia Ortegosa, o espelho seja capaz de fornecer outros sentidos que não apenas visuais:

O espelho [...] não é um mero objeto decorativo do espaço cenográfico fílmico, disfarçado na diegese. Ao contrário, determinados espelhos exercem uma função conotativa relevante, contribuindo para criação de uma temporalidade subjetiva. Surge na narrativa uma pausa; um tempo de reflexão. Os reflexos funcionam, nesse caso, como uma parada no tempo e esse voltar para si é uma forma de deter o movimento²⁶⁹.

Seguindo a argumentação de Ortegosa e pautando-me nas escolhas estéticas de Wajda, é preciso reconhecer o espelhismo como um motivo reiterado da estética *noir*, o qual remete a um mundo de aparência onde as certezas desaparecem e significações díspares convivem paralelamente. O personagem *noir* não possui referenciais, de modo que está sempre em busca de sua própria identidade – procurei inclusive mostrar como isso se aplica ao protagonista Maciek de *Cinzas e Diamantes*, em meu trabalho anterior²⁷⁰. Sendo assim, o espelhismo possibilita que um universo fragmentado seja criado e a crise da representação seja estabelecida. O espelho acaba se transformando num elemento metaforizante, capaz de gerar cópias e a perda da identidade do personagem *noir*, o qual passa a habitar o *reino fantástico dos duplos*.

É exatamente isso o que ocorre a Farpa em *Kanal* – no momento em que ele aparece refletido por um espelho, é como se Wajda quisesse mostrá-lo ao público como a representação de si que o próprio tenente não gostaria de externar aos homens da Companhia. Contudo, não há outra alternativa – ao final do Levante a única solução é bater em retirada. O heroísmo enfim não teria valido a pena. Em todo caso, Farpa mantém a mesma função actante construída desde o início da narrativa, de modo que, no desfecho do filme, ao sair finalmente à superfície da cidade e perceber que fora enganado por Barco acerca dos homens que morreram pelo caminho, o tenente retorna

²⁶⁹ ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 22.

²⁷⁰ MEDEIROS, *ibidem*, pp. 95-102.

ao buraco do qual acabara de sair – seu destino não pode ser diferente do de seus homens (ver 3.5 da sintaxe narrativa).

Outro personagem relevante em *Kanal* é o tenente Sábio. A trajetória do personagem permite-nos compreender melhor as ambiguidades da resistência na perspectiva de Wajda e a representação do diretor concernente à própria sociedade civil polonesa. Em 1.6 da sintaxe narrativa, é possível entrever a primeira função actante assumida por Sábio em *Kanal* – um resistente disposto a fazer amor com uma mulher ainda que em meio à iminência de um ataque alemão. Contudo, neste ponto vale ressaltar uma das marcas representacionais do cinema de Andrzej Wajda em seus primeiros anos como diretor: as relações entre o sexo, o amor e a nação, objeto de pesquisa da especialista Elzbieta Ostrowska²⁷¹. A autora afirma que “enquanto a sexualidade se confina exclusivamente dentro da esfera privada no mundo ocidental burguês, isso não ocorre num mundo onde o tabu da intimidade quase não existe, sempre cedendo à ‘causa’ [da nação]”²⁷². É como se a própria sexualidade estivesse no exílio. Nesse sentido, Wajda comumente representa as cenas eróticas em lugares públicos – como o quarto do hotel *Monopol* em *Cinzas e Diamantes* e as campinas de *Paisagem Após a Batalha* (1970). Da mesma forma o diretor representa a cena de intimidade entre Sábio e Halinka – há uma interrupção no momento em que Bússola abre a porta e vislumbra a imagem do casal sobre a cama. Aquele não é um espaço privado – a porta do quarto está aberta e o prédio abandonado em meio à Varsóvia destruída permite a circulação de todos os *partisans* da unidade. Tal imagem de uma “sexualidade no exílio”, para utilizar o termo de Ostrowska, é o reflexo da própria situação existencial dos personagens de *Kanal*, isto é, a sua condição de exilados. Eles se encontram sem um lar e sem uma pátria, tanto num sentido espiritual quanto num sentido literal. Por isso as sequências imbuídas de erotismo nos filmes wajdianos da trilogia da guerra acontecem de forma transitória e incidental, em espaços acidentais e irregulares.

Além disso, paralelamente ao que ressaltar na análise de *Cinzas e Diamantes*²⁷³, em relação à sequência de sexo entre Maciek e Krystyna, em *Kanal* há também uma tensão entre o discurso amoroso e o discurso sexual, aspecto representacional próprio de

²⁷¹ OSTROWSKA, Elzbieta. “Dangerous liaisons: Wajda’s discourse of sex, Love and nation”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003, pp. 46-63.

²⁷² Ibidem, p. 49.

²⁷³ MEDEIROS, ibidem, p. 112.

Wajda. A curta cena de sexo entre Sábio e Halinka, interrompido por Bússola, aponta para uma diferença entre o amor e o sexo, de modo que os personagens wajdianos saciam apenas o seu desejo sexual num universo em que o sexo substitui ou aparece como prelúdio para um amor que nunca poderá se concretizar. Na cena específica de *Kanal*, tal representação é elevada à máxima potência, sobretudo em 3.2 da sintaxe narrativa, quando Sábio revela que possui uma família, o que leva a dependente Halinka a se suicidar com a notícia.

A “sexualidade no exílio” marca ainda a trajetória de Jacek, também chamado de Bússola – performance de Tadeusz Janczar, talvez o ator mais conhecido do período da Escola Polonesa ao lado de Zbigniew Cybulski. Bússola é um jovem cadete adestrado para a guerra, despreocupado até mesmo diante de ocasiões que exigem extrema urgência – como em 1.5 da sintaxe narrativa, em que Jacek retira calmamente a água para se barbear, mesmo em meio à iminência do ataque alemão. Em 1.6, enquanto tira sua barba, entra em seu quarto uma jovem loira – trata-se de Margarida. A moça é provocante e faz de tudo para chamar a atenção de Jacek, inclusive se despir. Num primeiro momento o cadete mantém a firmeza, alegando que Margarida lança seus gracejos a todos os outros companheiros da unidade. Contudo, Bússola acaba se rendendo à beleza da jovem, agarrando e beijando-a.

Essa sequência é mais um exemplo da composição estética *noir* em *Kanal*, marcada pelos reflexos de Jacek e Margarida no espelho enquanto os dois se preparam para a relação sexual. O espelhismo aqui pode significar a identidade fragmentada de Bússola, já que, se guiarmos-nos pelo argumento de Ostrowska de que em alguns filmes wajdianos há uma espécie de triângulo amoroso, em que a “terceira pessoa” é substituída pela ideia abstrata de uma causa (a Mãe-pátria e o dever moral para com a comunidade nacional), Margarida acaba ficando em segundo plano quando Jacek interrompe as carícias para se dedicar à luta contra o inimigo estrangeiro. Aqui nem mesmo a relação sexual fora concretizada – como resistente, Bússola fora atraído por outra figura feminizada, a Mãe-pátria Polônia.

Em todo caso, vale ressaltar que Wajda constrói uma personagem fascinante em Margarida, uma mulher integrada à luta do Exército da Pátria e de forte personalidade que, ainda que demonstre amor por Bússola (ver 3.1), jamais se torna refém de seu relacionamento – trajetória narrativa bem diferente da personagem Halinka, que deposita em seu companheiro Sábio todo o seu sentido existencial. Margarida, um ser humano do sexo feminino, a única personagem a conhecer detalhadamente os meandros

dos esgotos varsovianos, é capaz de carregar o ferido Bússola durante todo o trajeto pelo *kanal* (como se vê a partir de 2.1 da sintaxe narrativa) e pode representar, sob a perspectiva wajdaniana, a fortaleza da mulher como resistente engajada no Exército da Pátria.

Feita essa análise crítica e resumida das funções actantes exercidas pelos principais personagens de *Kanal*, quero me ater por ora à representação da resistência como ator coletivo no filme wajdaniano. Até agora vimos o desmembramento da resistência em individualidades na narrativa do esgoto, mas agora é preciso observar como o Exército da Pátria funciona como uma coletividade, o que faremos sob o prisma teórico de Bédarida²⁷⁴. O autor francês constrói conceitualmente a categoria resistência como um tipo ideal, tal como a abordagem sociológico-histórica weberiana, isto é, como parte do rigor instrumental racionalizado e, ainda que não correspondente à realidade empírica, capaz de estabelecer relações com ela. Segundo Bédarida, a vantagem de operar com a categoria nessa forma é a retenção dos elementos determinantes do fenômeno da resistência e as relações entre eles. Sendo assim, o autor distingue ao menos quatro elementos definidores da resistência, a saber: uma vontade, um combate clandestino escolhido livremente, uma lógica político-ética e uma memória didática. A pergunta fundamental nesta parte do trabalho é: como Andrzej Wajda representa a resistência polonesa, especificamente o Exército da Pátria, tendo em vista esses quatro elementos de Bédarida? A resposta pode mostrar a problematização da representação wajdaniana da resistência como um ator coletivo.

Vejam os a representação da resistência em *Kanal* primeiramente através do prisma da *vontade*. Segundo Bédarida, ela diz respeito ao gesto básico de dizer “não” – um “não” simbólico à submissão, daí que a vontade surgida seja de princípio, uma vontade pessoal para corroborar a liberdade, a integridade e a identidade. Andrzej Wajda, contudo, distorce essa vontade. O horror do esgoto desmobiliza a coletividade em prol da sobrevivência, de tal modo que a consciência da luta, do “não”, se mostra líquida e pueril, sobretudo na parte final. Na narrativa do diretor há pelo menos dois casos marcantes nesse sentido: o de Barco e o de Sábio.

O primeiro, responsável pelos registros da Companhia 43, é capaz de mentir a cada momento que Farpa solicita a ele informações acerca da unidade – Barco volta-se sempre para trás e observa que o grupo está diminuindo, mas não informa a verdade ao

²⁷⁴ BÉDARIDA, *ibidem*.

líder com medo de que este, em seu senso de responsabilidade, não prossiga o trajeto rumo ao fim do *kanal* (as falsas informações dadas por Barco para salvar a própria pele podem ser observadas em 2.3, 2.6 e 3.5 da sintaxe narrativa). Já o tenente Sábio, que possui a função actante de líder responsável no início da trama, capaz de carregar um companheiro nas costas quando este se encontra ferido e à mercê do inimigo (ver 1.7 da sintaxe narrativa), vai se transformando ao longo da narrativa até o ponto que atinge o máximo de violência e desrespeito pelos companheiros e pelos civis no esgoto. Em 2.4 da sintaxe narrativa, por exemplo, o tenente esbofeteia uma civil que grita desesperadamente no interior do esgoto em busca do filho perdido.

Essa cena, aliás, é emblemática por ser uma das únicas a representar a sociedade civil e sua relação com a resistência²⁷⁵. Como resposta, aquela histórica mãe grita para Sábio: “você acabaram conosco, seus assassinos!” – representação da perspectiva de parte da sociedade civil varsoviana diante do horror trazido pelo massacre do Levante²⁷⁶. Além disso, em 2.5 o tenente Sábio dá um tapa no rosto do companheiro Michal, devido à entrega sem reservas do compositor à loucura e à morte. Justamente esta mesma entrega ao inimigo acometeria ambigualmente o tenente Sábio, quando este acharia o caminho para a superfície e seria rendido pelos alemães. Prantivo e pesaroso, Sábio caminha até os corpos amontoados de resistentes recém-saídos do *kanal* e se ajoelha, como uma rendição incondicional ao inimigo (ver 3.4 da sintaxe narrativa). Ali já não há mais condições de dizer “não”. A *vontade* de resistir cessara. Dessa forma, Wajda representa a resistência como ator coletivo desconstruindo o seu primeiro elemento definidor, a *vontade*.

Voltando a Bédarida e a sua teorização acerca da resistência, dentro ainda de seu primeiro fator constitutivo, a *vontade*, o autor argumenta que a luta contra a dominação estrangeira é imbuída não somente de uma reivindicação de liberdade, mas também de exigências de honra. Seguem as palavras do autor:

²⁷⁵ A outra cena pode ser encontrada em 1.10, em que uma mãe em busca do filho perdido pede ajuda aos personagens principais de *Kanal* em meio à correria do Levante. Contudo, o silêncio é a resposta dada àquela mulher, já que os *partisans* têm um único propósito naquele momento: cumprir a ordem vinda de cima e escapar da morte nos esgotos de Varsóvia. Dessa forma, Marek Haltof está correto quando afirma que *Kanal* não é um hino aos heróis do Exército da Pátria, ainda que estes ganhem certa simpatia do público enquanto vítimas da guerra e também das manipulações políticas.

²⁷⁶ Além disso, tal como em *Geração*, Andrzej Wajda disforiza o Exército da Pátria nessa sequência, fazendo coro em certa medida com as políticas de memória levadas a cabo pelo Estado no pós guerra e, por isso, evidenciando novamente a ambivalência representacional – ainda que em escala bem menor se comparada ao primeiro filme da trilogia.

Convém lembrar com ênfase, pois hoje muito frequentemente a honra aparece como uma noção fora de moda, uma virtude obsoleta, que sua predominância [da honra] em 1940 era muito forte. Aí está uma motivação que teve um papel importante em um bom número dos primeiros resistentes. “Eu entregarei meu sangue puro como eu o recebi”: a palavra de Corneille – transmitida por Péguy – ressoava, então, alto e firme²⁷⁷.

Entretanto, Andrzej Wajda também desmonumentaliza a *honra* como virtude dos resistentes em *Kanal*, sobretudo a partir do momento em que a narrativa passa a se concentrar no esgoto. A noção descrita por Bédarida perde o seu significado em *Kanal*, de sorte que todas as exigências de honra são perdidas na trama. Talvez as únicas duas exceções sejam Farpa, Margarida e Esbelto. O primeiro por retornar ao inferno dantesco no exato momento em que toma consciência de que é o único sobrevivente da Companhia 43 – seu destino não poderia ser gozando a vida quando todos os seus homens estão mortos no esgoto (ver 3.5); Margarida, uma das únicas personagens femininas do universo diegético de *Kanal* e a única a conhecer o esgoto, doa a própria vida em favor do ferido Bússola, carregando-o praticamente nas costas até o fim da história; poderíamos enquadrar entre os personagens com senso de *honra* o tenente Esbelto, porém seu sacrifício ao final da narrativa se explica mais pelo seu instinto de *sobrevivência* (ver também 3.5 da sintaxe narrativa).

Bédarida elenca ainda como segundo parâmetro do tipo ideal de resistência o *combate clandestino* livremente escolhido, que pode se ramificar ainda em pelo menos três dados. O primeiro é o *universo voluntarista*, isto é, o engajamento na resistência parte de quem realmente quer. Se levarmos em consideração toda a mitologia romântica polonesa, seja na literatura, seja no cinema, como vimos anteriormente, observaremos que existe uma longa e exaltada tradição de luta contra ocupantes estrangeiros no passado. Em *Kanal*, porém, esse *universo voluntarista* é apenas representado na introdução. Por exemplo, ao tomar conhecimento de que a unidade deverá fugir pelos esgotos de Varsóvia, Sábio não aceita muito bem a ideia justamente pelo patriotismo inerente ao engajamento, de modo que a entrega ao álcool vem como uma tentativa para apaziguar o espírito (ver 1.8 e 1.9). Em todo caso, quando a trama emerge ao esgoto, o *voluntarismo* e a *vida clandestina*, marcada pela *guerra subversiva* (terceiro dado do combate clandestino, segundo Bédarida), se desvanece sob a vontade de sobrevivência.

²⁷⁷ Ibidem, p. 4.

Em terceiro lugar, o tipo ideal de resistência pressupõe uma *lógica política e uma lógica ética* que se conjugam. Tal reflexo político – patriótico, antes de tudo – da resistência polonesa é representado por Andrzej Wajda sobretudo na primeira parte de *Kanal*. A dimensão axiológica do fenômeno resistente, que envolve um reflexo moral e valorativo, mostra-se como uma dimensão central na introdução da narrativa wajdaniana, sem a qual não se pode compreender ou explicar nem a aparência racional nem o incremento romântico e irracional da luta clandestina. O diretor, entretanto, tal como no terceiro filme da trilogia da guerra, *Cinzas e Diamantes*, desmonumentaliza o romantismo polonês e mostra quão trágica foi a experiência clandestina, principalmente nos últimos dias do Levante. Se antes havia um triângulo amoroso que fazia os *partisans* optarem pela Polônia feminizada em detrimento de um romance com outra mulher, o casamento com a Mãe-pátria acabou levando-os à morte.

Ainda sobre a dimensão moral da resistência, Bédarida a esclarece com a célebre distinção weberiana entre *ética de convicção* e *ética de responsabilidade*. A primeira envolveria a crença em valores que levam ao engajamento incondicional, sem concessões, enquanto a outra requereria a escolha de meios mais apropriados a fim de atingir o fim desejado – daí a lucidez, o pragmatismo e a eficácia que definem a “ética da responsabilidade”. Em *Kanal*, do início ao fim se opera um deslocamento da *ética da convicção* à *ética da responsabilidade*, o que se explica pela passagem no esgoto e a loucura que ele carrega em seu bojo nos últimos dias do Levante de Varsóvia em 1944.

O quarto e último pilar do tipo ideal de resistência, na concepção de François Bédarida, é uma *memória estruturada e atuante*, investida de uma função social forte capaz de construir o estatuto de mito fundador. O historiador francês discerne ao menos dois tipos de memória resultantes desse processo – a memória vivida construída pelos próprios resistentes e a memória transmitida, difusa nas gerações sucessivas. Para Bédarida, contudo, o historiador fica à mercê de uma memória submetida a um processo de instrumentalização. Segue a recomendação do autor:

Daí um procedimento árduo para o historiador, que deve considerar, de um lado, o dado da documentação que lhe serve de material para a elaboração do saber, de um outro lado, a memória, ao mesmo tempo, releitura e repetição do passado, este sendo revisto, colorido, corrigido e, frequentemente, sublimado [...] Afirmar os direitos da história, isto é, de uma abordagem científica distanciada e argumentada com objetivo de uma construção racional, não leva de forma alguma a recusar a experiência vivida, mas a situá-la em seu lugar – que é grande, mas que não deve em

caso algum ocupar a poltrona de honra, enquanto o historiador se veria reduzido a um banco²⁷⁸.

Tais são as dificuldades epistemológicas de um historiador que toma a memória como objeto de investigação. O caso de Andrzej Wajda e sua representação da resistência polonesa no filme *Kanal*, no âmbito de uma geração de jovens cineastas ávidos por representar os eventos da guerra e da ocupação, demonstra o cuidado necessário para uma interpretação criteriosa diante das batalhas desesperadas pela busca de identidade – afinal, não seria essa a finalidade da Escola Polonesa enquanto um fenômeno geracional? Daí que minha investigação, ao lidar com o testemunho de um diretor polonês no bojo de um processo de abertura política em seu país, fique à mercê dos perigos da pesquisa que se debruça sobre a memória, ou, nos termos de Bédarida, entre dois extremos – o sentimental e o racional. O *espírito de rigor* de que nos fala Denise Rollemberg bate à porta²⁷⁹.

