

## Visões do inferno histórico: a "trilogia de guerra" de Andrzej Wajda

Visions of the historic hell: the "war trilogy" by Andrzej Wajda

Alcebiádes Diniz Miguel\*

**Resumo:** Andrzej Wajda recria criticamente os duros anos de ocupação alemã, a luta nem sempre heróica e a divisão decisiva entre os *partisans* na trilogia sobre a guerra em *Geração* (Pokolenie, 1955), *Kanal* (Canal, 1957) e *Cinzas e Diamantes* (Popiół i diament), 1958.

**Palavras-chave:** Guerra. Cinema. Polônia.

**Abstract:** Andrzej Wajda recreates critically the hard years of German occupation, the fight is not always heroic and decisive split between the *partisans* in the trilogy about the war in *Geração* (Pokolenie, 1955), *Kanal* (Kanal, 1957) and *Ashes and diamonds* (Popiół i diament, 1958).

**Keywords:** War. Cinema. Poland.

A Polônia foi uma nação que, 1795 a 1918, viu-se riscada do mapa pelas potências do momento e acumulou sobre si uma quantidade excepcionalmente elevada de atrocidades em suas diversas tentativas de efetivar seu direito à existência independente. A sina de ocupações militares que transformavam essa velha nação europeia enclavada bem no centro da Europa, cortada por importantes vias de comunicação e transporte, em joguete de impérios mais poderosos, a Leste e Oeste, não era um episódio inédito. Foi no século 20, após um curto período como nação independente, que a Polônia, sob jugo alemão, tornou-se o "pior território da Terra", conforme avaliação realizada pelos Aliados, durante os grandes julgamentos de criminosos de guerra nazistas, logo após o final da Segunda Guerra Mundial.

Em 1939, os nazistas invadiram a Polônia, colocando em funcionamento sua máquina de matança de judeus. Inicialmente concentrou-os em imensos guetos insalubres e, depois, deportou-os em massa para os campos de extermínio, cujos temíveis nomes compõem um território infernal tal o de Dante, simbolizando círculos concêntricos cada vez mais profundos: Belzec, Sobibor, Majdanek, Chelmno, Treblinka e Auschwitz. Estes foram especialmente criados para destruir os judeus da Europa. As numerosas comunidades judaicas europeias foram lentamente aniquiladas por esse complexo e bem azeitado mecanismo, sendo encaminhadas até o ponto mais central do continente e lá encontrando sua destruição: a Polônia.

Entretanto, embora o anti-semitismo atávico predominante em certas camadas da população polonesa fosse fartamente atendido pelo projeto hitlerista de genocídio do povo judeu, a vida da população piorava a cada dia. Se o assassinato de 7.500 oficiais poloneses nas florestas de Katyn a mando de Stalin parecia demonstrar que o principal inimigo dos poloneses era o comunismo, o que empurrava muitos cidadãos ao colaboracionismo, a crueldade do ocupante nazista não foi menor. O historiador polonês Michael Steinlauf assinala que a Polônia foi o único país conquistado por Hitler que não contou com um governo-fantoches para manipulação, pois nem sequer considerava os poloneses interlocutores políticos dignos disso. Frequentemente, os nazistas referiam-se à Polônia como "lixreira racial."<sup>1</sup> (STEINLAUF, 2002, p. 24.)

Uma vasta porção do território polonês foi anexada pela Alemanha. O restante transformou-se no temível "Governo Geral", controlado diretamente por autoridades alemãs. Para a filosofia racial-nacional-socialista, poloneses e outros povos eslavos eram raças inferiores, próprias para uma vida de escravidão, apenas alguns degraus acima da "anti-raça" *par excellence*, os judeus.

Após ter sido palco e pano de fundo do Holocausto, a Polônia foi, logo depois da guerra, ocupada por tropas soviéticas que colocaram no poder sucessivos líderes alinhados ao modelo soviético de comunismo, muito embora, ao final dessa dominação, pretendessem utilizar como armas o nacionalismo e uma dúbia posição diante do poderio da Igreja. O espectro de uma nova e destrutiva invasão, de todo modo, mantinha a Polônia estritamente alinhada à URSS. A capital polonesa emprestaria seu nome à aliança militar organizada pela URSS que, durante toda a Guerra Fria, faria oposição à OTAN, o Pacto de Varsóvia formalizado em 1948.