O fato é que havia uma questão sensível nas mentes de grande número de poloneses ao final da guerra. Durante o período stalinista, no contexto das construções e reconstruções das memórias sociais, o movimento de resistência não comunista atuante durante a guerra e a ocupação, dirigido diretamente de Londres pelo governo exilado, fora acusado de covardia e até mesmo de colaboração com os nazistas na luta contra os soviéticos. Os líderes do Exército da Pátria foram denunciados como traidores e criminosos, de modo que alguns terminaram nas prisões e outros sofreram sentenças ainda mais sérias. A memória oficial do stalinismo polonês fora construída nesse contexto, quando o Exército da Pátria veio a se tornar um dos maiores tabus nacionais. Como argumentou Norman Davies:

Um dos fardos mais pesados que o Exército da Pátria e seus admiradores tiveram de suportar foram as repetidas calúnias propagadas por fontes soviéticas e comunistas. Longe de louvar as realizações do Exército da Pátria, os comentaristas soviéticos começaram a espalhar o boato de que o AK era ‘inativo’, ‘covarde’ ou mesmo ‘pró-alemão’. Em seu entusiasmo pela União Soviética e suas vitórias, muitos elementos da imprensa britânica e norte-americana foram atrás sem pensar. Do ponto de vista do AK, a única resposta adequada foi: “Eles vão ver só!”²⁸⁰.

²⁷⁸ Ibidem, p. 7.

²⁷⁹ ROLLEMBERG, ibidem, p. 7.

²⁸⁰ DAVIES, ibidem, p. 248.

Um silêncio gritante rondava os mais diversos âmbitos artísticos na Polônia a partir de 1948, sobretudo com a política cultural do realismo socialista. Somente a partir do degelo político viabilizado pelo ano de 1956 que o Exército da Pátria fora entronizado novamente dentre os temas representados no cinema, sobretudo pelos cineastas da Escola Polonesa.

O filme *Kanal*, de 1957, traria luz ao fato, até aquele momento irrepresentável, dos membros do Exército da Pátria e o acontecimento, talvez ainda mais irrepresentável, do Levante de Varsóvia de 1944. Se em *Geração*, o primeiro filme da trilogia da guerra, Andrzej Wajda mantinha uma posição ambígua e até mesmo dupla ao representar negativamente o Exército da Pátria em detrimento da resistência comunista, valendo-se de muitos dos preceitos temáticos e narrativos do realismo socialista, em seu segundo filme o diretor traria o AK para o centro da trama. Entretanto, como procurei demonstrar na análise fílmica e extrafílmica de *Kanal*, Wajda não buscou a exaltação máxima dos *partisans* em meio aos excrementos dos esgotos varsovianos, antes os representou em suas dúvidas, incertezas, contradições e crises de engajamento como membros da resistência. Wajda rompeu com o romantismo polonês tradicional da poesia e da literatura, rompeu com o herói devotado completamente à causa nacional.

Além disso, o diretor teve a oportunidade de externar suas próprias convicções concernentes ao tabu do Levante de Varsóvia, o qual suscitava ainda na segunda metade dos anos 1950 dúvidas históricas a respeito do envolvimento ou não da URSS com a resistência, a participação dos países Aliados em socorro à Polônia e outros temas sobre os quais não se tinha produzido conhecimento à base de criticidade. Por exemplo, há uma cena específica em *Kanal* em que o diretor pôde expor a sua própria perspectiva a respeito da ajuda soviética esperada pelos *partisans* durante o Levante. Nesta sequência, que conclui a linha narrativa de Margarida e Jacek, os dois personagens chegam ao final do esgoto e, ao depararem-se com uma grade que os separa do rio Vístula, podem observar ao longe a outra margem da cidade (ver 3.3 da sintaxe narrativa) – lá estaria o Exército Vermelho. O público polonês compreendeu esta sequência, o que Wajda quis significar através dela:

[...] Além disso, o surpreendente foi que o Exército Vermelho estava posicionado do outro lado e ninguém perguntou como ele iria se comportar nesse caso. Portanto, havia muitas perguntas que cercavam o Levante, cujas respostas são fornecidas pela história de Stawinski, *Kanal*. Desde então não havia respostas para essas questões

fundamentais: quem vai nos ajudar, como vamos administrar, se ninguém vem em nosso auxílio, como é que a história do Levante vai terminar? É por isso que acabou do jeito que ocorreu, nos esgotos. Foi um ponto de vista muito original, quero dizer que era autêntico, mas os eventos poderiam ter terminado de outra forma²⁸¹.

Em todo caso, como o próprio Wajda chama atenção, o filme *Kanal* teve uma recepção complexa junto ao público polonês, sobretudo varsoviano:

Como – e eu já disse isso antes –, o futuro público de *Kanal*, que foi um público polonês e, em particular, um público de Varsóvia... pois, afinal de contas, ainda havia muitas pessoas que viviam em Varsóvia, que retornaram após a cidade ter sido reconstruída, que sobreviveram ao Levante, mas que havia perdido parentes e amigos... que tipo de filme eles queriam ver? Eles queriam ver um filme com uma bandeira vermelha e branca esvoaçando acima de uma barricada. Eles esperavam assistir a um filme, independentemente do sucesso ou não do Levante, em que houvesse triunfos espirituais. No entanto, a história de Jerzy Stefan Stawinski não ofereceu a oportunidade de apresentar esse tipo de realidade. Stawinski descreve a partir do ponto de vista de um comandante de companhia que está levando a cabo uma ordem. Que sorte de esperança havia lá para que o Levante terminasse de forma diferente?²⁸²

Como se pode notar, a leitura realizada pelo público nacional fora nutrida de expectativas quanto à representação do Levante e do Exército da Pátria, porém a história escrita e roteirizada por Stawinski trazia à tona uma interpretação sombria e pessimista acerca dos dois temas, corroborando a própria entonação do fenômeno geracional da Escola Polonesa de cinema.

Se o público polonês tivera suas expectativas frustradas pelos heróis cinematográficos inesperadamente vacilantes, o efeito contrário foi conseguido junto ao público internacional com a exibição de *Kanal* no Festival de Cannes em 1958. Aquela imagem expressionista da resistência no esgoto fora capaz de elevar o nome de Stawinski entre os roteiristas estadunidenses e rendeu a Andrzej Wajda o renome que, em 2000, lhe traria um Oscar pelo conjunto da obra²⁸³. O filme que desmonumentalizou

²⁸¹ Entrevista nº 50: *The Warsaw Uprising in the film Kanal*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/50>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

²⁸² Entrevista nº 50.

²⁸³ Destaco a relevância que Andrzej Wajda viera a assumir para boa parte dos atuais diretores hollywoodianos de renome. Para exemplificar, quero considerar a revista *Sight & Sound*, que divulga

a resistência ao mostrar o sofrimento dos *partisans* no inferno dantesco do esgoto rendeu a *Kanal* o prêmio especial em Cannes e a nomeação ao Palma de Ouro. Além disso, vale ressaltar que a natureza temática e estética do filme contribuiu muito para o sentido de identidade que havia entre os jovens cineastas recém-formados em Lódz, de sorte que *Kanal*, em sua desconstrução da resistência, possui o espírito do fenômeno geracional Escola Polonesa de cinema.

anualmente uma lista dos melhores filmes de todos os tempos sob o ponto de vista de famosos cineastas. Na publicação do dia 15 de agosto de 2012, a revista enquadrou os diretores Woody Allen, Francis Ford Coppola, Michael Mann, Martin Scorsese e Quentin Tarantino. Coppola elegeria no topo de sua lista de dez filmes o wajdaniano *Cinzas e Diamantes*, assim como Scorsese o colocaria em terceiro lugar. Semelhantemente, Steven Spielberg seria um dos grandes entusiastas da indicação de Wajda ao Oscar Honorário no ano 2000 pelo conjunto da obra. Isso levou o diretor de *A Lista de Schindler* a enviar uma carta ao presidente da Academia, relatando a importância do diretor polonês para o cinema de seu país e para todo o cinema europeu. A fama de Wajda no Ocidente ainda renderia ao diretor quatro indicações ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, pelos filmes *The Promised Land* (1975), *As senhoritas de Wilko* (1979), *Homem de ferro* (1981) e *Katyn* (2007). Para mais detalhes sobre a lista da revista *Sight & Sound* e a carta de Steven Spielberg ao presidente da Academia, ver: OMELETE. *Melhores filmes da história: conheça as listas de Tarantino, Scorsese, Coppola e mais*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/melhores-filmes-da-historia-conheca-listas-de-tarantino-scorsese-coppola-e-mais/>>. Acesso em: 08 mar. 2016; WAJDA. *Steven Spielberg's letter to American Academy of Motion Picture Art and Sciences*. Disponível em: <<http://www.wajda.pl/en/list.html>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

CONCLUSÃO

Em minha pesquisa monográfica, dediquei grande tempo à análise fílmica de *Cinzas e Diamantes* (1958), talvez o filme mais importante de Andrzej Wajda e a maior referência da Escola Polonesa²⁸⁴. O filme se passa no último dia da Segunda Guerra Mundial, quando Maciek – encarnado por Zbigniew Cybulski²⁸⁵ –, um jovem rebelde ligado ao Exército da Pátria, recebe a missão de assassinar Szczuka (Waclaw Zastrzezynski), o novo secretário do Partido Comunista. Discordando das ordens vindas de superiores na clandestinidade, Maciek decide aproveitar a juventude por uma noite, apaixonando-se pela garçonete Krystyna (Ewa Krzyzewska) e desistindo da vida de lutas.

Nesse filme estava representado o assunto mais silenciado pelo regime comunista no após segunda guerra – a resistência. Wajda visualizou o contexto do desmantelamento do nacional-socialismo em 1945 e o fim da ocupação alemã em território polonês, cedendo a um novo ocupante, o soviético. O filme é marcado por inúmeros planos que mostram tropas soviéticas avançando pelas ruas, assim como grandes imagens de Stalin figurando em locais públicos. O universo diegético de *Cinzas e Diamantes* é também caracterizado pela forma como a guerra moldou tragicamente as trajetórias de todos os personagens, muitos dos quais tiveram suas famílias desgraçadamente destruídas.

Maciek é o protagonista da narrativa, um jovem resistente moldado por ações que refletem em certa medida a banalização de ações violentas, embora suas funções no decorrer da trama sejam alteradas profundamente, já que conhece a garçonete Krystyna e se apaixona por ela, passando a sonhar com uma vida distante das armas e ao lado do seu amor. Porém, todos os caminhos na “nova” Polônia estavam fechados para o personagem.

Wajda, conhecido como um “diretor de símbolos”²⁸⁶, estabeleceu uma *geografia simbólica*²⁸⁷ que nos permite enxergar a tensão entre o espaço sagrado, o espaço mítico

²⁸⁴ *Cinzas e Diamantes* fecha a trilogia da guerra de Andrzej Wajda. O último filme da trilogia fora baseado no livro de Jerzy Andrzejewski, importante escritor polonês e também co-roteirista do filme.

²⁸⁵ Considerado o melhor ator de sua geração, Cybulski foi morto precocemente em um acidente de carro.

²⁸⁶ Fato coerente se levarmos em consideração que, num regime autoritário, a imagem deveria carregar muito mais do que as palavras (facilmente censuradas) os sentidos do filme.

²⁸⁷ KALINOWSKA, 2003, p. 66.

da nação perdida e os vários lugares sem fixação. Por exemplo, na primeira sequência de *Cinzas e Diamantes*, Maciek metralha a queima-roupa um inocente operário, que cambaleia até a porta fechada de uma capela e cai morto dentro daquele espaço. A perspectiva de Wajda é situar o protagonista, assim como seus companheiros, fora do espaço sagrado – ou, em termos simbólicos, toda uma geração que lutou clandestinamente contra o ocupante estrangeiro. Em outras palavras, a capela se confundiria com o próprio espaço nacional, inalcançável para os jovens resistentes ainda em luta.

Da mesma forma, na sequência final e antológica do filme, Maciek caminha cambaleante num aterro de lixo depois de atingido por tropas soviéticas – o que pode ser observado na imagem abaixo. Após cair e se imiscuir à podridão, agonizando e gemendo as dores da morte, já não havia mais uma casa para o descanso final. Sobrava-lhe a sujeira, o aterro de lixo – o lixo da história. A guerra o tornou sem-teto, a dominação soviética o impediu de reconstruir sua própria nação, de sorte que o único local que lhe sobrava para habitar era o hotel *Monopol*, onde acontece praticamente toda a trama do filme. O hotel oferece, segundo Kalinowska, uma metáfora coerente para a falta de moradia, para o exílio dos jovens clandestinos no próprio país.



Figura 3 - Última sequência do wajdaniano *Cinzas e Diamantes* (1958), na qual o protagonista Maciek (Zbigniew Cybulski) agoniza sobre um monte de lixo

Fonte: página *Tele Magazyn*²⁸⁸.

²⁸⁸ Disponível em < <http://www.telemagazyn.pl/film/popiol-i-diamant-567471/>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

Da mesma forma, é curioso observar a performance de Cybulski, que em tudo se difere dos jovens clandestinos que lutaram durante e após a guerra contra os ocupantes nazistas e soviéticos. De óculos escuro e jaqueta de couro, Maciek se assemelha muito mais a James Dean em *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955) do que a um resistente de guerra – a influência do filme estadunidense, aliás, é ressaltada em entrevista realizada com Wajda no DVD²⁸⁹. Se antes o diretor não tolerava a proposta de Cybulski para o personagem, acabou concluindo ao final que a roupagem figurativa do protagonista de *Cinzas e Diamantes* abriu as janelas de identificação do público polonês com o personagem.

Além de *pôr carne e osso no passado*²⁹⁰, Andrzej Wajda revisou a história ao mostrar o passado de uma forma não tradicional, isto é, distante dos preceitos dogmáticos do realismo socialista. Ele o faz ao utilizar a estética *noir* estadunidense, caracterizada pelo universo em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real e lança mão de procedimentos expressionistas como as sombras, olhares, gestos, predominância de closes e planos-detalhes de fragmentos de objetos etc. Os planos fechados de Wajda, combinados com outros marcados pela oscilação entre closes e profundidade de campo, criam um ambiente claustrofóbico na representação do tabu da resistência em *Cinzas e Diamantes*. Se antes o neorealismo italiano era mobilizado pelo diretor em *Geração* para se desvencilhar do realismo socialista, em *Cinzas e Diamantes* a inspiração vinha de filmes como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *O Segredo das Joias* (John Huston, 1950).

A análise dos elementos estéticos e narrativos de *Cinzas e Diamantes* levou-me a concluir que a Escola Polonesa – geração à qual Andrzej Wajda estava integrado –, configurou uma verdadeira luta de representações contra a geração cinematográfica anterior e, também, a política cultural do realismo socialista. Enquanto o cinema stalinista estava interessado em enquadrar uma memória oficial, a qual silenciava os temas históricos fundamentais do tempo presente, os jovens cineastas da Escola Polonesa procuravam desenvolver uma cinematografia pautada na representação da guerra e suas catastróficas consequências sobre a nação. Tais conclusões pareciam sugerir um título para a minha monografia (e futuro livro): *entre as cinzas do silêncio e*

²⁸⁹ CINZAS e diamantes (*Popiół i diament*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Andrzejewski e Andrzej Wajda. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1958. 1 disco (103 min.); p&b; DVD.

²⁹⁰ ROSENSTONE, *ibidem*, pp. 175-186.

*os diamantes de uma geração*²⁹¹. Tal polarização pressupunha que o wajdaniano *Cinzas e Diamantes* teria coroadado as estratégias representacionais de toda uma geração em sua oposição aos tabus comunistas na Polônia.

Contudo, a análise isolada do terceiro filme da trilogia não foi capaz de desvelar as ambivalências representacionais de Andrzej Wajda em suas produções anteriores. De fato, desde a formação do cineasta na Escola de Łódź, quando Wajda se integrou a uma rede de convivência pautada nas experiências geracionais, havia claramente uma tendência para futuras representações cinematográficas da resistência e outros temas amordaçados. Em todo caso, Wajda e a Escola Polonesa viviam sob a égide do Estado de Partido Único, momento em que a cultura política socialista era hegemonizada e criava, conseqüentemente, verdadeiras zonas cinzentas na sociedade. Os jovens cineastas poloneses, ao final de sua formação acadêmica, não estiveram imunes ao seu tempo. Pelo contrário, imiscuiram-se nele em certa medida.

A análise conjunta dos filmes *Geração* (1955) e *Kanal* (1957) permitiu a visualização de elementos estéticos e narrativos provenientes do realismo socialista – justamente a doutrina artística que Andrzej Wajda e seus colegas buscaram repreender em seu enquadramento de memória atual. Todavia, por mais que a identidade geracional da Escola Polonesa excomungasse o realismo socialista de sua constituição, a situação política nacional até 1956 não permitia o total desprezo pela política cultural. Por isso o wajdaniano *Geração* possui um herói positivo em sua narrativa, assim como outros elementos característicos do cinema zhdhanovista.

Para representar a resistência nacional e as mazelas da guerra, era preciso conciliar as influências neorrealistas e hollywoodianas com o esquematismo narrativo do realismo socialista, o que nos leva a concluir que o primeiro filme wajdaniano (tanto quanto o seu diretor) encontravam-se numa zona cinzenta. Em outros termos, Andrzej Wajda demonstrou em seus primeiros filmes certa ambivalência representacional, capaz de tornar *Geração* uma experiência tanto neorrealista quanto realista socialista – um caminho viável contra maiores retaliações. Por conseguinte, complementando uma análise realizada já há alguns anos, este trabalho buscou demonstrar em detalhes que, entre o silêncio de uma cultura histórica estatal e o barulho opositor de jovens e visionários diretores cinematográficos, havia uma ambiguidade nas atitudes e

²⁹¹ Uma referência clara ao terceiro filme da trilogia da guerra, cujo título fora inspirado num poema do século XIX, de Cyprian Norwid – numa alusão à maneira pela qual os diamantes são formados, a partir do calor que age sobre o carvão.

representações destes últimos. Entre cinzas e diamantes, havia a ambivalência de uma geração.

FONTES

Instituições de pesquisa

Biblioteca Nacional – BN, Rio de Janeiro – RJ.

Cinemateca Brasileira – São Paulo – SP.

Laboratório de História Oral e Imagem – LABHOI, Rio de Janeiro – RJ.

Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro – RJ.

Jornais

O Globo (Rio de Janeiro).

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro).

Periódicos

Cahiers du Cinéma (França)

Films and Filming (Inglaterra)

Sight & Sound (Inglaterra)

Tiempo de Cine (Argentina)

FILMOGRAFIA

CINZAS e diamantes (*Popiół i diament*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Andrzejewski e Andrzej Wajda. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1958. 1 disco (103 min.); p&b; DVD.

GERAÇÃO (*Pokolenie*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Bohdan Czeszko. POL. Produzido por Kadr. Dist. Silver Screen Collection, 1955. 1 disco (87 min.); p&b; DVD.

KANAL (*Kanal*). Direção de Andrzej Wajda. Roteiro de Jerzy Stefan Stawinsky. POL. Produzido por Kadr. Dist. Aurora DVD, 1957. 1 disco (95 min.); p&b; DVD.

A LISTA de Schindler (*The Schindler's List*). Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Thomas Keneally e Steven Zaillian. USA. Produzido por Steven Spielberg, Gerald Molen e Branko Lustig. Dist. Universal Pictures, 1993. 1 Disco (193 min.); p&b; DVD.

BIBLIOGRAFIA

AARÃO REIS, Daniel. *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2ª edição atualizada (2007), 1997.

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Col. Marxismo e Literatura.

ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda do cinema*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ANDREW, Dudley J. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

ANDRZEJEWSKI, Jerzy. *Cinzas e diamantes*. Editora Saga, 1968.

AZÉMA, Jean-Pierre; BÉDARIDA, François. “Historisation de la résistance”. In: *Esprit*, Paris, n. 198, jan. 1994.

BAFOIL, François (org.). *La Pologne*. Paris: Fayard Ceri, 2007.

BARROS, José D’Assunção. “A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier”. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. IX, n. 1, 2005, pp. 125-141.

BÉDARIDA, François. “L’histoire de la résistance: lectures d’hier, chantiers de demain”. In: *Vingtième Siècle*, n. 11, jul./set/ 1986.

_____. “Sur le concept de Résistance”. In: Jean-Marie Guillon e Pierre Laborie (dir.). *Mémoire et Histoire: la Résistance*. Toulouse, Eds. Privat, 1995, pp. 45-50.

BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1989.

_____. “A ilusão biográfica”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

BOURRIER, Any. “Em direção ao sol: filme de Wajda sobre herói da resistência polonesa mostra os horrores da guerra”. *O Globo*. Rio de Janeiro, [1990?].

BRANIGAN, Edward. “O plano-ponto-de-vista”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema (vol. II)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas, Papirus, 1997.

_____. *Uma proposta metodológica para a análise semiótica de filmes em História*. Niterói, 2010 (Paper de aula).

CHARTIER, Roger. “Textos, impressões, leituras”. In: CHARTIER, Roger (org.). *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*. (Rio de Janeiro), 7 (13) (1994).

_____. “O mundo como representação”. In: Roger Chartier (org.). *À beira da falésia. A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinema polonês hoje*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962, pp. 144.

COATES, Paul. “Forms of the Polish intellectual’s self-criticism: revisiting *Ashes and Diamonds* with Andrzejewski and Wajda”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, vol. 38, n. 3/4 (setembro-dezembro 1996), pp. 287-303.

_____. “Wajda’s imagination of disaster: war trauma, Surrealism and Kitsch”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1996.

_____. “Neorrealismo italiano”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

FALKOWSKA, Janina. *The political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of marble, Man of Iron and Danton*. Providence: Berghahn Books, 1996.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular, 1930-45*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese (doutorado), UFMG. Belo Horizonte, 2014.

FERRO, Marc. *História da Primeira Guerra Mundial: 1914-1918*. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 2010.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 1ª edição. São Paulo: Contexto, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Angela de Castro. “Cultura política e cultura histórica no Estado Novo”. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e leituras do passado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, FAPERJ, 2007.

HALTOF, Marek. *Polish national cinema*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2002.

_____. *Polish Film and the holocaust: politics and memory*. Nova York/Oxford: Berghahn Books, 2012.

HASKA, Agnieszka. “Discourse of Treason in Occupied Poland”. In: *East European Politics and Societies*. Volume 25, Number 3, August 2011.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. “Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico”. In: *História da Historiografia*. Ouro Preto, n. 8, abril, 2012, pp. 151-173.

KALINOWSKA, Izabela. “Changing Meanings of Home and exile: from Ashes and Diamonds to Pan Tadeusz”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors’ Cuts)*. New York, Wallflower Press, 2003.

KARPINSKI, Maciej. *The theatre of Andrzej Wajda*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 1-13. (Coleção Directors in Perspective).

LABORIE, Pierre. “L’idée de résistance, entre définition et sens: retour sur un questionnement”. In: Pierre Laborie (org.). *Les Français des années troubles: de la guerre d’Espagne à la Libération*. Paris: Seuil, 2003.

_____. “1940-1944”. Os franceses do pensar-duplo”. In: Denise Rolembert e Samantha Viz Quadrat (orgs.). *Sociedades e regimes autoritários. A construção social dos regimes autoritário*. Vol. 1. Europa. *Sociedades e regimes autoritários*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

LAGNY, Michèle. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 1997.

_____. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo, Editora da UNESP, 2009.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

LVOVICH, Daniel. “A questão do consenso durante a ditadura militar argentina: problemas metodológicos e contextos historiográficos (1976-1983)”. In: Beired, JLB., e Barbosa, Cas (orgs.) *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo, Editora UNESP, Cultura Acadêmica, 2010.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASCARELLO, Fernando. “Fil Noir”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, pp. 177-188.

MAUAD, Ana Maria. “‘UNE – somos nós’: a fotografia como gesto, Bahia, 1979”. In: Branco, Edwar de Alencar Castelo Branco (org.) *História, cinema e outras imagens*. Teresina: EDUFPI, 2009.

_____. “Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Guran em três tempos*”. In: *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 141-151, jan.-jun. 2010.

_____. “História do tempo presente e o cinema documentário”. In: *Primeiros Escritos*, Rio de Janeiro, nº 17, 2012.

MEDEIROS, Vinícius Santos de. *Entre as cinzas do silêncio e os diamantes de uma geração: o cinema de Andrzej Wajda e a batalha pela memória coletiva na Polônia (1945-1963)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. XXIII, n. 45, 2003, pp. 11-36.

MICHALEK, Boleslaw e TURAJ, Frank. *The Modern Cinema of Poland*. Indiana Univ Pr, 1988.

MICHLIC, Joanna B. “The Soviet Occupation of Poland, 1939–41, and the Stereotype of the Anti-Polish and Pro-Soviet Jew”. *Jewish Social Studies*, Volume 13, Number 3, Spring/Summer 2007 (New Series), pp. 135-176.

MICK, Christoph. “Incompatible Experiences: Poles, Ukrainians and Jews in Lviv under Soviet and German Occupation, 1939–44”. *Journal of Contemporary History*, 2011, Vol. 46(2), 336–363.

MICZKA, Tadeusz. “El cine bajo presión política Polonia, 1945-1989”. *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Navarra, vol. XI, n. 2, 1998, pp. 105-121.

_____. “El cine bajo la presión del mercado libre – Las estrategias del autor en el filme de largo metraje polaco después del año 1989”. *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Navarra, vol. XVII, n. 1, 2004, pp. 145-160.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. “Visões do inferno histórico: a ‘trilogia de guerra’ de Andrzej Wajda”. In: *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 1, n. 1, 2007.

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 históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Rodrigo Sá. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: Rodrigo Sá Motta. *Culturas políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte, Argumentum, 2009.

MUSIAL, Bogdan. “Jewish resistance in Poland’s eastern borderlands during the Second World War, 1939-41”. *Patterns of Prejudice*, Vol. 38, No. 4, 2004, pp. 371-382.

NORA, Pierre. “Entre memória e História: a problemática dos lugares”, IN: *Projeto História*, São Paulo, PUC, 1993, pp. 7-28.

NAPOLITANO, Marcos. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*”. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *As mulheres de Andrzej Wajda (I)*. Em: <<http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2010/11/as-mulheres-de-andrzej-wajda-i.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

ORR, John. “At the crossroads: irony and defiance in the films of Andrzej Wajda”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

OSTROWSKA, Elzbieta. “Dangerous liaisons: Wajda’s discourse of sex, Love and nation”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003.

PAXTON, Robert. *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PESCHANSKI, Denis. “Résistance, résilience et opinion dans la France des années noires”. *Psychiatrie Française*, v. XXXVI, n. 2-5, p. 194-210, fev. 2006.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: *Estudos Históricos*. 1989. São Paulo, Cpdoc/FGV.

_____. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

PRAZMOWSKA, Anita Jean. “Anticipation of Civil War: The Polish Government in Exile and the Threat Posed by the Communist Movement During the Second World War”. *Journal of Contemporary History*, 48(4), pp. 717–741, 2013.

_____. “The Polish Underground Resistance During the Second World War: A Study in Political Disunity During Occupation”. *European History Quarterly*, 43(3), 464–488, 2013.

REKAWEK, Jolanta. “A Escola Polonesa de cinema: Andrzej Wajda ou como ganhar a disputa pela memória coletiva”. *Anais do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)*. Salvador: UFBA, 2010.

RIOUX, Jean-Pierre. “A associação em política”. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ROLLEMBERG, Denise. “Memória, opinião e cultura política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. In: REIS, Daniel Aarão e ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008, p. 63.

_____. “As trincheiras da memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários*. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Vol. 2: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 38 pp, 2010.

_____. “Definir o conceito de Resistência: dilemas, reflexões, possibilidades”. In: Samantha Quadrato e Denise Rollemberg (Orgs.). *História e memória de ditaduras*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, no prelo, 23 pp., 2015.

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

SANTANA, Gelson (org.) *Cinema: comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

SARAIVA, Leandro. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

SARDAN, Jean-Pierre Olivier de Sarda. “El Proyecto de tesis: un proceso iterativo”. In: Moritz Hunsmann e Sébastien Kapp (orgs.). *Devenir chercheur. Écrire une these en sciences sociales*. Paris: Éditiones de l’EHESS, 2013. (Tradução para o espanhol de Renán Silva).

SCHUBERT, Zdzislaw. “Poles & posters”. *Print*, março/abril 2001, v. 55, 2ª edição, p. 154.

SÉMELIN, Jacques. “Qu’est-ce que ‘résister’?”. *Esprit*, Paris, n. 198, jan. 1994.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. 2. edição, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

_____. “A geração”. In: Ferreira, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

SOIHET, Rachel. “Introdução”. In: Martha Abreu, Rachel Soihet e Rebeca Gontijo (Orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007.

SORLIN, Pierre. “Y a-t-il des cinémas nationaux?”. In: *Sociétés et Représentation*, n. 3, nov. 1996, pp. 409-419.

STEVENSON, Michael. “Wajda’s filmic representation of Polish-Jewish relations”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Directors cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003.

STRADA, Vittorio. “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”. In: HOBBSAWM, Eric (Org.), *História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, (Coleção Pensamento Crítico, v. 68), pp. 151-219.

THOMPSON, E. P., “Una entrevista”, In *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979.

_____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

TOPOLSKI, Jerzy. “Conditions of truth of historical narratives”. In: *History and Theory*, v. 20, n. 1, 1981, pp. 47-60.

_____. “Towards an Integrated Model of Historical Explanation”. In: *History and Theory*, v. 30, n. 3, 1991, pp. 324-338.

_____. “Polish historians and Marxism after World War II”. In: *Studies in Soviet Thought*, v. 43, n. 2, Polish Philosophy at the Crossroads, 1992, pp. 169-183.

_____. “The Role of Logic and Aesthetics in Constructing Narrative Wholes in Historiography”. In: *History and Theory*, v. 38, ed. 2, 1999, pp. 198-210.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói: tese (doutorado), Departamento de História/UFF, 2006.

_____. “Cinema e história”. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

_____. *Wajda on film: a master's notes*. Acrobat Books, 3 edição, 1992.

_____. “Cinema: past and present”. In: ORR, John e OSTROWSKA, Elzbieta (orgs.). *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance (Director's Cuts)*. New York: Wallflower Press, 2003.

WASKIEWICZ, Andrzej. “The Polish Home Army and the Politics of Memory”. In: *East European Politics and Societies*, Volume 24, Number 1, Winter, 2010, pp. 44-58.

WITEK, Piotr. “Andrzej Wajda as historian”. In: ROSENSTONE, Robert e PARVULESCU, Constantin (orgs.). *A companion to the historical film*. Wiley Publishers, 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (4ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Lisboa: Edições70, 2010.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

OMELETE. *Melhores filmes da história: conheça as listas de Tarantino, Scorsese, Coppola e mais*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/melhores-filmes-da-historia-conheca-listas-de-tarantino-scorsese-coppola-e-mais/>>. Acesso em: 08 mar. 2016

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *As mulheres de Andrzej Wajda (I)*. Em: <<http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2010/11/as-mulheres-de-andrzej-wajda-i.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

WAJDA. *Andrzej Wajda's speech at the Oscar award ceremony in 2000*. Disponível em: <<http://www.wajda.pl/en/oskar.html>>. Acessado em: 26 jan 2016.

WAJDA. *Steven Spielberg's letter to American Academy of Motion Picture Art and Sciences*. Disponível em: <<http://www.wajda.pl/en/list.html>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

WEB of stories. *Am I a painter? – I'm a film director*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/20>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *First contact with painters*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/8>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Ideology in The Generation*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/34>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

WEB of stories. *My luck during World War II*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/24>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *My second film Kanal, historical background – Part 1*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/48>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

WEB of stories. *No more politics*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/21>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Our awareness of the war*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/12>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB os stories. *Polish reality at the end of the war*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/14>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Self-education at the School of Fine Arts*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/17>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Suwalki*. Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/13544?o=MS>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *The Beginning*. Disponível em:

<<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/1;jsessionid=0B94BFA0BA5C30AB2F9B81686038DA01>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *The Generation – my first film*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/25>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

WEB of stories. *The Home Army: Part I*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/6>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *The Home Army: Part 2*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/7>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *The road to the School of Fine Arts*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/16>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Works during my studies in Kraków*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/22>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WEB of stories. *Works during my studies in Kraków – Part 2*.

Disponível em: <<http://www.webofstories.com/play/andrzej.wajda/23>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ANEXOS

ANEXO I. Sintaxe narrativa de *Geração* (1955)

1. PRIMEIRA PARTE: ATÉ 35min 55seg

1.1. Créditos iniciais, paralelos ao longo plano que introduz o protagonista Stach



Figura 4 - Sintaxe narrativa de *Geração*
(1.1)

(Título e créditos iniciais, acompanhados de música). O primeiro plano de *Geração* possui duração estendida para apresentar em letreiros o título e os créditos do filme. Paralelamente, através de uma *pan* da direita para a esquerda, vislumbra-se um plano geral do ambiente rural das “cercanias de Varsóvia”, como se saberá posteriormente. Apesar da pobreza e da carestia representados na imagem, a

vida acontece normalmente – observam-se rapazes jogando futebol, meninas brincando de amarelinha, donas de casa carregando baldes de água e senhores rumando ao trabalho. Ao som de uma flauta não diegético (até que a câmera enquadre um músico a tocá-la), surge a narração extradiegética de Stach, o protagonista da trama – seu nome só será mencionado posteriormente. Ele se apresenta como parte integrante daquele contexto de pobreza, desde a infância até a atual juventude. Sua primeira aparição em imagem o releva em contato com os amigos, com quem brinca de jogar facas – em contraposição às indicações de sua mãe, que insiste em que ele trabalhe. Vale ressaltar a aparição de Zbigniew Cybulski, o futuro Maciek de *Cinzas e Diamantes*, como um dos amigos de Stach. Seu nome é Kostek – caracterizado pela narração extradiegética de Stach como aquele que “fazia o que queria com a faca”.

Mas brincar de faca não é a única preocupação do grupo de amigos. Ao ouvir o som de uma locomotiva a caminho, o grupo fica alerta – trata-se de um transporte alemão que, no ano de 1942, leva suprimentos a leste. Stach diz: “eu jogava fora o carvão. Sentia-me um ladrão patriota”. De fato, o grupo de amigos sobe ao trem em movimento e começa a lançar para fora da locomotiva as pedras de carvão. Para a desgraça de todos, um dos rapazes é atingido pelo inimigo à espreita. Stach se esquiva dos tiros e, ao observar que Kostek fugiu para longe da morte, grita para que o amigo o ajude a retirar o cadáver de cima do carvão. Os gritos são inúteis – Kostek já está longe demais. O protagonista insiste em buscar pelo amigo fujão e acaba parando num canal de esgoto, onde entra. – **até 5min 36seg.**



Figura 5 - Sintaxe narrativa de Geração (1.1)

1.2. O encontro de Stach com um homem alcóolatra e doente



Figura 7 - Sintaxe narrativa de Geração (1.2)

Dentro do *kanal*, Stach encontra um homem em trapos e com cabelo desgrenhado. Sua aparência é miserável. O homem é bastante provocativo e questionador. Ele leva a cabo um interrogatório marcado pela ironia e questiona sobre o porquê de Stach estar sozinho, já que andava sempre em trio. No momento em que o protagonista faz o favor de acender o cigarro do desconhecido, este pergunta: “não estavam roubando os trens?” Stach não tem crédito nem mesmo de um simples homem, que parece se colocar numa posição acima do jovem pobre das cercanias de Varsóvia. Ao oferecer uma garrafa de bebida alcoólica ao rapaz, por exemplo, o homem desconhecido logo em seguida intervém com um tapa no objeto que o faz parar longe. Stach é sutilmente humilhado, mas é informado imediatamente pelo sujeito: “não tenha medo. Eu também roubava quando era jovem”. O protagonista é convidado por ele a segui-lo adiante. A sequência



Figura 6 - Sintaxe narrativa de Geração (1.2)

é finalizada com um *fade-out* que introduz a seguinte – até 7min 20seg.

1.3. Stach é levado por Grzesio a um bar; o camarada Sekula se aproxima paternalmente do protagonista



Figura 8 - Sintaxe narrativa de Geração (1.3)

O desconhecido sem rumo, que se chama Grzesio, leva Stach a um ambiente dominado por bebidas e cigarros. A fumaça de nicotina vira nuvem nesse bar, onde diversos homens jogam baralho e se distraem vendo o tempo passar. Ao se acomodarem, Stach e seu “conselheiro” iniciam um diálogo. O homem do cabelo desgrenhado informa que havia se machucado em Modlin, quando da invasão alemã de 1939 – ele mostra uma cicatriz na barriga para comprovar sua afirmação. A performance de Grzesio é tomada pela excentricidade, mesmo quando é questionado pela garçonete sobre a obscenidade de mostrar a barriga em público. Contudo, o personagem é trágico – tornou-se alcoólatra após os eventos da guerra em seu país. Ao oferecer vodka a Stach, há uma tendência à transferência de destino.

Quando um homem se aproxima para pedir uma bebida, acaba esbarrando no braço de Stach. O protagonista resmunga e descobrimos que ele está ferido desde que escapou dos nazistas. Ao fundo do bar, o camarada Sekula observa todos os eventos e a aproximação entre o jovem protagonista e o alcoólatra Grzesio. O velho comunista se aproxima e pergunta: “quem é o garoto?” Quando Grzesio oferece um copo de vodka a Stach, Sekula imediatamente o toma da mão do rapaz e percebe que ele está prestes a desmaiar devido ao ferimento no braço. Stach sua friamente.