Assim, durante a guerra, a Polônia viveu uma situação dramática não apenas pelas atrocidades e opressão impostas pelo domínio nazista, mas também pela divisão terrível de suas organizações clandestinas de resistência e de sua noção de nacionalidade coesa. A Polônia, a partir da constituição da chamada “Comunidade dos Iguais” (Szlachta) em 1505, abraçou uma concepção de Estado mais aberta, que configurou um pólo de atração para os judeus e possibilitou-lhes um florescimento sem igual. A decadência da “Comunidade dos Iguais” – consolidada em 1795 com a extinção da Polônia, dividida entre Rússia, Áustria e Alemanha –, depois de múltiplas invasões e crises político-econômicas, precipitou os primeiros massacres e perseguições aos judeus por invasores cossacos. Embora fossem correntes entre os poloneses, estereótipos do judeu “dominador” estendendo seus domínios pela Polônia para transformá-la em “paraíso dos judeus”, a opressão a que se viam submetidos os aproximava dos judeus na visão de intelectuais e mesmo das pessoas comuns.

O famoso poeta polonês Adam Mickiewicz, por exemplo, popularizou, em seu poema “Pan Tadeusz”, a imagem romântica do povo judeu como “irmão mais velho” do povo polonês cujo país era representado como um “Cristo entre as nações”. Figuras surgidas no calor dos levantes e sedições polonesas em busca da independência como Berek Joselewicz – que formou um regimento de combatentes judeus para lutar contra a dominação russa e que, posteriormente, tombou lutando ao lado das tropas napoleônicas – eram saudadas pelos poloneses. A cisão entre os dois povos começou ao final do século dezenove com o debate aberto entre dois grupos políticos importantes: os pluralistas do Partido Socialista Polonês (PPS) – de onde emergiu Pilsudsky, que estabilizaria ditatorialmente a Polônia após seu ressurgimento na esteira da derrota alemã na Primeira Guerra Mundial – e o Partido Nacional Democrático (batizados a partir da sigla como *Endeks*), favoráveis à expulsão dos judeus e à constituição de um Estado “eticamente” polonês com apoio da Rússia. De fato, alimentados pela ideologia dos *endeks*, ao final da Primeira Guerra Mundial e com o renascimento da Polônia, pogroms e outras explosões de fúria anti-semita, costumeiramente raras naquele país, surgiam com intensidade. Nesse sentido, o velho “pluralista” Pilsudsky, distante do PPS do qual participaram, embora fosse um governante tirânico de tipo fascista, evitou a perseguição aos judeus, estabilizando, ainda que precariamente, as tensões e crises na Polônia. Sua morte, em 1935, parecia ser o primeiro sinal de que a ideologia *endek* sairia vitoriosa não apenas na Polônia e que “nacionalismos integrais” teriam o judeu “desenraizado” como alvo prioritário.

Com a invasão nazista da Polônia, em 1939, a situação judaica na Europa caminhava para uma solução trágica. Nunca antes uma guerra de expansão territorial – que costuma unificar as forças de resistência de qualquer nação, aproximando inimigos ideológicos e relativizando posições antagônicas – teve como meta central exterminar um “povo inteiro” da face da terra, aniquilar uma cultura não pela censura de suas expressões, como o idioma, mas pela supressão física dos membros dessa cultura. O projeto hitlerista do Holocausto colocava em marcha esse processo inédito e a percepção e decodificação disso por parte dos poloneses não-judeus representou um drama terrível: testemunhas e vítimas da barbárie nazista, atravessaram esse período tomados por intensa confusão de sentimentos. A culpa por não auxiliar ou defender seus vizinhos humilhados e, posteriormente, exterminados, entrava em choque com as

vantagens que o desaparecimento dos judeus da vida econômica polonesa, ainda durante a ocupação nazista, trazia-lhes. Para enfrentar essa culpa, outro mecanismo foi acionado: a “inveja pela vitimização”, que levava os poloneses a considerarem seu martírio muito pior que o dos judeus. Esses sentimentos contraditórios seriam habilmente explorados tanto pelos nazistas quanto pelos futuros líderes comunistas que dominariam a Polônia após a Segunda Guerra Mundial.