Figura 9 - Sintaxe narrativa de Geração (1.3)



Figura 10 - Sintaxe narrativa de Geração (1.3)

Uma servente do bar anuncia em alta voz que o horário do toque de recolher chegou. É tempo de todos irem embora. Uma velha atendente percebe que Stach está ferido e pede que o retirem dali

imediatamente, pois isso poderia trazer sérios riscos ao estabelecimento. Sekula dá suporte ao jovem ferido e o leva à rua, demonstrando um cuidado paternal descomunal. Stach o rejeita, como se estivesse acostumado a caminhar com as próprias pernas. Neste ponto somos informados sobre o nome do protagonista, quando Sekula o questiona. Com preocupação e compaixão aparentes, o comunista afirma ao jovem: “um dia você vai se dar mal, garoto”. Em seguida, um companheiro de Sekula que observava o diálogo entre o comunista e o jovem baleado, informa que existe um capataz à procura de aprendizes. Há possibilidade de Stach ser empregado. – **até 9min 25seg.**

1.4. Stach chega em casa e encontra sua desencantada mãe



Figura 11 - Sintaxe narrativa de Geração (1.4)

Já tarde da noite, Stach chega em casa e encontra sua mãe acordada, à espera de seu filho. Como se já aguardasse sintomas de confusão, logo ela percebe o braço baleado e toma providências para cuidar do ferimento. Ainda que ofereça amor maternal, a mãe de Stach também disciplina o filho com um tapa no rosto. O som de uma sirene é escutado – o toque de recolher alemão soou. O jovem questiona sua mãe acerca de Kostek, o amigo fujão, mas ele não apareceu. A pobre mulher se põe a chorar, o que arranca de Stach a promessa de que ficará bem e procurará um trabalho. A mãe concorda: “tudo ficará bem. No meu túmulo”. A curta sequência é finalizada em seu pessimismo com um *fade-out*. – **até 11min 15seg.**

1.5. Stach procura emprego e se torna aprendiz numa fábrica de móveis de madeira

Stach caminha pela rua e entra num estabelecimento. É ali que precisam de um aprendiz. Logo ao entrar, o jovem estabelece contato com um dos aprendizes em atividade (Jasio), mas o patrão não se encontra – é preciso esperá-lo. Grubecki, um dos operários, chega em seguida acompanhado de um companheiro. Através do diálogo entre os dois, ficamos sabendo



Figura 12 - Sintaxe narrativa de Geração (1.5)

pelo próprio Grubecki que ele contrabandeia tabaco e o vende por atacado. Sekula é o próximo a entrar no local e, ao se deparar com Stach, refere-se a ele como o novo aprendiz que substituirá Jasio, já que este foi promovido há um mês.

O camarada Sekula aperta calorosamente a mão do protagonista e lhe abre um largo sorriso. Finalmente chega o restante dos trabalhadores – cerca de quinze homens. Sekula convida Stach a segui-lo até o gabinete do patrão. O jovem é apresentado como alguém de confiança ao patrão, mas há certa desconfiança. Rysio, o dono da fábrica, questiona Stach sobre alguns assuntos, como força física e documentos. Depois de apresentar os papéis, finalmente Stach é contratado. Rysio chama um dos seus operários para ensinar o protagonista a produzir uma cama, deixando em seu escritório dois homens a sós.



Figura 13 - Sintaxe narrativa de Geração (1.5)

Um deles, Waldzio, pergunta: “e o arsenal que você tem na oficina? Tire esse maldito lixo daqui”.

O outro responde: “Já passei as suas exigências para o Quartel-General”.

“Quero um pouco de paz. Dinheiro para a organização tudo bem, mas tire as armas daqui. Não quero ser enforcado por sua causa” – repreende

Waldzio.

Logo em seguida, entra um operário afirmando que um tenente está à espera de Waldzio. Enquanto isso, Stach já está trabalhando – **até 16min 00seg.**

1.6. Os alemães chegam à fábrica para se certificarem da qualidade dos beliches encomendados

Waldzio sai da fábrica e, à sua espera, estão alguns líderes nazistas. Eles estão ali para comprovar a qualidade dos beliches encomendados para o quartel alemão. Juntos de Waldzio estão Rysio e um operário da fábrica. Stach chega carregando em suas costas uma cama, que serve de comprovação da



Figura 14 - Sintaxe narrativa de Geração (1.6)

qualidade esperada pelos alemães. O jovem aprendiz olha com desdém para aquela situação, sendo repreendido por Waldzio por isso. – **até 16min 51seg.**

1.7. Stach encontra inesperadamente uma pistola na fábrica; Jasio se gaba da posição à qual chegou



Figura 15 - Sintaxe narrativa de Geração (1.7)

Em meio à correria do trabalho na fábrica, Stach encontra-se um tanto perdido. Em tom de comédia, o protagonista é solicitado inúmeras vezes para cumprir diversas tarefas – Sekula, ao fundo, observa tudo com um sorriso escondido. Quando solicitam que Stach procure um pouco mais de cola, ele vai até uma parte menos movimentada da fábrica e, ao deixar cair na mesa os objetos que se encontravam

dentro de um pequeno barril, o aprendiz encontra uma pistola. Surpreso, Stach a enrola num pano e joga o objeto novamente no barril. Quando um dos trabalhadores apressa grosseiramente o rapaz, Sekula intervém e diz que o tempo do expediente acabou – a justiça do “camarada” é sempre evidenciada contra a exploração.

O patrão se aproxima de Stach e exige esforço no trabalho. Quando o dono da fábrica sai, um velho trabalhador (pai de Jasio), acompanhado por um cão, afirma ironicamente: “trabalhe e reze que conseguirá uma corcunda”. Stach sorri. Jasio se aproxima do aprendiz que o substituiu e se identifica com o trabalho duro demonstrado durante todo o dia. Jasio dá alguns conselhos ao novo colega: “não confie em



Figura 16 - Sintaxe narrativa de Geração (1.7)

ninguém, fique longe de problemas e só dependa de si mesmo. É o que eu faço e veja aonde cheguei. Agora sou assalariado. Eu era tão ressabiado quanto você”. Stach permanece no local trabalhando – a sequência é finalizada com um *fade-out*. – **até 20min 08seg.**

1.8. Sekula ensina o conceito marxiano de “mais valia” a Stach

Pela manhã, Stach encontra-se trabalhando numa porta, ao que Sekula se aproxima e o elogia – apesar de uma pequena crítica sobre alguns detalhes. O senhor Sekula está sempre sorridente e buscando uma aproximação com Stach, como um mestre ao ensinar o discípulo. O jovem aprendiz se aproxima da lareira e começa a versar sobre as ações bem-sucedidas da fábrica. Contudo, ele se questiona: “de onde vem o dinheiro? Dos alemães, talvez? É dos alemães?”

Sekula é taxativo em sua resposta: “você só se dará mal se aceitar algo dos alemães. Nós damos a eles”.

Stach não entende muito bem e se põe a rir da afirmação. Sekula, pacientemente, inicia uma breve explicação sobre o conceito mais-valia, de Karl Marx: “é uma conta simples. Quanto tempo levou para encaixar as portas?” Stach indica duas horas.

O “camarada” retruca: “e quanto ganha por semana?” Trinta e seis zlotys é a resposta.

“Então você leva 6 zlotys para casa por dia? E Berg [nome da fábrica] cobra 12 zlotys para fazer uma porta. Você leva duas horas para fazer o trabalho, então seu salário diário é recuperado em uma hora”.

A dúvida passa a figurar no semblante de Stach, que se questiona: “ele recebe 12 por uma porta? Doze divididos por dois é igual a seis, e 6 zlotys é o meu salário diário”.



Figura 17 - Sintaxe narrativa de Geração (1.8)



Figura 18 - Sintaxe narrativa de Geração (1.8)

Sekula continua: “então, você na verdade trabalha oito horas pelo preço de uma. Certo? Vamos continuar. Suponha que você passe o tempo todo fazendo portas. Você faz quatro por dia. Berg recebe 48 zlotys por elas e lhe paga 6 zlotys. Então, ele ganha 42 zlotys com seu trabalho todos os dias. Com o seu, com o meu, com o de todos nós. Todos os dias. Todos os dias”.

Finalmente, o discurso de Sekula é monumentalizado pelo tom de sua voz – o enquadramento da câmera e o paralelismo entre campo/contracampo, juntamente à música incidental, reforçam ainda mais o seu discurso: “havia um homem barbudo e sábio chamado Karl Marx. E ele escreveu que os operários ganhavam só o suficiente para recuperar a sua força. Hoje em dia, nem isso conseguimos. Temos de nos virar para sobreviver”.

Esperando receber uma resposta positiva, Stach pergunta: “e nós, operários, não podemos fazer nada?”



Figura 19 - Sintaxe narrativa de Geração (1.8)

“Se você soubesse, meu amigo, quanto sangue já foi derramado por causa dessa simples conta, entre outras coisas. Os trabalhadores lutam pelos seus direitos, sempre fizeram isso [...] Mesmo agora”.

Desconfiado, o aprendiz continua ainda a questionar: “Sr. Sekula, o senhor diz que os operários lutam. E o senhor?”



Figura 20 - Sintaxe narrativa de Geração (1.8)

Sorridente e orgulhoso do jovem, Sekula prossegue: “garoto, já que somos ambos operários, me chame pelo primeiro nome, não me chame de senhor. Os senhores daqui já fugiram do país”.

Aparentemente feliz pela conversa que acabara de ter com Sekula, Stach interrompe o diálogo para se dirigir à escola, ao que o velho operário o incentiva a terminar os estudos. – até 24min 52seg.

1.9. Stach passa a frequentar as aulas oferecidas por um padre; o primeiro contato entre o protagonista e o Exército do Povo

Stach chega ao ambiente escolar, onde um padre católico ensina e faz apologia à fé cristã em tempo



Figura 21 - Sintaxe narrativa de Geração (1.9)

de guerra. A religião é vista como um “refúgio e esteio”, necessária para que a alma sobreviva diante da destruição. Enquanto o padre demonstra vontade de conhecer seus novos alunos, é possível visualizar em último plano bolinhas de papel jogadas entre os alunos. O religioso professor pede que alguém recite o Credo para ele. Stach está assustado, mas Jacek, o colega de trabalho e de classe, sentado logo atrás, é o escolhido pelo mestre. Ele está claramente perdido e não sabe recitar o Credo, ao que Stach inicia entre os dentes: “creio em Deus...” Jacek, que está de pé diante do professor, segue a fala do colega e repete duas vezes um “creio em Deus” sem confiança. Finalmente reconhece: “eu não sei!” O padre questiona o jovem operário, já que este teria respondido o formulário e se declarado religioso. Acuado, Jacek retruca em alto som que foi o próprio padre quem preencheu o formulário. Finalmente o sinal da escola toca – todos os alunos saem desesperadamente da sala de aula.

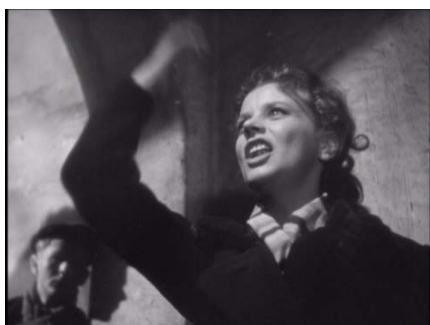


Figura 22 - Sintaxe narrativa de Geração (1.9)

No pátio do colégio, enquanto todos os alunos descem correndo a escada, dois jovens aguardam os estudantes para divulgar algo. Muitos param para ouvir a jovem de cabelo castanho, que se posiciona no alto da escada para que todos a ouçam. Ela se coloca como uma das fundadoras da União da Juventude Lutadora, “uma organização de combate da juventude polonesa” – nas palavras da própria estudante. Sua fala é altamente engajada: “temos sangue, lágrimas e destruição para vingar. Agora, não no futuro! Eles nos assassinam! Nos mandam apodrecer nos campos! Vamos nos vingar! Vamos lutar por uma Polônia livre! Por uma Polônia justa! Jovens trabalhadores, façam contato com a União da Juventude Lutadora! Entrem para o Exército do Povo, o braço armado do povo polonês! Não esperem ser libertados! Às armas! Morte aos ocupadores!” Ao final do discurso, a jovem *partisan* da resistência comunista retira de seu sobretudo dezenas de panfletos, os quais são jogados aos ouvintes.

Stach, imediatamente atraído pelo discurso da moça, começa a chamar pela “senhorita”. Ele e Jacek saem da instituição para a noite fria de Varsóvia, à procura da jovem resistente. Stach se questiona sobre como fazer contato com a moça, já que ela não se encontra



Figura 23 - Sintaxe narrativa de Geração (1.9)

mais entre eles. A resposta à inquietação do protagonista está nas ruas, à medida que se aproximam os soldados alemães, sempre à espreita com suas armas. A voz de Stach surge em *off*, paralelamente à imagem dos nazistas que saem de um carro em último plano – os quais reprimem a presença do protagonista e seu colega Jacek. A voz diz assim: “não havia ninguém para me ajudar. Vaguei no escuro por muito tempo, antes de achar uma mão amiga.

Jacek aceita a ordem do militar alemão, mas Stach, que acabara de ouvir o pronunciamento de uma *partisan* engajada no combate ao inimigo estrangeiro, demonstra desconforto e inconformismo diante das ordens nazistas: “eles nos esbofeteiam e não fazemos nada. Agimos como carneiros”. Jacek ressentido da falta de equilíbrio entre eles e os alemães: “se nós tivéssemos armas...” Stach entende a colocação do colega de trabalho e deixa escapar um breve sorriso, como se a solução para o problema tivesse acabado de aparecer. Os dois se despedem. – **até 28min 50seg.**

1.10. Stach toma para si a arma no depósito da fábrica; Krone, o velho pai de Jasio, relata sua trajetória



Figura 24 - Sintaxe narrativa de Geração (1.10)

A narração extradiegética de Stach dá prosseguimento ao relato, exprimindo a vontade do protagonista de pegar a arma escondida no depósito da fábrica. “Seria um orgulho me apresentar a eles já armado. Ficariam de olhos arregalados” – essa é a coerência que encontra a mente do futuro *partisan*. Stach de fato angaria a arma no depósito, quando à noite ele ruma mansamente até lá. Ao caminhar até a saída da fábrica, contudo, o jovem se depara com o velho pai de Jasio, Krone – que vem em direção à câmera no último plano. Stach finge estar trabalhando, o que despista o esfarrapado senhor. Neste momento tempos um lampejo do passado de ancião: “quando entrei para o exército também tinha uma caixa de ferramentas [...] uma caixa de recruta. Isso foi no tempo do czar. Eu servi na fronteira da Manchúria. Podia-se respirar livremente naquela época”. Paralelamente a esse discurso nostálgico, Stach aprecia a arma que acabara de tomar e a esconde.

Voltando-se para prestar atenção ao pai de seu colega de trabalho, Stach o ouve: “eu era jovem e forte como um touro. Eu me sentia poderoso, podia carregar o mundo nos ombros. Aposto que se sente assim também, não é meu jovem?” O jovem desconversa e pergunta pelos cachorros de Krone, mas os animais foram dados pelo patrão à carrocinha. E pior: o pai de Jasio fora demitido – este é o seu último momento na fábrica. É importante ressaltar a forma com Krone é representado aqui – olhando para a câmera como se ela assumisse a pessoa de Stach, ou mesmo o próprio público de cinema. Com seu olhar penetrante sobre Stach (e a plateia), o velho pergunta: “como um homem pode viver sem trabalho? [...] Um dia você também será velho. Não que eu lhe deseje mal [...] Mas era assim e assim será”. Aparentemente engajado por uma causa e com um olhar bastante iluminado pelo fogo, Stach retruca: “ora, não necessariamente”. A sequência termina com *fade-out*. – até 32min 00seg.



Figura 25 - Sintaxe narrativa de Geração (1.10)

1.11. Eufórico, Stach relata a Sekula a presença do Exército do Povo na escola e a impressão que a moça do discurso deixou sobre ele



Figura 27 - Sintaxe narrativa de Geração (1.11)

Stach encontra-se parado na calçada, num belíssimo quadro em que ele ocupa o primeiro plano à direita da tela, enquanto espera que Sekula saia do estabelecimento em último plano. Ele ajeita a arma escondida em sua cintura. Assim que Sekula deixa a casa, Stach vai de encontro rapidamente a ele, gritando por seu nome. A euforia tem um motivo:

relatar o que aconteceu na escola no dia anterior e a convocação feita pela jovem líder da resistência a que os estudantes ingressassem ao Exército do Povo. “Eu quero entrar” – é a afirmação histórica de um



Figura 26 - Sintaxe narrativa de Geração (1.11)

Stach bem diferente do protagonista do início da trama. Paternalmente, Sekula o induz a refletir melhor sobre a decisão. “Sekula, sei que pode me ajudar” – insiste o protagonista de *Geração*. Demonstrando não ter tempo imediatamente, Sekula marca com o jovem um encontro no domingo próximo, o que exige cuidado e sigilo absoluto. Além disso, o velho comunista pede algo a Stach: “se perguntarem por mim na oficina, não sabe de nada. Não voltarei ao trabalho”. Ele prossegue questionando sobre a moça do discurso. Stach é rápido e eufórico mais uma vez: “e que moça!” Após se despedirem, o jovem expõe sua alegria por encontrar um propósito maior, o que expressa correndo e pulando pela rua de Varsóvia. A sequência é finalizada com *fade-out* e música alegre – **até 33min 43seg.**

SEGUNDA PARTE: Stach conhece pessoalmente Dorota, uma das líderes do Exército do Povo, o que consolida no protagonista o desejo de engajar-se na organização. Até 01h 11min 36seg

2.1. O encontro de Sekula com Stach; o protagonista é apresentado à Dorota e se alista para o Exército do Povo



Figura 28 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)

A sequência abre com Stach explanando alegremente com Sekula sobre a moça do discurso. A sequência acontece com uma torre católica ao fundo. Logo em seguida encontramos justamente a moça conversando com um jovem – trata-se de um *partisan* do Exército do Povo interpretado por Roman Polanski. Sekula chega e Stach fica em êxtase por se tratar de Dorota, a jovem do discurso no colégio. Sekula apresenta euforicamente o pupilo a ela – um novo recruta para a luta do Exército do Povo. Dorota pergunta a Stach sobre como deve chamá-lo – ela menciona, em tom de informalidade e brincadeira, vários nomes de guerra e acaba optando por referir-se a ele como Bartek. A identificação entre ambos é imediata. Ao se despedir dos jovens, Sekula os chama de “crianças”, ao que Dorota retruca – afinal, a infância e a juventude lhes foram retiradas devido à ocupação.

Ao ouvir a marcha nupcial sendo tocada na igreja, o que faz recém-casados passarem em frente a Stach e Dorota, ela pede que o resistente recém-integrado ao Exército do Povo pegue em seu braço. O tema romântico é logo sugerido entre ambos os personagens. Contudo, Dorota só pediu a Stach para tocá-la a fim de anular qualquer suspeita que os dois poderiam levantar publicamente – quando ela se aproxima do rosto de Stach para, aparentemente, beijá-lo, logo questiona sobre o que ele conhece do Exército do Povo e o seu partido dos trabalhadores. “Sabe para o que você quer entrar?” – interroga a jovem. Stach, demonstrando convicção no seu engajamento, afirma: “eu sei. Talvez não muito bem, mas... por favor, não ria. Mas eu sinto”. Dorota, aparentemente empolgada, responde: “não estou rindo. Você talvez se torne um bom colaborador”.



Figura 29 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)



Figura 30 - Sintaxe narrativa de Geração (2.1)

Em seguida, os dois combinam de se encontrarem na casa de Dorota à noite para uma reunião entre os resistentes. Ao se despedirem, os dois param atrás de uma grande placa com um buraco no meio no formato de um coração – trata-se de um objeto comercial para fotografar casais na rua. Na legenda da placa lê-se: *espere por mim, eu voltarei.* – **até 35min 55seg.**

2.2. Stach chega para a reunião na casa de Dorota; integrantes do Exército do Povo juram lutar pela libertação da Polônia

Ao chegar para a reunião na casa de Dorota, uma das líderes do Exército da Pátria, Stach encontra diversos rapazes sentados escutando as diretrizes da moça – que se



Figura 31 - Sintaxe narrativa de Geração (2.2)

encontra de pé, discursando diante deles. Através de uma *pan* para a direita, a câmera passa a enquadrar cada um dos rapazes, que compartilham entre si um cigarro. É uma das cenas mais icônicas do filme. Vale ressaltar que entre os homens existe apenas uma única mulher, além da líder que discursa.

Segundo Dorota, a principal tarefa do grupo é “paralisar as tropas e os transportes inimigos”. Apesar de estarem em menor grupo, Dorota prossegue em seu discurso: “somos soldados do grande Exército do Povo, enfrentamos invasores nazistas na causa sagrada da liberdade. Ninguém luta sozinho numa guerra justa. O Exército Vermelho está conosco. Uso palavras complicadas, mas nós sabemos como usá-las no trabalho diário da resistência. As muralhas da cidade são nosso campo de batalha. Com pistolas na mão, vamos cruzar esse campo. E diremos a quem nos chamar de loucos... É assim que tem de ser. Não há outro jeito”. Ao final do discurso, enquanto Stach e Dorota estão lado a lado observando as crianças brincarem na rua, a jovem olha de uma forma diferente para o protagonista. É um olhar apaixonado, embora sutil.

Stach inicia uma lista verbal de amigos que poderiam ingressar ao Exército do Povo. Ele cita Jacek, embora ressalte a sua descrença em Deus. Outro são mencionados, o que leva Dorota a sugerir que “Bartek” forme um esquadrão com seus amigos. Ao final da sequência, a líder do Exército do Povo solicita um juramento ao grupo. Ela fala e pede que os companheiros repitam: “eu, filho antifascista do povo polonês, juro lutar com valentia e toda a minha força, pela liberdade de nossa terra natal e a libertação de nosso povo”. – até 38min 52seg.



Figura 32 - Sintaxe narrativa de Geração (2.2)

2.3. *Jasio caminha pela rua de Varsóvia e se depara com corpos enforcados diante da ferrovia*



A sequência se inicia com o primeiro plano geral a visualizar a destruição e humilhação da ocupação

Figura 33 - Sintaxe narrativa de Geração (2.3)

nazista. É-nos apresentada uma imagem tomada por militares alemães, com seus cães e armas sempre à espreita, procurando por aqueles que cometeram um “crime” peculiar: ter nascido judeu ou polonês. Em último plano é possível observar a aproximação de inúmeros judeus em fila, enquanto cadáveres pendurados estão expostos em frente à linha do trem. Jasio, o colega de trabalho de Stach, caminha acanhadamente entre os soldados. Um dos cães latem para ele quando o jovem se aproxima, o que demonstra o contexto de humilhação a que estavam submetidos os poloneses e judeus sob a ocupação. Jasio sente medo, o que fica claramente exposto pela brilhante performance de Tadeusz Janczar.

Mediante uma *pan* para a direita, a câmera passa a enquadrar dezenas de rostos de poloneses tristes, diante da lista de parentes ou amigos que foram mortos pelos alemães. Uma anciã chega a olhar diretamente para a câmera, enquanto outros olham para o alto, em direção aos corpos enforcados e expostos publicamente. – até 40min 09seg.



Figura 34 - Sintaxe narrativa de Geração (2.3)

2.4. *Stach faz a proposta para que Jasio se junte ao Exército do Povo, mas ele se recusa*



Figura 35 - Sintaxe narrativa de Geração (2.4)

Desolado e desconcertado, Jasio retorna à fábrica. Logo em seguida, entra Stach. “Você sabe o que é o Exército do Povo? Estou recrutando gente, quer se juntar a nós?” – pergunta o protagonista, de uma forma discreta. Um “não” seco e amedrontado é a resposta de Jasio, justificado pela possibilidade de o patrão despedir o seu pai e a necessidade de sustentá-lo. “Se eu for morto, ele terá de mendigar”

– lamenta Jasio. Em seguida, afirma não se tratar de covardia, ao que Stach responde rispidamente: “ninguém o está forçando. Junte-se a nós se quiser. Se não, mantenha a boca fechada”. Aparentemente mais maleável, Jasio afirma ser também um comunista, mas Stach não só duvida como retruca categoricamente: “você é tolo, não comunista. Cuidado com o que diz, comunista! Comunistas lutam!” - até 41min 45seg.

2.5. *Stach entrega uma encomenda no Gueto de Varsóvia; em seguida, é interrogado e humilhado pelo comandante nazista*

Stach conduz em alta velocidade uma carroça pelas ruas de Varsóvia. Seu semblante esbanja alegria – o engajamento no Exército do Povo provavelmente lhe entregou sentido e propósito nunca antes alcançado. Contudo, uma imagem tira rapidamente a alegria do *partisan*. Ao passar correndo sob uma ponte, ele se depara com uma fila de judeus (identificados pela



Figura 36 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)

fita branca com a estrela de Davi em seus braços), caminhando com pás e instrumentos de trabalho sob os gritos e torturas dos alemães. Eles estão rumando para o Gueto de Varsóvia. O portão é aberto para Stach e sua carroça, que são recebidos às entranhas do inferno antissemita – finalmente compreendemos por que alguns oficiais alemães estiveram na fábrica onde trabalha Stach, já que as camas serviriam para os judeus do gueto. Ao acender o cigarro de um dos trabalhadores judeus do gueto, Stach é prevenido: “cuidado no portão”. A previsão do trabalhador estava certa, quando o protagonista e um companheiro da fábrica saem do gueto e são parados para uma inspeção da carroça. Apesar da reclamação dos dois operários, o militar nazista é enfático: “não me ensine meu trabalho”. Após inspecionar brevemente o conteúdo da carroça, o soldado grita para que Stach o siga até o comandante.



Figura 38 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)

acerca dos poloneses. Stach se defende exaltadamente diante do alemão, que se impõe com

Dentro da sala do oficial nazista, encontramos alguns homens sendo levados presos pelos alemães. Depois de açoitados, Stach entra. “Ele tentou roubar tábuas, senhor” – afirma o soldado da inspeção. “Outro ladrão! São todos ladrões” – é a resposta convicta do ríspido comandante, que parece ter uma visão degradante e generalizada



Figura 37 - Sintaxe narrativa de Geração (2.5)

uma vara em sua mão, como se fosse torturar o jovem a qualquer instante. “O guarda se enganou” – é a resposta corajosa de Stach. Porém, a ousadia do resistente não agrada o nazista, que retribui: “um alemão se enganou?” Raivosamente, o militar bate com sua vara no rosto de Stach, o que cria uma ferida. “Seu porco polonês!” – é a fria repreensão do alemão, que é humilhado pelos demais nazistas e enxotado como um cão de dentro do recinto. Com os olhos marejados, Stach parece mais determinado em seu engajamento no Exército do Povo. – **até 45min 15seg.**

2.6. Jasio é convencido por Stach e os dois assassinam o oficial alemão



Figura 39 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)

Waldzio e um de seus operários observam as dezenas de armas escondidas na fábrica. “Uma ou cem não importa, estou morto de qualquer jeito” – é a conclusão amedrontadora à que chega Waldzio, que usa um lenço para secar o suor frio que escorre pelo seu rosto. “A pátria... você concordou e sabe muito bem porquê. Elas não dispararão sozinhas, não há perigo” – assegura o operário.

Ao ouvirem Stach chegar, Waldzio e seu companheiro procuram fechar o baú que contém as armas. Mas Stach já se encontra dentro do recinto e pronuncia diante do patrão: “foi a última vez que levei uma de suas cargas! Para mim chega”. Ao perceber que seu empregado fora surrado pelos alemães, Waldzio promete compensá-lo. Stach é taxativo: “não aceitarei dinheiro por causa disso!”



Figura 40 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)



Figura 41 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)

Quando os colegas operários veem o que os alemães fizeram a Stach, logo começam os murmúrios e o diálogo entre eles. Jasio encontra-se entre o grupo e, ao perguntar a Stach se os alemães realmente o torturaram, é repreendido pelos demais colegas: “fique fora disso! Não foi você quem apanhou!”

Jasio passa a ser considerado pelos próprios companheiros, então, como um covarde. Ao se referir a ele, o colega interpretado por Polanski diz: “ele lamperia as feridas e pediria mais”. Stach, contudo, interfere e demonstra lealdade ao companheiro de trabalho humilhado. Paralelamente, relembra a Jasio a conversa que tiveram há um tempo atrás, o que leva o inseguro personagem a afirmar: “não serei um cão e ficarei calado enquanto eles torturam”.

Prontamente Stach articula com os colegas do Exército do Povo um plano para assassinar o comandante nazista que torturou injustamente o protagonista. Como o militar alemão frequenta constantemente o bar da tia Walercia (como ressalta Stach), o plano é atacá-lo no local e tomar a sua arma para a luta da resistência. Stach mostra sua pistola, conseguida no baú “secreto” da fábrica, a fim de convencer os companheiros de seu plano. Ao tocar na arma de Stach, Jasio é repreendido como alguém que não sabe o que faz, ao que ele guarda a arma no bolso do sobretudo e reclama convictamente: “veremos se não sei o que faço”. Ele se retira do recinto, pronto para a luta.

Os quatro jovens deixam a fábrica. Querendo mostrar valentia aos companheiros, Jasio vai na frente ao avistar o bar da tia Walercia: “vamos ensinar ao canalha”. Apenas Stach o acompanha. Ao adentrarem no recinto, deparam-se com o comandante alisando o joelho de uma mulher. Discretamente, os dois *partisans* pedem uma bebida



Figura 42 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)

e observam tudo ao redor.



Figura 43 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)

Wajda constrói aqui uma rima visual que ressalta ainda mais o tom de urgência e ansiedade, ao intercalar dois planos semelhantes: o primeiro,

em que os olhos de Jasio observam atentamente o relógio enquanto bebe sua cerveja; o segundo, um plano-ponto-de-vista que revela o objeto do olhar de Jasio – um relógio com a ilustração de um homem negro, cujos olhos funcionam como pêndulos. O assassinato do comandante nazista precisa ser friamente calculado e cronometrado.

Jasio cutuca o parceiro de luta para que ajam. Os olhos dos dois se encontram e a firmeza para a ação finalmente parece ter sido encontrada. Jasio se aproxima do alemão e saca a arma: “mãos ao alto”. A mulher acariciada pelo oficial cai para trás e grita, o que deixa Jasio aparentemente nervoso. Por fim, ele atira algumas vezes no comandante – antes Stach já havia retirado do alemão a sua arma. Sem acreditar no que acabara de realizar, Jasio deixa escapar uma ligeira risada – valeu a pena engajar-se no Exército do Povo. Mas a sua alegria é circunstancial, pois a dúvida logo volta a assombrá-lo. Em estado de choque, Jasio precisa que Stach o puxe para sair do bar.



Figura 44 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)



Figura 45 - Sintaxe narrativa de Geração (2.6)

Os quatro companheiros se reencontram. Jasio pede que Stach apresente ao grupo a prova final de sua coragem – a arma retirada do comandante nazista. Todos os jovens parecem não acreditar no que acabara de acontecer, mas Jasio demonstra firmeza ao segurar a arma vitoriosamente e narrar com convicção a façanha do assassinato. “Seu maldito caubói!” – é a resposta de Stach à postura auto

exaltadora do companheiro. O grupo deixa o local e Jasio se depara com seu velho e doente pai, que se levanta do sono. – **até 51min 34seg.**

2.7. O amor entre Stach e Dorota cresce à medida que os dois se relacionam; a líder resistente repreende o herói pelo assassinato do comandante nazista

Stach e Dorota passeiam de bicicleta entre as árvores de Varsóvia. Há alegria no semblante dos dois, reforçada pela música orquestrada e a fotografia – que, apesar do preto-e-branco, sugere as cores do ambiente. A narração extradiegética de Stach ressoa, enquanto os dois já se encontram na casa da jovem: “Dorota, ela nos dava panfletos e armas. Ela nos



Figura 46 - Sintaxe narrativa de Geração (2.7)

dava conselhos. Meu respeito por ela ia contra meus pensamentos e meu desejo de afagar seus cabelos. Aos poucos parei de vê-la como nossa mentora política. Cada vez mais, só pensava no seu nome”. O herói de *Geração* realmente está apaixonado pela moça, o que parece ser correspondido pelos olhares dela.



Figura 47 - Sintaxe narrativa de *Geração* (2.7)

Já tarde da noite, Dorota lembra Stach de que ele precisa ir embora, mas o rapaz insiste em ficar para conversar. Ao se levantar para partir, contudo, Stach diz que seus companheiros e ele conseguiram uma pistola para o Exército do Povo. Ele arranca um “muito bem” da moça, que parece orgulhosa e apaixonada. Prosseguindo em seu relato, Stach relembra que houve um tiroteio e um alemão fora morto. A notícia deixa Dorota em alerta, o que a leva a dar uma bronca em “Bartek” por agir em seu próprio bairro. “Foi irresponsabilidade! É contra as regras do movimento subversivo” – é a sua conclusão. – **até 53min 32seg.**

2.8. Dorota conhece os companheiros de Stach; Jasio desiste da luta clandestina contra os alemães; Sekula se despede do grupo ao se integrar à luta no levante do gueto de Varsóvia

Dentro do esgoto, Jasio está com os companheiros ligados ao assassinato do comandante alemão. Ele insiste em relatar como foi o evento, mas acrescenta detalhes que expandem a história para além do ocorrido. Na medida em que narra a trama, ele mesmo se dá conta do horror que é a morte, o que o paralisa por um instante e leva os amigos a encarnar nele. Logo chegam Stach e Dorota, apresentada ao “esquadrão” como a oficial política da região. Um dos rapazes resalta o fato de Dorota pertencer ao sexo feminino, o que o espanta pelo cargo assumido por ela.



Figura 48 - Sintaxe narrativa de *Geração* (2.8)



Figura 49 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)

A líder do Exército do Povo elogia Jasio por sua destreza com a pistola. Ela pede a arma recém-adquirida, mas é alarmada por Jasio, já que arma pode disparar se não houver cuidado. Para a surpresa de todos, contudo, Dorota desmonta a arma em questão de segundos, concluindo que ela está muito suja. Todos os jovens observam perplexamente a facilidade com que a moça lida com a pistola – o que denota uma vida adestrada para a luta. “Nossa organização é um grupo de combate, não uma gangue de ladrões de armas” – Dorota deixa claro aos novos resistentes. E continua: “os alemães não nos preocupam, vocês sim. Não queremos que percam o seu lado humano. Precisam se controlar”. Jasio procura tomar das mãos de Dorota a pistola que esteve em seu domínio na noite anterior, mas Stach o impede. Dorota prossegue de uma forma razoavelmente raivosa: “... e aprenderem que nossas armas não são pertences pessoais”.

“O que quer de mim, pelo amor de Deus? Eu odeio tudo isso. Os alemães, a maldita guerra e vocês todos!” – pergunta um Jasio ainda pouco convicto de seu engajamento. Por fim e histericamente, ele conclui: “não quero matar! Sinto enjoo só de pensar nisso”. Ao fugir da presença dos amigos, Jasio grita: “para o inferno com tudo isso!”



Figura 50 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)



Figura 51 - Sintaxe narrativa de Geração (2.8)

Sekula chega ao encontro dos resistentes. Logo ao se deparar com o grupo, libera a notícia do dia: “houve um levante no gueto hoje”. Ele diz que o motivo de sua ida até ali é despedir-se de Dorota e dos rapazes. “Precisamos ajudar nossos camaradas judeus” – enfatiza o velho comunista. Ele pede que “Bartek” mantenha a disciplina e, como um pai ao solicitar a obediência de seus filhos, Sekula exige dos jovens que atendam ao seu chamado quando soar. Ele deixa os resistentes e, ao som de uma música não-diegética, a câmera o enquadra

majestosamente. “Cuidem-se garotos” – é a fala de despedida de Sekula, que caminha em direção à fumaça negra observável em último plano. – até **57min 46seg.**

2.9. Plano geral do gueto de Varsóvia em chamas; Stach procura convencer Jasio a engajar-se e auxiliar os judeus em combate, mas o jovem permanece inconstante

Os prédios do gueto de Varsóvia estão em chamas. O céu ficou enegrecido pela fumaça do levante. Os muros são vigiados por militares nazistas.



Figura 52 - Sintaxe narrativa de Geração (2.9)

Na fábrica onde trabalha Stach, Ziarno, um dos patrões, entra para dar a notícia aos operários: “os judeus resolveram reagir!” Stach o chama de imbecil e afirma que isso não é brincadeira, o que desperta reação semelhante num outro trabalhador, o qual

afirma: “quando terminarem no gueto, virão atrás de nós”. Jasio elogia a postura de Stach, que parece ter calado o chefe. O protagonista, contudo, desdenha do elogio e



Figura 53 - Sintaxe narrativa de Geração (2.9)

afirma: “precisamos fazer mais do que falar. Temos de agir, precisamos ajudar o gueto. Você vai conosco”. Em sua inconstância, Jasio demora para dar uma resposta positiva e elenca algumas desculpas: “sou só um cidadão nervoso” – ele chega a se explicar, continuando o trabalho com a madeira. Stach insiste em seu olhar penetrante, mas sua persistência não convence o amigo: “não posso fazer

nada” – é a resposta de Jasio. – até **58min 37seg.**

2.10. Um judeu desconhecido, saído do gueto de Varsóvia, procura refúgio na casa de Jasio, mas este lhe recusa o pedido

Jasio encontra-se em casa, trabalhando num móvel de madeira. Paralelamente, acontece uma missa campal na rua, de



Figura 54 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)

modo que a canção diegética é entoada durante a sequência. Um homem desconhecido sobe e bate à porta de Jasio. Ao abri-la, o personagem inconstante fica desconfiado em relação ao desconhecido, o qual diz: “houve um levante no gueto”. Jasio o observa atentamente, o que a câmera ressalta com um *close* em seu rosto: “você veio de lá?” – ele questiona. “Tam me encontrar aqui, mas me atrasei algumas horas. Eles não esperaram. Andei pelas ruas e todos me encaravam” – explica-se o judeu saído do gueto. Jasio reitera: “claro, é a sua aparência”. O homem sombrio continua seu relato: “então, voltei para o meu lar. Para você. Mas vejo que...”