De nada adiantou o fato de os judeus, que fugiam em massa das regiões ocupadas por Hitler, terem lutado com bravura lado a lado dos poloneses não-judeus na defesa de Varsóvia, quando do cerco e do impiedoso bombardeio que os alemães realizaram nessa cidade, ao final da campanha de 1939.<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, em seu prefácio para o roteiro do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann – um extenso documentário com entrevistas que procura captar as nuances diversas da tragédia que foi o Holocausto – descreve os rostos dos camponeses poloneses, entrevistados pelo diretor para o filme, dizendo que “exibem compaixão. Mas a maioria parece indiferente e mesmo satisfeita.” (BEAUVOIR, In: LANZMANN, 1985, p. 9.) Assim, se por um lado, a ajuda dos grupos de resistência dos poloneses ao Levante do Gueto de Varsóvia, conduzido por jovens judeus encerrados na área do gueto, foi minguada, a quantidade de informantes da Gestapo infiltrados nos dois grupos mais importantes da resistência – o Armja Krajowa (AK), alinhado com o governo exilado em Londres, e o Armja Ludowa (AL), comunista – era numeroso e bastante eficaz. Por outro lado, as lutas entre grupos rivais, alinhados ou não aos soviéticos, tornavam a resistência polonesa, a despeito da temeridade e coragem de muitos de seus militantes, terrivelmente enfraquecida.

Foi nesse quadro que dois levantes de proporções trágicas levariam a bela cidade de Varsóvia, capital polonesa com mais de 1 milhão de habitantes, à completa ruína. O primeiro deles foi o Levante do Gueto de Varsóvia, uma revolta que os nazistas não acreditavam ser possível. Organizada pela resistência da juventude sionista, a despeito do apoio limitado de um movimento dividido e minado por colaboracionistas abertos ou secretos, esta conseguiu receber armas automáticas, granadas e algumas metralhadoras pesadas do AK, que também tentou explodir os muros do gueto duas vezes. Certas unidades do AK – como a liderada por Henryk Iwaski – chegaram a lutar dentro do gueto, ao lado das unidades da resistência judaica.

Iniciado a 18 de janeiro de 1943, o Levante do Gueto de Varsóvia foi a luta desesperada e, bem sabiam os resistentes, final, de jovens que já não nutriam nenhuma ilusão diante do “destino” que aguardava os judeus sob o jugo de Hitler. Todas as esperanças, no entanto, foram destruídas com as deportações em massa que resultaram no extermínio de 300.000 judeus em Treblinka entre julho e setembro de 1942. O levante encerrou-se a 16 de maio de 1943, com o gueto reduzido a cinzas, embora escaramuças localizadas nas ruínas se estendessem por todo o verão de 1943, enquanto alguns sobreviventes do gueto, que conseguiram escapar pelos esgotos, uniram-se às unidades do AK. O Levante do Gueto de Varsóvia antecipou em mais de um ano o levante de toda a cidade de Varsóvia e é o protótipo em miniatura do destino da capital.

A destruição do Gueto de Varsóvia ocorreu em 1943. Embora as tropas soviéticas ainda parecessem distantes, a derrota na épica Batalha de Stalingrado, em janeiro de 1943, tornara evidente que o destino dos nazistas na *front* da Europa Oriental estava selado. Quando, em 6 de junho de 1944, os Aliados ocidentais lançaram a massiva operação Overlord, dispostos ao ataque direto contra a “fortaleza Europa”, desembarcando diretamente nas praias francesas e estabelecendo cabeças de ponte após duros combates, os ventos da guerra já haviam claramente mudado. O Desembarque na Normandia interessava particularmente o alto comando do AK – a facção pró-Londres da resistência polonesa que congregava a esmagadora maioria dos