Figura 55 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)

Jasio persiste em suas desculpas: “sou apenas um cidadão” – apontando para suas ferramentas de trabalho. Desconcertado, o resistente inconsciente insiste: “o que posso fazer? É sua aparência”. O judeu percebe que não tem refúgio naquela casa, o que o leva a se retirar. O pai de Jasio, que ouvia tudo de sua cama, retifica a decisão do filho: “Você tem razão. Não se envolva. Agora é um assalariado, não

um herói”.

Contudo, Jasio se dá conta da decisão imoral à qual chegou há pouco. Não há outra opção se não sair e procurar pelo judeu desconhecido. Em todo caso, ao tentar abrir a porta que dá para a rua, o jovem operário percebe que está trancada – é muito tarde e o toque de recolher já foi dado. Ao observar pelas grades da porta o judeu caminhando pela rua escurecida, Jasio demonstra arrependimento. A música não-diegética ressalta o remorso que sente o personagem, assim como a confusão que acontece em seu interior. – até 01h 02min 37seg.



Figura 56 - Sintaxe narrativa de Geração (2.10)

2.11. Jasio decide finalmente se juntar ao esquadrão de Stach



Figura 57 - Sintaxe narrativa de Geração (2.11)

No contexto de um parque de diversões, a narração extradiegética de Stach diz: “a fumaça do gueto em chamas envenenou o ar da cidade e pairou como uma nuvem carregada sobre o parque construído pelos alemães em frente ao gueto. O chamado urgente de Sekula veio do gueto em chamas. Jasio surgiu de novo, inesperadamente. Eu não conseguia entendê-lo”. Stach encontra-se em último plano, discutindo com os rapazes de seu esquadrão sobre Jasio. Este é categórico ao gritar: “eu vou com vocês”. O personagem de Polanski olha atentamente nos olhos do indeciso operário, o que o deixa desconcertado – mas Stach exprime sua felicidade ao ver o amigo engajado na luta contra o ocupante estrangeiro. Kaczor se aproxima e se junta aos jovens resistentes. – até 01h 03min 47seg.

2.12. Jasio decide finalmente se juntar ao esquadrão de Stach; os partisans roubam um veículo e partem em salvamento dos resistentes do gueto, escondidos no esgoto; Jasio se separa do grupo e acaba morto

Em tom de comédia, Kaczor aponta a arma para o nariz de um motorista a serviço dos nazistas. O objetivo é rendê-lo e roubar o automóvel para realizar uma operação clandestina. Todo o grupo entra na parte de trás do veículo, deixando para trás as caixas com diversas aves e o antigo motorista.



Figura 58 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)



Figura 59 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)

Os *partisans* parecem muito à vontade durante a ação, que realizam em tom de informalidade e brincadeira – a própria música incidental reafirma essa tonalidade. Quando chegam numa rua bastante aberta, todos saem e se posicionam estrategicamente. Stach e o personagem de Polanski abrem o bueiro da rua, donde retiram diversas armas escondidas, além de resistentes que surgem machucados e esfarrapados

do *kanal* – aliás, a rima visual com o segundo filme da trilogia é evidente nesta parte. Todos os camaradas são colocados dentro do veículo, o que revela o motivo da ação clandestina: salvar todos os sobreviventes do levante do gueto de Varsóvia escondidos no esgoto.

Tudo parece calmo, quando Jasio avista um grupo de três militares nazistas vindo ao seu encontro. Seu nervosismo é visível na interpretação de Tadeusz Janczar, que anda cambaleando, mesmo que o personagem tente evitar qualquer sinal de aproximação com a resistência. Finalmente, Jasio corre até o companheiro, o que alarma os inimigos a ponto de eles atirarem. Começa um tiroteio na rua varsoviana, que fica em frente ao gueto.



Figura 60 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)

Outros alemães chegam, o que intensifica ainda mais a ação. Para reforço dos resistentes, aqueles que tinham acabado de voltar à superfície do esgoto juntam-se a Stach e os companheiros. Stach lança uma granada contra os inimigos. Jasio é o único isolado do grupo, ao que Stach grita do outro lado da rua para que o amigo corra e se junte. Amedrontado, Jasio reza rapidamente o Pai Nosso e corre em disparada, mas antes grita para que Stach siga à frente. Logo em seguida, o inconstante *partisan* entra por um caminho diferente, sendo perseguido de perto pelos ocupantes alemães.

Jasio encontra uma porta e entra por ela. Ele se depara com um vendedor de quadros, cujo corpo está tomado de pinturas católicas penduradas – uma delas representando Maria e o filho Jesus em seu colo. A música é intensificada e cria um ritmo frenético à sequência. Jasio se pendura por canos retorcidos de uma torre e se põe a subir rapidamente. Os tiros alemães acertam a parede que o resistente acabara de deixar. Jasio lança uma granada contra um grupo de nazistas que estão na rua, mas a perseguição segue implacável.



Figura 61 - Sintaxe narrativa de Geração (2.12)

Ele encontra uma escada em espiral e, antes que possa subi-la, dá um tiro com sua pistola em um soldado que acaba de aparecer. Trata-se da cena mais conhecida de

Geração. Ao chegar no topo da escada, Jasio percebe que a única porta que dá para o exterior se encontra fechada com um cadeado. Ele persiste em tentar abri-la, mas logo percebe que a tentativa é frustrante. Então, Jasio se lança corajosamente ao tiroteio. No entanto, sua munição termina e, sem ao menor perceber, toma um tiro no braço esquerdo. Abandonando a antiga inconstância, Jasio sobe o corrimão do alto da torre e, ao entregar-se à morte, ele se joga do último andar. O suicídio surge como uma



Figura 62 - Sintaxe narrativa de *Geração* (2.12)

alternativa moral superior à morte pelas mãos do inimigo estrangeiro. – até 01h 11min 36seg.

TERCEIRA PARTE: O amor entre Stach e Dorota é finalmente concretizado com um beijo. Porém, a jovem líder é presa pela Gestapo, o que concede ao protagonista a responsabilidade de assumir a liderança do pelotão. Até 01h 27min 00seg

3.1. Waldzio, seu operário e um oficial do Exército da Pátria (AK) retiram as armas da fábrica; Stach sai da fábrica e foge



Figura 63 - Sintaxe narrativa de *Geração* (3.1)

Enquanto Waldzio e dois homens retiram da fábrica as armas ali guardadas, um deles observa que a pistola não está mais no lugar – Stach a pegou para

si. Os homens desconfiam que um dos trabalhadores pegou para si a arma. Um dos oficiais responsabiliza o operário e afirma: “armas da organização já foram vendidas antes”. Defendendo-se, o operário (também sargento do Exército do Pátria, o que é dito apenas neste momento) diz: “existem comunistas aqui”. O superior, rudemente, responde: “sargento, arrume tudo... e não me incomode com conversa de comunistas”.

Stach chega e se encontra com os companheiros do esquadrão. Ele pergunta por Jasio, arrancando dos colegas a acusação de que provavelmente ficara para trás e terá denunciado a ação do grupo. Todos estão à espreita. Stach é aconselhado a deixar imediatamente o local. Ao deixar o local, um dos colegas de trabalho de Stach pergunta ao jovem sobre o motivo de seu desespero. O espanto do operário mais velho é muito interessante: “política [...] Hoje eles começam cedo”. Enquanto Stach sai, um dos operários desconfia dele. – até 01h 14min 13seg.



Figura 64 - Sintaxe narrativa de Geração (3.1)

3.2. Ziarno, o operário, e seu superior no Exército da Pátria (AK) vão à casa de Stach à procura de informações sobre o roubo da pistola; os vizinhos procuram linchar os dois militares em solidariedade à mãe de Stach



Figura 65 - Sintaxe narrativa de Geração (3.2)

Stach encontra-se com Dorota na rua. Ela informa que Jasio está morto. É preciso fugir. Na casa de Stach, os operários do Exército da Pátria (AK) revistam a casa enquanto a infeliz mãe observa tudo. Ela reage em tom de exclamação: “agem como se tivessem o direito de incomodar as pessoas em suas casas. Não basta os alemães nos molestarem. Agora até o nosso próprio povo? Isso não está certo”. Um dos soldados da AK, com raiva por não ter encontrado o que buscava, chuta uma cadeira ao chão – o colega é quem a coloca no lugar novamente, a fim de evitar a má impressão junto à mãe de Stach.

Stach se aproxima ao longe, o que chama a atenção do operário da AK dentro da casa do protagonista. Ao entrar, a mãe relata ao filho o que acabara de acontecer: “entraram à

força e reviraram a casa toda. Quem são eles? Alemães ou o que? A polícia? Traidores procurando judeus para entregar? Não sei quem eles são. Hoje em dia a escória se reproduz como coelhos”. Um dos soldados se apresenta: “somos soldados de um exército polonês clandestino. É melhor contar onde está a pistola que você roubou. Onde a vendeu?” Stach retribui: “vão combater os alemães, o que querem aqui? [...] Alguns negociam armas, eu não”.

Um dos operários da fábrica, membro da AK, diz com certa arrogância: “ele é amigo dos comunistas. Vivia com Sekula quando trabalhou conosco”. Stach se defende: “vivo com quem me trata bem. Nunca ouvi uma palavra gentil sua [...] Procure um bode expiatório em outro lugar”. Uma das vizinhas da mãe de Stach entra e percebe a situação, sendo maltratada por um dos membros da AK, que logo mostra uma arma. A vizinha sai gritando pela comunidade em busca de ajuda para a sua amiga.

O povo começa a se mobilizar para linchar os dois soldados na casa de Stach, que grita aos dois rivais: “e então, vai começar a atirar? Experimente, não sairão daqui vivos. Nós aqui não nos assustamos facilmente”. Ouvem-se as vozes da turba exaltada se aproximando. Finalmente os dois homens saem da casa do protagonista, amedrontados pela possibilidade da morte. O povo pede linchamento, em solidariedade à mãe de Stach. O superior de Ziarno, um dos dois militares da AK expulsos pelo povo, diz ao seu subordinado: “bem, sr. Ziarno, se depender de mim, você está fora”. – **até 01h 18min 46seg.**

3.3. Dorota opta por permanecer em casa, mesmo diante do perigo da morte; ela e Stach se beijam finalmente; a jovem líder do Exército do Povo se questiona brevemente acerca do engajamento

Na casa de Dorota, Stach expõe suas preocupações com a líder do Exército do Povo. A jovem é firme e solicita que ele não coloque mais ninguém em perigo. “Precisa desaparecer. Receberá documentos falsos e ficará escondido” – é a direção de Dorota ao seu amado, recomendando-lhe que fique na casa dela. Dorota afirma o perigo que ela mesma corre estando onde está, mas prefere que seja assim por mais um tempo: “estou acostumada com o meu canto”. Logo em seguida ela afirma que os “camaradas” se reunirão no dia seguinte. A senha de identificação é: “você vende penas?” A resposta deve ser: “sim, eu vendo penas”. Dorota está muito feliz, pois a partir da ocasião ela

assumirá a liderança do pelotão. Ela olha nos olhos de Stach e começa a rir – apesar dos camaradas o acharem corajoso, Dorota o vê como criança. Stach retruca: “eu tenho medo. Muito medo. Quando penso que também posso morrer antes disso acabar e nunca ter um futuro... e que, se eu for morto, nunca mais a verei”. Dorota sorri e afirma que tudo acabará com música e dança. Enfim ela se questiona ambigualmente: “será que é só nossa imaginação? Será mais fácil morrer pela causa do que viver por ela?” Finalmente os dois se beijam, ao que Dorota finalmente revela o seu nome verdadeiro, Eve – a intimidade passou a definir a relação entre os dois. Por fim, Stach afirma: “vale a pena lutar. Vale a pena viver”. Ouve-se o toque de recolher. Stach não pode mais sair. Dorota (agora Eve) retira a boina do rapaz e diz: “não pode sair na rua”. Os dois voltam ao amor, embora a sequência seja finalizada neste exato momento. – **até 01h 22min 04seg.**

3.4. Dorota é presa pela Gestapo; rima visual envolvendo um dos militares alemães e um cidadão polonês

Stach, já na rua, ajeita a sua roupa depois de uma noite na casa de Dorota. Felicidade é expressa em seu rosto. Ele vai à padaria e espera um instante pelo pão de centeio. A atendente reclama da vida, tendo que cuidar do filho que chora (fora da tela) e atender ao cliente recém-chegado. Ela diz: “tudo começou quando meu marido foi preso. Foram os negócios, ele não era cuidadoso. Sabe como é agora. Não tenho dinheiro para soltá-lo. Os policiais não prestam. Viver sem homem não é vida”. Por fim Stach pede também os girassóis, a fim de presentear Eve.

Ao sair, Stach é informado por um dos vizinhos que a Gestapo acabou de entrar na casa de Dorota. A jovem é levada pelos alemães, enquanto Stach observa a movimentação dentro da casa do cidadão polonês. A música cresce e dá o tom fatalista da sequência. A morte aguarda Dorota enquanto ela entra no carro dos nazistas. Vale ressaltar a rima visual pela qual opta Wajda: enquanto um dos oficiais nazistas que capturaram a resistente desce a escada, o diretor faz questão de enquadrar a ausência de um braço no corpo do homem; enquanto os militares deixam o local e saem em alta velocidade de carro, um homem ao fundo caminha em direção à câmera sem uma perna. - **até 01h 25min 28seg.**

3.5. *Amargurado, Stach se vê na responsabilidade de liderar o pelotão de sua amada Dorota, morta pela Gestapo*

Stach encontra-se cabisbaixo, no exato local onde aconteceria a reunião do Exército do Povo. Um companheiro ao fundo o avista e corre em sua direção. O som da flauta não-



Figura 66 - *Sintaxe narrativa de Geração (3.5)*

diegética exprime a dor do personagem. O personagem desconhecido pergunta ao protagonista: “você vende penas?” A resposta de Stach é: “sim, eu vendo penas”. Através de um assobio, o resistente convoca um grupo de cerca de sete jovens a se juntarem a eles. A música cresce, enquanto Stach chora amargamente. Por fim ele limpa suas lágrimas e observa o pelotão (através de

um plano-ponto-de-vista), que certamente será liderado por ele após a morte de sua amada Dorota. – até 01h 27min 00seg.



Figura 67 - *Sintaxe narrativa de Geração (3.5)*

ANEXO II. Sintaxe narrativa de *Kanal* (1957)

1. PRIMEIRA PARTE: ATÉ 46min 26seg

1.1. Créditos iniciais, seguidos do plano-sequência que introduz a Companhia 43

(Título e créditos iniciais, acompanhados de música). Uma Varsóvia arruinada pela guerra é a primeira imagem do filme, vista do alto por uma câmera aérea. Seguem-se os créditos iniciais paralelos às imagens de destruição, caracterizadas por alemães que incendiam a capital polonesa e pela espessa camada de fumaça levantada pelos prédios caindo ao chão. Surge uma voz em *off*. Trata-se do ano de 1944, mês



Figura 68 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (1.1)

de setembro, quando o Levante de Varsóvia chegava ao seu derradeiro fim. Os vilarejos próximos à capital ou foram destruídos pelas tropas alemãs ou foram cercados por elas. O filme acompanhará a trajetória da companhia 43, uma das poucas sobreviventes na luta contra o ocupante nazista. Através de um elaborado plano-sequência inicial, os *partisans* da companhia são enquadrados um a um, numa fila que caminha em direção à câmera – a voz em *off* descreve cada resistente. Tenente Farpa é o oficial comandante, aquele que recrutou cada homem e se tornou responsável por eles; tenente Sábio é o segundo oficial, descrito como um instrutor “mão de ferro”; correspondente Halinka teria prometido à mãe que voltaria, promessa certamente feita por todos os outros militares a seus familiares; sargento Barco é o responsável pelos registros e papéis; cadete Bússola sofre por não ter as regalias de pré-guerra; Esbelto tem o sonho de se tornar engenheiro militar após a guerra; finalmente o último resistente da fila, o artista que se apresentou no dia anterior e nunca alimentou interesse pelas armas – um piano em meio aos escombros é capaz de atrair melhor sua atenção. O narrador extradiegético dramatiza seu discurso ao ressaltar que os homens da Companhia 43 são os “heróis da tragédia” vivendo as últimas horas de sua vida. Na mesma longa sequência, ouvem-se

tiros ao longe. Os *partisans* agacham-se atrás do que era um grande muro de tijolos, protegendo-se das balas que cruzam seu caminho até encontrarem uma trincheira relativamente segura. Pedras, tijolos pelo chão, objetos de todo tipo... as ruas de Mokotow são puro escombros! – **até 7min.**

1.2. A crise de engajamento do tenente Farpa

O tenente Farpa se aproxima de seu superior e o questiona sobre a situação do Levante. Um quadro desolador é pintado: cidades e vilarejos destruídos por bombas e ininterruptas investidas alemãs. Do ponto de vista dos resistentes, a conversa gira em torno de uma única palavra – sobrevivência –, já que os *partisans* encaram a luta diária como um grande milagre diante da superioridade bélica alemã. Durante o 56º dia do Levante, um trecho do diálogo demonstra as (des)motivações das personagens:



Figura 69 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.2)

Superior – “Gostaria de poder ficar [mais tempo]”.

Farpa – “Quanto? Até o julgamento final?”

Superior – “Seremos aclamados pelas próximas gerações. Não nos levariam vivos.”

Farpa – “Tem razão. O jeito polonês!”

Superior – “O que há? Sempre foi tão

forte.”

Farpa – “Estou farto, entende? O que direi aos homens? Eles confiam em mim.”

Superior – “Você está perdendo suas forças. Não há tempo para pensar aqui. Bartek quase abandonou o *front* hoje. Como se tivesse para onde ir.”

Por fim, o superior demonstra seu próprio nível de crise ao chamar de “inferno” o contexto em que estão inseridos. – **Até 8min 33seg.**

1.3. Sábio e o artista enfrentam moralmente o horror da guerra

Esta sequência inicialmente captura a alegria de uma mulher ao avistar o parente resistente da Companhia 43. Tenente Sábio caminha entre feridos sobre macas e corpos estirados ao chão. Ele para em frente a uma jovem mulher ferida, questionando-a acerca do seu engajamento na Resistência e o que sua mãe pensa. A resposta é direta: a mãe da jovem morrera durante o Levante. Sábio pergunta à garota também se o ferimento



Figura 70 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.3)

é grave, ao que ironicamente o lençol que cobria suas pernas cai ao chão e o tipo de lesão é relevado: a moça perdera uma das pernas durante a batalha. O artista da Companhia 43 observa a conversa, como se vislumbrasse naquela imagem o resumo do absurdo, o absurdo da guerra – nem mesmo Sábio deixa de externar o horror diante de tal circunstância.

Entre os escombros e as vozes agonizantes dos feridos de guerra, o artista perambula pela rua destruída perguntando aos colegas da Companhia se há telefone disponível para entrar em contato com sua família. – **Até 9min 33seg**

1.4. A sala de estar “aburguesada” em meio ao caos da guerra



Figura 71 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.4)

O tenente Sábio adentra à sala de estar transformada em base da Resistência e se assusta com a relativa “suntuosidade” do local em descompasso com a destruição da cidade. Enquanto isso, o tenente Farpa ressalta numa conversa com outro militar a superioridade bélica alemã, numa luta de aviões e tanques contra pistolas. Apesar de ser o comandante da companhia, porém, o tenente é repreendido por filosofar demais, afinal,

“ordens são ordens”.

Bússola é acionado por Farpa a fim de convocar seis rapazes para sentinelas. Entre os jovens voluntários, destaca-se um menino aparentemente feliz pela integração com a Resistência.

Enquanto isso, na base, o artista à procura de um telefone tem sua atenção voltada para um piano, ao que começa a tocá-lo. Ele pede aos militares que retirem as armas que estão em cima do instrumento musical. Ao som de *La Comparsita*, todas as pessoas ouvem a canção como um sopro de alívio e esperança.

Um soldado se aproxima de Halinka, uma jovem resistente, abordando o sonho que tivera na noite anterior com a moça. Halinka se levanta, como se não quisesse falar a respeito do assunto. Ela caminha até o tenente Sábio, pedindo-lhe a pistola que o militar havia prometido tempos atrás. Segundo a jovem, não há como ficar de mãos vazias em tempos de guerra, até porque todos possuem uma arma. Quando Halinka recebe a sua pistola, reclama do pequeno tamanho. Sábio contra argumenta e afirma que está de bom tamanho.

A música tocada pelo compositor da Companhia 43, que antes havia despertado certa esperança, muda de tom e evoca em alguns soldados, entre eles Bússola, um clima de pessimismo.

Repentinamente, o artista se levanta e caminha em direção ao tenente Farpa, solicitando um telefonema para a sua família. Estabelecida a comunicação, o artista consegue conversar com a esposa



Figura 72 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.4)

e explica que ele se juntou à Resistência. Como resposta, sua esposa pergunta se ainda há Resistência. O questionamento é compreensível, afinal, como ela mesma afirma, os alemães estão por toda parte, inclusive pondo fogo no prédio onde ela se encontra. A filha de Michal (nome do compositor) é colocada na linha e exclama “papai, por que eles atiram?” Michal fica apavorado, ao que a esposa declara a presença dos alemães muito próxima. O compositor da Companhia 43 fica ainda mais assustado, chamando

por sua esposa, mas a comunicação é abruptamente encerrada. O pior certamente aconteceu. – Até 15min 47seg.

1.5. A preparação para o combate



Figura 73 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.5)

Tenente Farpa encontra-se imóvel ao observar a destruição de Mokotow, até que um resistente interrompe os pensamentos do comandante questionando-o sobre os relatórios de Bússola. Farpa é direto e pede ao subordinado que não o importune mais, como se não quisesse falar a respeito do assunto.

Bússola acabara de acordar – está na rua destruída enchendo um copo com água. Ele grita a Esbelto, que se encontra no alto de um prédio em ruínas observando a movimentação pelos arredores. Esbelto dá um parecer sobre a situação: nada de novo no *front*, apenas alguns camponeses catadores de batatas ao longe. A fala de Bússola é retumbantemente pessimista em seguida: “só o diabo sabe se viverão para poder comê-las”.

Bússola caminha em direção ao tenente Farpa e afirma que os prédios em ruínas irão tombar definitivamente caso os *stukas* alemães avancem. Farpa demonstra conhecer a estratégia alemã e convictamente afirma que o avanço inimigo acontecerá às 9 horas. O que não é motivo para Bússola demonstrar seu desejo de se barbear antes da batalha, daí o motivo para a água em seu copo. Demonstrando mais uma vez a sua própria perspectiva acerca do momento, Farpa inicia o seguinte diálogo:



Figura 74 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.5)

Farpa: “Quantos anos você tem, Bússola?”

Bússola: “23 anos.”

Farpa: “Hum... Na sua idade, a vida não parece tão preciosa. Você sabe, estes são os últimos dias”.

Bússola: “Eu sei, mas vamos fazer eles sangrarem primeiro”. – **Até 18min 22seg.**

1.6. O amor em meio à guerra



Figura 75 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.6)

Bússola adentra à sala utilizada como base dos resistentes e encontra Michal, o compositor, que está sentado mexendo em uma granada. Os dois estabelecem um rápido diálogo sobre piano e armas, o que permite entrever uma clara oposição entre a vida regrada militarmente de Bússola e a vocação artística de Michal.

Bússola se dirige ao segundo andar do prédio e entra num dos quartos, o qual se encontra ocupado por Sábio e Halinka, que estão deitados sobre a cama após uma noite de amor. Inicia-se uma conversa:

Bússola: “É melhor levantarem. Não é hora para se amar.”

Sábio: “Está dando ordem ao seu superior? É precisamente hora para isso. Estamos apaixonados”.

Bússola sai do quarto e entra em outro. Enquanto tira a sua barba, entra uma mulher loira, que o chama



Figura 76 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.6)

pela primeira vez com o seu nome real: Jacek. Pela maneira como a jovem o trata, parecem se tratar de dois namorados. A personagem recém introduzida transmite-nos um ar de independência, como se houvesse muita liberdade para desfrutar ainda que num contexto de ocupação inimiga. Tal postura não agrada Jacek, que diz não se preocupar mais com a moça justamente pela sua personalidade. Bússola também reclama dos gracejos da moça para os outros rapazes da Companhia, ao que a jovem retruca vitoriosamente sobre o ciúme dele: “esta é a maneira como eu sou”, diz ela, passando batom de frente a um espelho. Contudo, ao final da conversa, a mulher presenteia ao *partisan*, devidamente barbeado, com um chá inglês e cigarros, conseguidos com sua tia. Abraçando e beijando-o, afirma que só retornou por causa dele. Ao perceber que Bússola não se rendeu aos seus presentes, a moça começa a se despir, de modo que o jovem não resiste aos seus encantos. Repentinamente, o ataque alemão começa! Não é hora para o amor, diria o próprio Bússola! – Até 23min 23seg.

1.7. Os alemães finalmente atacam!

Jacek se retira do quarto e corre até o último andar do prédio em que está “hospedado”. Ouvem-se tiros de metralhadora. A mulher loira da sequência anterior seguiu o seu amado, estando ao seu lado enquanto ele atira em direção aos alemães. Paralelamente, tenente Sábio já se retirou também do contexto amoroso com Halinka e agora encontra-se sob ataque inimigo.



Figura 77 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7)



Figura 78 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7)

Planos gerais capturam a paisagem de destruição e bombas explodindo ao chão. Há muita fumaça escondendo os personagens. Um tanque alemão, ao longe, dispara contra um poste de

energia a fim de dificultar as comunicações.

Na sala que servia de base aos resistentes estão Esbelto e o compositor Michal. Eles atacam, mas o interior da sala é amplamente destruído. O telefone já não serve mais – a comunicação com o restante da Resistência fora totalmente perdida devido à queda de outras companhias. Farpa chama um menino engajado do grupo, determinando que ele vá ao QG para dar a notícia. Não há outra solução que não o contra-ataque! Um tanque alemão vem em direção à Companhia 43, seguido por um destacamento nazista. Michal se assusta a cada novo barulho. Não há outra alternativa: a retirada é uma exigência, a qual Farpa abertamente defende. Apesar de Esbelto acertar o tanque inimigo e isso gerar alegria entre os *partisans*, a efemeridade do momento cede a uma imagem desoladora: o avanço de mais dois tanques. Agora o ataque deve ser substituído pela defesa, mas o grupo resiste!



Figura 79 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7)

Sob um intenso ataque, Jacek se aventura pelos enormes corredores

escavados sob a terra para atacar um dos tanques. Sua valentia, no entanto, é substituída pela fragilidade da vida, da qual é acometido ao ser atingido pelas balas alemães.



Figura 80 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.7)

Rastejando pelo chão, Bússola busca proteção. Tenente Sábio sai da base e corre em direção ao amigo, colocando-o sobre as costas e chegando a um buraco onde certamente os mortos da Resistência têm sido enterrados. A imagem é emblemática. Com Bússola em seus braços, Sábio chega finalmente

à base – lá está a jovem apaixonada por Jacek e também Halinka. O compositor Michal se aproxima para cuidar do ferimento de Bússola.

Não há mais o que fazer. A Companhia 43 está cercada. Farpa se ressentido por causa dos homens e mulheres perdidos na batalha, ao que Sábio o repreende pelo sentimentalismo fora de hora. – **Até 30min 03seg.**

1.8. O silêncio angustiante da rápida trégua alemã

O tempo passa. Os alemães pararam o ataque. Enquanto isso, os resistentes se encontram dentro do prédio à espera de um novo confronto. O silêncio da trégua é angustiante. Todos procuram algum tipo de passatempo, de modo que o cotidiano passa a ser preenchido por reposições de balas, jogos de cartas, leitura de livros, lápis sendo apontados ou cigarros sendo tragados – Wajda enquadra a cena através de uma *pan* à esquerda, num movimento que chega ao fim com a imagem de Farpa e Esbelto. O primeiro aceita um cigarro do segundo, ainda que não fume – o motivo para tanto é o “medo” que o próprio Farpa assume estar sentindo, a ponto de o “consumir por dentro”.

Jacek encontra-se mal e sente muita dor. Um dos companheiros o questiona sobre quando entrou para a Resistência – ao que parece, o homem curioso faz anotações sobre o ferido caso este morra. A resposta de Bússola é “julho de 1941”. Questionado outra vez, agora sobre condecorações, Jacek afirma ter ganhado “Honra ao mérito pela ação no Palácio Blank”. Ao relatar a data em que Bússola fora atingido no peito, o *partisan* questionador menciona “26 de setembro de 1944”. Perguntado sobre os seus familiares, Jacek deixa entrever sua solidão.



Figura 81 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (1.8)

Ouve-se o roncar dos motores dos aviões alemães! Ao mesmo tempo, Farpa é chamado a ver seu superior, Jogo, que acabou de chegar. O tenente faz um breve relatório, expressando as baixas da Companhia 43: 12 mortos e 10 gravemente feridos. Jogo propõe a retirada imediata dos resistentes através da única via possível diante de uma Varsóvia tomada pelos alemães: os esgotos. Farpa se nega a participar da humilhante iniciativa, como se seus homens fossem “ratos” em fuga. “Como poderei olhar nos

olhos dos meus homens?": é a pergunta que o tenente faz a Jogo. Como superior, este ressalta que é uma ordem. A seguir, trecho do ardoroso diálogo entre os dois:

Farpa: "Danem-se suas ordens".

Jogo: "Você é um civil de merda. Não quer salvar seus homens?"

Farpa: "Eles acreditam em mim".

Jogo: "Acreditamos uns nos outros. Aqui está seu passe para os esgotos. Tenha cuidado, Farpa."

Enquanto isso, Michal está ao lado dos companheiros durante as horas de trégua. Subitamente aparece um homem tocando uma ocarina, o que não agrada o compositor, que repreende o companheiro e rejeita a ocarina.



Figura 82 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.8)

A expectativa dos resistentes é que reforços cheguem para uma investida contra o inimigo, mas Farpa aparece e avisa sobre o projeto de fuga pela rede de esgoto. A notícia não agrada os homens:

Esbelto: "Ouviram, rapazes? Toda essa luta para nada!" [jogando sua arma violentamente ao chão]

Sábio se retira insatisfeito com a decisão.

O próprio Farpa demonstra ressentir pela solução, mas esta vai além dele mesmo.

Michal, aparentemente indiferente a tudo o que acontece, ensaia alguns ruídos no piano a sua frente e começa a divagar: "Nada... Um vazio... Agora tudo que posso inventar são esses sons ocos [...] Esta é uma verdadeira tragédia". A fim de vencer a dor da desilusão, Sábio embebeda-se ao lado de Halinka. Michal se aproxima da jovem e expõe novamente seu pessimismo, ao que Halinka afirma ser mais fácil morrer quando se está apaixonado. "Melodrama" – é a resposta do artista desesperançado. – **Até 39min 19seg.**

1.9. A Companhia 43 foge pelas ruas – Os alemães abrem fogo

A companhia 43 se encontra na rua, prestes a partir. Uma voz exige silêncio durante a fuga, a fim de não atrair os alemães. Os combatentes estão aparentemente exaustos, alguns com ferimentos e envolvidos em faixas. A voz em questão solicita coragem e ânimo, oferecendo-se para ajudar quem estiver com medo. A princípio parece ser Farpa quem discursa aos resistentes, contudo a câmera descortina outro importante líder: Sábio. Em tom irônico por conta do álcool, Sábio dá um parecer sobre o grupo: 2 oficiais, 5 subalternos e 20 outros.



Figura 83 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.9)

O grupo começa a marcha à frente. Farpa vê a situação delicada de Bússola e o questiona quanto ao prosseguimento da marcha, ao que Jacek responde positivamente, caminhando de forma cambaleante até a fila. Margarida, a jovem loira apaixonada pelo rapaz, se responsabiliza por ele, embora Farpa prefira sua presença à frente do grupo para indicar os melhores caminhos pelo esgoto. A fisionomia do líder é marcada por extrema preocupação.



Figura 84 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.9)

Durante o percurso, um jovem *partisan* cai em meio ao entulho e faz um estrondoso barulho, alertando os alemães a iniciarem sua investida. Tiros são vistos em último plano. Parte dos resistentes continua a fuga, embora a outra permaneça atrás de um muro protegendo-se dos inimigos. Quando um destes se aproxima e para sobre o alto do muro, Michal puxa-o para baixo e o acerta violentamente com uma pedra na cabeça – o alemão morre instantaneamente. O artista, por sua vez, ganha traços militares a fim de sobreviver. Quando o subalterno atrapalhado que iniciou a animosidade alemã

morre, Michal se aproxima do corpo e pega para si a ocarina do companheiro. – **Até 43min 22seg.**

1.10. O desespero da população e a “indiferença” dos resistentes em Varsóvia

A sequência é aberta por um plano geral em movimento, marcado pela destruição advinda com a guerra em Varsóvia. Tiros, bombas e pavor são os condutores dessa orquestra do horror. É possível observar muitas pessoas feridas, corpos sendo carregados por militares da Resistência e civis fugindo pelos bueiros da cidade. Farpa chega com seus homens nesse contexto de desastre. Pessoas correm de um lado a outro, sem um destino seguro. Há balas voando em todas as direções.



Figura 85 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.10)



Figura 86 - Sintaxe narrativa de Kanal (1.10)

Tenente Farpa se aproxima de uma barricada, avistando ao longe um tanque alemão em atividade. Entretanto, indiferente aos acontecimentos em volta, encontra-se um menino muito novo, provavelmente escoteiro, a julgar pelo seu uniforme. Farpa e o jovem iniciam um diálogo:

Menino: “Esta é a última barricada. Entre no esgoto, amigo”.

[Um subordinado de Farpa aparece] Subordinado: “Tenente, com todo o respeito, é a nossa vez”.

Menino: “Enfie seu respeito no rabo”.

Subordinado: “Você é um garoto...” [interrompido pelo tenente]

O menino, contudo, permanece imóvel a mexer em sua bota, como se sua vida não estivesse em jogo.

Uma mulher procura desesperadamente sua filha, dirigindo-se até Farpa e os outros integrantes da Companhia em busca de informações. Ela descreve a filha em detalhes e histeria, porém o grupo não lhe presta atenção alguma, assim como todos os integrantes da Resistência que passam pela mulher, fugindo do inimigo comum. A fala da senhora é indicativa do desespero generalizado em meio ao Levante:



Figura 87 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (1.10)

“senhores, tenham piedade! Senhores, não nos abandonem! Não vão embora!”

A Companhia 43 finalmente desce às entranhas da cidade de Varsóvia. Uma fila de resistentes entrega-se ao esgoto. – Até 46min 26seg.

2. SEGUNDA PARTE: a Companhia 43 adentra o esgoto de Varsóvia, sendo que a narrativa passa a acompanhar cada grupo de personagens paralelamente pelas galerias do *kanal* – até 01h 09min 58seg

2.1. A tragédia no “kanal” começa



Figura 88 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (2.1)

Um longo plano acompanha o Tenente Farpa caminhando à frente de seus homens. As passagens do esgoto de Varsóvia são estreitas em demasia, o que obriga os resistentes a se locomoverem com dificuldades. Bússola anda cambaleante e para em meio ao trajeto para tossir. Por seu turno, Michal esbanja o poeta que há em si e declama

poesias em meio à tragédia, o que desagrada profundamente os companheiros. “A ordem é não falar” – comenta Halinka.

O plano-sequência continua. O grupo chega a um grande corredor no esgoto em que encontram diversos outros resistentes, os quais gritam sobre a presença alemã e o seu gás mortal. Halinka, Sábio e Michal estão separados da Companhia, ao que percebem a necessidade de alcançarem o restante.

Há diversas galerias no esgoto, o que deixa os resistentes atordoados quanto ao rumo que devem tomar. Um verdadeiro labirinto. De uma das galerias brotam homens desesperados e cansados, à procura de uma via menos turbulenta. Um deles chega a exclamar: “Eu estou cheio desses esgotos e deste jogo de pega-pega!” Desesperadamente ele sobe uma escada a fim de alcançar a superfície, porém lá está o inimigo, que ataca o resistente fazendo com que seu corpo sem vida retorne ao esgoto. – **Até 48min 50seg.**



Figura 89 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.1)

2.2. Jacek e Margarida ficam isolados do grupo



Figura 90 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.2)

Pessoas correm desesperadamente com medo do gás mortal. Jacek e sua amada acompanham de perto o frenesi. Ele está muito debilitado e zozzo pela febre, ao que Margarida retira seu casaco e o coloca sobre as costas de Bússola. Imerso no excremento, ele pega a medalha de honra ao mérito que ganhara e a observa atenciosamente. Jacek e Margarida estão distantes do restante do

grupo, contudo, a jovem loira conhece melhor do que ninguém as galerias do esgoto. Bússola, ao praticamente clamar por descanso, é repreendido por Margarida, a qual pronuncia uma das frases mais esperançosas do filme (se não convictamente, pelo menos com o intuito de encorajar o amado):

Margarida: “Jacek, continue andando. Poderá descansar em casa”.

Jacek: “Em casa? E alguém ainda tem casa?”

Ao longo da conversa, Margarida demonstra sua força ao praticamente carregar Jacek. Passamos a saber que ambos lutaram lado a lado no Levante. Ao longo do trajeto, eles vislumbram uma lâmpada na conexão do fim do corredor, desconfiando imediatamente da presença alemã. Entretanto, nesta longa sequência de suspense, em que a música incidental exerce forte impacto emocional, Jacek e Margarida ficam aliviados ao perceberem que se tratava de uma tocha, nada mais.

Ali há uma barricada com três homens imóveis, como se estivessem mortos. Margarida e Jacek se aproximam. A jovem pergunta aos senhores o motivo da imobilidade. Faz-se um longo silêncio. Ela pede ajuda a favor do companheiro, mas o silêncio reina. Parece que os aqueles *partisans* optaram pelo descanso em meio à guerra. Não há mais o que fazer, apenas esperar que a morte os abrace. Bússola começa a tossir freneticamente, o que desperta aqueles homens de sua monotonia e os leva a repreender o rapaz – afinal, os alemães estão acima deles, na superfície.

O temor frente ao inimigo se mostra coerente. Uma granada é jogada esgoto adentro e cai no colo do rapaz que repreendera Jacek. Um estouro, e finalmente a morte abraçara aquelas jovens vidas. – **Até 53min 53 seg.**

2.3. A falta de oxigênio nos esgotos de Varsóvia e a exaustão da Companhia 43

Plano-detulhe de um relógio de pulso. São 7 da manhã. Farpa conta as horas e lamenta que acima deles seja dia. O escuro do esgoto é desconfortante. O líder da Companhia pede que chamem o tenente Sábio, mas não há sinal – ele



Figura 91 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3)

está isolado com Halinka e Michal, como sabemos.

Correria! Pessoas em frenesi saem em disparado gritando “gás!”. Esbelto reconhece a dificuldade de se obter disciplina naquele contexto, mas solicita a Farpa que ordens sejam dadas quanto aonde seguir. Preparando seu cigarro, Farpa é enfático: ninguém



Figura 92 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3)

prosseguirá caminho sem que Sábio os encontre. O líder da Companhia fica exaltado ao não conseguir acender o fósforo depois de muitas tentativas. Um dos companheiros o alerta de que a ideia não seria muito bem-vinda, afinal, a gordura sob seus pés estaria eliminando gases que, em contato com o fogo, poderia causar um grande estrago. Ele relewa também que já não há mais oxigênio naquele ar fétido, motivo pelo

qual todos ficam ainda mais cansados. Contudo, ainda mais alterado, Farpa insiste em não avançar até que Sábio apareça.

Todos estão sentados e literalmente exaustos por conta da falta de oxigênio. Farpa ordena que os homens fiquem em pé, a fim de que não se sufoquem. Alguns são ajudados, tamanha a exaustão, chegando ao ponto de quase desmaiar. Um dos homens, Barco, sugere a Farpa mais uma vez o prosseguimento do trajeto, mas o líder é irredutível. Barco decide então se



Figura 93 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.3)

separar do grupo a fim de procurar Sábio. Ao voltar-se para trás, depara-se com nada além de excrementos e os gases que sobem da água sob seus pés – Sábio certamente está longe. O resistente retorna então ao líder do grupo e, com um senso de sobrevivência, mente ao afirmar que Sábio teria parado para que Bússola pudesse descansar. Ressaltando o fato de que Margarida conhece o caminho dos esgotos, o *partisan* insiste com Farpa que o grupo prossiga. Aparentando incerteza, Farpa ordena

“vamos, garotos!”, através de um plano-detache em que muitos pés caminham dentro da água suja do esgoto – Até **58min 13seg.**

2.4. O desespero nas entranhas do esgoto leva Michal a declamar Dante



Figura 94 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.4)

Sábio, Halinka e Michal continuam sua jornada a sós – ambos sentem o efeito da falta de oxigênio. Sábio e Michal recorrem a uma infusão caseira para diminuir a pressão do esgoto.

Michal chama atenção para “barulhos”. A Câmera dá um zoom em seu rosto até que este ocupe toda a tela. De repente, uma onda de água suja recai sobre os três.

Uma mulher surge gritando por seu filho desaparecido, o que irrita o tenente Sábio – “Cale-se, sua mulher maldita” é a resposta dele. Entretanto, a mãe desesperada é enfática: “vocês acabaram conosco, seus assassinos!” – ao que Sábio a esbofeteia. Halinka olha para a arma que recebera do amado e a aprecia por um tempo, pensando certamente em matar a mulher escandalosa.

O desespero habita os esgotos de Varsóvia. Um homem sujo de excrementos rasteja por entre as águas podres até uma multidão de pessoas que se digladiam para chegar até o bueiro que dá para a superfície. Michal observa tudo com sua perspectiva assustadoramente poética, chegando ao ponto de declamar Dante: “lá nas profundezas do inferno paramos. Ei, vi o povo em um rio de excrementos, que parecia o excremento de todas as latrinas do mundo”. Toda esta intensa parte é realizada



Figura 95 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.4)

através de uma edição paralela que combina imagens da luta entre as pessoas e o poeta citando Dante. Sábio aparece e exige que todas as pessoas que tentam subir o bueiro parem com a iniciativa, capaz de atrair os alemães. – **Até 01h 01min 19seg.**

2.5. A tragédia do esgoto ao som da ocarina de Michal

Bússola e Margarida continuam seu trajeto pelos esgotos. O primeiro anda com dificuldades, tendo o suporte da amada. Ambos estão exaustos pela falta de oxigênio.



Figura 96 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.5)

Enquanto isso, Sábio, Halinka e Michal procuram a saída do esgoto. Desnortado, assim como todos os outros, o compositor pede silêncio ao ouvir barulho de chuva. Dirigindo-se a Halinka, Michal diz: “não se desespere, criança! Tudo aqui está cantando”. Sábio, impaciente com o jeito onírico do companheiro, é enfático: “sei, e talvez esteja vendo anjos também. Levantem-se, andem, rápido”. Michal afirma estar

ouvindo alguma coisa, mas Sábio perde a paciência e grita a respeito dessa “bobagem”. Através de um close, o compositor pega sua ocarina e começa a tocá-la. Esbravejando, Sábio questiona o companheiro: “O que há com você? Ficou maluco?” Halinka chora ao presenciar Sábio dando um tapa no rosto do parceiro. Com ar de indiferença, o artista responde: “homenzinho ridículo e rude você. Como poderia entender?” E mais uma vez o som da ocarina volta a soar pelas entranhas do esgoto de Varsóvia – Michal se entrega à loucura daquele contexto, dando as costas aos companheiros e se perdendo nas galerias do *kanal*. Por fim, Sábio entra em crise e se questiona com Halinka acerca de sua fraqueza. O negativismo e a perda de esperança chegaram ao último nível: “nunca chegaremos à cidade mesmo. Não há saída. Este maldito esgoto tem que acabar em algum lugar”. – **Até 01h 04min 35seg.**

2.6. *Farpa e Sábio encontram um velho coronel à beira da morte – um dos resistentes mente ao líder sobre a presença de Barco*

Farpa caminha à frente de seus homens, todos eles bastante exaustos. Ouve-se um ruído de alguém ferido. Esbelto se oferece para averiguar a fonte do som desconhecido. A música cria um intenso clima de suspense. Por fim, Esbelto encontra um velho homem deitado em meio ao excremento do esgoto, sofrendo e gemendo com as dores de suas feridas. Farpa se aproxima e reconhece que é um coronel do quartel-general. O líder pergunta “quem vai carregá-lo?”, mas ninguém toma a iniciativa – todos já estão fartos para tamanho fardo.



Figura 97 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.6)



Figura 98 - Sintaxe narrativa de Kanal (2.6)

Farpa, Esbelto e Barco vão à frente. O último reclama da ausência de Margarita, que poderia levá-los à rua não dominada pelos alemães. Este *partisan* perdeu suas esperanças. Farpa ordena que Barco chame os outros homens. Ao se voltar para trás e encontrar os outros rapazes da companhia, porém, vislumbra a imagem do cansaço e da sobrecarga impostos pelos esgotos.

Enquanto isso, Farpa e Esbelto utilizam fósforos para iluminar o caminho à frente e encontrar o sinal escrito na parede que indica a proximidade da superfície. Depois de certo tempo, encontram uma galeria à esquerda que pode indicar o caminho – porém o alarme era falso, o que destrói toda esperança adquirida. Eis que chega Barco. Farpa solicita informações, mas o homem mente ao afirmar que todos os alcançarão. Os três estão fatigados. – **até 01h 09min 58seg.**

3. TERCEIRA PARTE: A trama se resolve com a morte de todas as personagens – até 01h 35min 59seg

3.1. *Bússola anda com dificuldades e é amparado por Margarida / Farpa dá uma risada inapropriada diante de um “alarme falso” / A entrega de Michal ao inferno do kanal*

Bússola e Margarida continuam a dura jornada nos esgotos. O rapaz está visivelmente doente por conta dos ferimentos e chega mesmo a desejar o fim da caminhada, mas Margarida é quem o coloca de pé, demonstrando grande resistência. Com ar positivo recém conquistado, Bússola declara: “estamos andando por uma floresta escura e cheirosa”; ao que Margarida, objetiva e pragmática, ironicamente o repreende: “estamos andando por uma merda fedida!” A moça demonstra seu pragmatismo ao chamar a atenção para o fato de que ambos morrerão de fome caso não achem logo a saída. A ordem é “mexer as pernas”. Ao continuarem o caminho, encontram o corpo do velho coronel boiando entre os excrementos. Margarida o chama de idiota, já que provavelmente o resistente de alta patente, assim como a maioria, não conhecia os esgotos.



Figura 99 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1)



Figura 100 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.1)

Farpa, Esbelto e Barco ainda estão em busca de uma galeria que rume à saída do esgoto. O líder vibra de alegria ao vislumbra algumas palavras na parede, sinal de que o inferno está chegando ao fim. Porém, as palavras “eu amo Jacek” aniquilam toda esperança e liberam de Farpa uma estrondosa e inapropriada

risada, que ecoa por um longo tempo nas galerias do esgoto de Varsóvia.

Enquanto isso, Bússola caminha acordando e dormitando, tenso o seu peso suportado por Margarida. O jovem desconfia de que o ar está contaminado pelo gás venenoso, mas Margarida, como sempre, o repreende pela imaturidade em ver coisas onde não existem. Depois de muito caminharem, finalmente a forte mulher identifica a galeria que os levará ao fim do esgoto – sobre sua passagem está escrito “Wilcza”. Com muita dificuldade, Margarida puxa Bússola para cima e os dois passam pela estreitíssima passagem. Ele rasteja rumo ao alto. Ao dar uma de suas mãos a Margarida, porém, ele a solta e escorrega até a parte mais baixa do esgoto. Jacek assume a impossibilidade de subir sozinho novamente, e pede à amada que prossiga sem ele. “Idiota” é a resposta de Margarida, mas ela retorna para resgatá-lo. Mesmo zozzo, Bússola identifica algumas palavras escritas na parede da galeria: “eu amo...” – Margarida, contudo, o despista e fornece a desculpa de que precisam economizar a bateria da lanterna. A mensagem é antiga, referente a um tal “Janek”. Margarida se desarma neste momento ao ressaltar que a mensagem não é uma bobagem:



Figura 101 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.1)

Margarida: “os esgotos vazios, os alemães lá em cima, o medo... entede? Alguém a escreveu, e isso a fez se sentir melhor. Eu costumava passar por aqui”.

Bússola: “E o que você escreveu?”

Margarida: “‘Tome no rabo’ e outras coisas assim”.

Bússola: “E quem era Janek?”

Margarida: “Alguém que uma garota amava”.

Bússola: “Muito?”

Margarida: “Sim. Muito mesmo, Jacek”.

Bússola reclama do mal estar. Ele ouve uma música ao longe, chegando a pensar que está delirando. Contudo, o som vem



Figura 102 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.1)

da ocarina de Michal, que passa pelo casal em estado de torpor. A música expressa o pesadelo em que se encontram. Caindo em si, Jacek grita para que Michal volte, mas o artista já optou pela entrega ao inferno. Margarida tenta animar Bússola, que geme de dor. Diante do desafio que é subir a galeria, negativismo e esperança se combinam na fala do rapaz: “não consigo subir, mas quero viver”. Margarida o anima e ressalta que o caminho os levará rapidamente ao rio Vístula. – **Até 01h 19min 32seg.**

3.2. Em estado de pavor, Sábio revela que tem família, o que desconcerta Halinka e a leva ao suicídio



Figura 104 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.2)

Sábio caminha com dificuldades. Halinka o segue, ressaltando que o lugar em que pisam está seco e pode significar o fim do esgoto. Contudo, ao bater com a cabeça no teto baixo, Sábio percebe que o caminho está fechado. Não há saída. O estourado tenente da Companhia 43 se desespera e demonstra não querer se entregar à situação desfavorável, ponderando que há alguém por quem ainda viver: sua mulher e

filho. Halinka fica embaraçada, pois o amado nunca havia comentado sobre o assunto. Sábio, porém, buscando motivos para não desistir, mostra a foto de sua família.

A notícia já é demais para Halinka – se antes ela tinha motivo para (sobre)viver, tal foi arrancado dela. A luz da lanterna é apagada e, no escuro do esgoto, Halinka se suicida com a pistola dada por Sábio, o qual observa horrorizado o corpo da jovem e foge esgoto adentro. – **Até 01h 21min 08seg.**



Figura 103 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.2)

3.3. *Margarida carrega literalmente Bússola nas costas, até que finalmente encontram o caminho para o rio Vístula impedido por grades*



Figura 105 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.3)

Bússola agora é literalmente carregado por Margarida. Ele implora para sentar, mas a jovem não permite – é urgente sair do esgoto. Margarida ressalta que o rio Vístula está perto, mas Jacek já não consegue mais abrir os olhos, tamanha a fraqueza. Uma crise bate à porta do coração de Margarida:

Margarida: “Jacek, acha que um dia teremos nossa vida normal de novo?”

Jacek: “Nunca”.

Alegremente, depois de rastejar um bom trajeto ao lado de Bússola, Margarida avista uma luz ao fim da galeria. Ela começa a beijar o rapaz em sinal de alegria absoluta. Contudo, ao olhar atentamente de onde vem o brilho, Margarida percebe que a passagem para o Rio Vístula está inacessível devido a algumas grades. Toda esperança de sobrevivência cai por terra! Jacek, de olhos fechados, apenas sorri com a notícia de uma esperança renovada – ele ainda não observou as grades à sua frente:



Figura 106 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.3)

Margarida: “Eu vejo água e grama verde”.

Jacek: “Vamos para lá, Margarida”.

Margarida: “Agora pode descansar. Logo vamos sair para a grama. Não, não abra os seus olhos. Pois o sol acaba de sair”. – **até 01h 25min 19seg.**

3.4. *Sábio encontra o acesso à superfície, mas é rendido pelos alemães*



Figura 108 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.4)

Sábio, com ares de loucura, encontra-se à procura do acesso à superfície. Ele finalmente o encontra, subindo a escada que leva à tão sonhada liberdade. Completamente sujo, coberto de excrementos e confundindo-se com o próprio *kanal*, Fábio é rendido por um alemão. Através de uma *pan* para a direita, diversos resistentes sujos e maltrapilhos são enquadrados pela câmera, todos eles à mercê do exército

nazista. Armas e corpos de *partisans* estão estirados ao chão. Resta a Fábio chorar amargamente, enquanto um alemão o revista e retira todos os objetos de valor – inclusive sua aliança. A tragédia define o plano final desta sequência, em que Fábio caminha cambaleante até o monte de corpos e se ajoelha com as mãos ao alto, como uma entrega inevitável e de bom grado à morte. – até 01h 28min 00seg.



Figura 107 - Sintaxe narrativa de Kanal (3.4)

3.5. *Esbelto morre tentando desobstruir o caminho para a superfície / Farpa atira em Barco e o mata ao saber que os homens da Companhia estão mortos / O líder retorna ao kanal*

Farpa, Esbelto e Barco continuam em busca da saída do esgoto. Uma esperança é acesa quando os três encontram luz e ar fresco. Farpa ordena que Barco vá e chame os homens à liberdade. Olhando para trás, Barco observa que não há mais ninguém da Companhia 43 – todos estão ou mortos ou perdidos. Pensando em qual resposta dar ao líder, Barco prefere mentir e dizer que todos já estão a caminho, prontos para saírem

daquele inferno. Farpa compra a informação sem pestanejar. Contudo, diante da escada iluminada pelo sol que leva à superfície, os três não podem ultrapassar a área bloqueada por ferros e entulho.



Figura 109 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.5)

Farpa declara a necessidade de voltar, com um grande senso de responsabilidade e dever sobre os homens da Companhia. Ele não sabe, porém, que todos já estão mortos ou desaparecidos nas entranhas do esgoto – informação retida por Barco. Esbelto reclama da falta de ar e é contra o retorno. Ao se aproximar dos ferros e arames farpados, ele observa que os alemães penduraram ali algumas

granadas a fim de evitar a fuga dos resistentes poloneses. Numa postura de valentia, ou simplesmente visando à sobrevivência, Esbelto se embrenha nos ferros e arames para retirar as granadas alemãs. Equilibrando-se sobre pedras, contudo, após retirar apenas uma granada, as outras três despencam ao chão e o matam. Farpa observa o corpo do companheiro pendurado a sangrar.



Figura 110 - Sintaxe narrativa de *Kanal* (3.5)

Irreconhecível à luz do início da trama, Farpa sai do *kanal* como um rato sai do bueiro, completamente sujo e esfarrapado. Barco o acompanha. A imagem da superfície é de uma Varsóvia destruída e ainda em chamas. Ao sair, Barco agradece à Nossa Senhora pela liberdade recém adquirida. Farpa, em estado de torpor, questiona-o acerca dos demais resistentes, pedindo para chamá-los. Barco finalmente explica que todos

ficaram para trás há muito tempo. Com um sorriso alegre, ele declara: “eu apenas fingi que eles estavam atrás”. “Bastardo!” é a resposta de um tenente Farpa alterado pelo fingimento. Gritando pela Companhia, o líder atira em seu companheiro. Barco agora

também está morto. Quanto a Farpa, resta apenas voltar ao esgoto de onde saiu há pouco – não existe outra alternativa senão o mesmo destino dos companheiros da Companhia que estavam sob sua liderança. – **até 01h 35min 59seg.**

ANEXO III. 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 Zastrzeżynski, 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 (Popioly) 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, Stanislaw 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: Jaroslaw 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 Stanislaw Wyspianski. 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 Wladyslaw St. Reymont. Fotografia: Witold Sobocinski, Edward Klosinski, Wacław Dybowski. Colorido. 179 min.

The shadow line 1976

Estrelando: Marek Kondrat, Graham Lines, Tom Wilkinson, Bernard Archard. Roteiro: Boleslaw 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 Młynarska, 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 Piwowarski, 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 Zarzycki, Piotr Weresniak, baseados no poema
narrativo de Adam Mickiewicz. Fotografia: Pawel 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: Pawel Edelman. Colorido. 100 min.

Katyn 2007

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

Doce perfume (Tatarak) 2009

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

Walesa, o homem da esperança (Walesa) 2013

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

Powidoki 2016

Estrelando: Boguslaw Linda, Aleksandra Justa, Bronislawa Zamachowska, Krzysztof Pieczynski. Roteiro: Andrzej Mularczyk. Fotografia: Pawel Edelman.