resistentes. Esses resistentes percebiam que uma revolta que retomasse Varsóvia tornava-se, com o maciço deslocamento de tropas, cada dia mais viável. A pressão soviética era como uma faca de dois gumes. A pressão russa, aniquiladora de sucessivos exércitos alemães, era saboreada pela resistência polonesa, que assistiu à retirada, a 23 de julho de 1944, de um 9º Exército alemão completamente desmoralizado e destruído com real apreço. Ao mesmo tempo, essa pressão significava que Stalin desejava transformar a Polônia em seu satélite ideológico e político. O fantasma de Katyn freqüentemente surgia no horizonte, ainda mais com o fuzilamento e internamento nos readaptados campos de concentração alemães de líderes nacionalistas não-alinhados aos interesses soviéticos.

Em 24 de julho de 1944, as tropas soviéticas tomaram Lublin na Polônia Oriental, marcharam lado a lado com a divisão polonesa do general Zygmunt Berling, que era leal a Moscou. Assim, o poder comunista chegou à Polônia. Em Lublin, instalou-se a Comissão Polonesa para a Libertação Nacional. Rivalizando com o Governo Emigrado em Londres, essa comissão mais tarde se transformou no atual governo comunista da Polônia. (DESCHNER, 1974, p. 20.)

Diante desse contexto, o levante parecia o caminho ideal: os comandantes das forças do AK marcaram o momento inicial das operações para as 17 horas do dia 1º de agosto de 1944. O plano era relativamente simples: as unidades disponíveis – cerca de 14.000 homens, enfrentando contingentes alemães bem menores, mas infinitamente melhor armados – deveriam atacar pontos estrategicamente importantes, como bases, hospitais e quartéis de polícia, além das quatro pontes que se estendiam sobre o Vístula, alvo primário. Como no Levante do Gueto Judaico de Varsóvia, os insurretos só podiam contar com armas de mão, algumas granadas, poucas metralhadoras e, posteriormente, algumas bazucas anti-carro PIAT, fornecidas pelos aviões norte-americanos que abasteceram a cidade em luta apenas uma vez durante todo o levante. Os alemães, em contrapartida, usaram seu mais moderno armamento, transformando, ao trazer unidades de cadetes para o *front*, a insurreição polonesa em laboratório de testes de novas tecnologias, como o veículo rádio controlado Golias, um pequeno tanque dirigido a distância que penetrava e destruía, sem dificuldades, as barricadas dos resistentes; ou o monstruoso morteiro Karl, maior peça de artilharia de toda a Segunda Guerra, capaz de lançar granadas de concreto de 61 cm, que destruíram bairros inteiros e um dos mais famosos edifícios de Varsóvia, o Prudential.

A nova batalha por Varsóvia representou, para Hitler, uma insubordinação intolerável. A ordem do Führer era reduzir a capital polonesa a pó e saquear as ruínas. Nesse momento, entraram em ação unidades famosas pelo imenso sadismo, como as brigadas SS Dirlewanger e as unidades SS RONA (sigla para Exército Russo de Libertação Nacional), de russos brancos, comandadas por certo engenheiro de nome Kaminski. Essas unidades – e não apenas elas – levaram ao pé da letra as ordens de Hitler, tornando a repressão um massacre puro e imediato da população civil, algo que só se vira anteriormente nessa guerra temível nas ações das SS e outras unidades nazistas contra os judeus. De certa forma, os poloneses experimentaram, em parte, na repressão ao levante, algo do que o Reich milenar lhes preparava para os próximos anos, em caso de vitória.

Contudo, os piores inimigos do Levante foram a hesitação, o despreparo e a incapacidade dos insurgentes – coroadas por inúmeros casos de traição pura e simples de colaboradores que sempre mantinham a inteligência alemã bem informada dos movimentos da resistência. Nem mesmo o princípio de “concentração de forças” foi seguido, com o AK perdendo combatentes e materiais em tentativas – malogradas quase sempre – de tomar pontos estratégicos pouco importantes. Os líderes, aparentemente, confiavam apenas em hipotéticas ajudas externas – especialmente da parte dos britânicos – inviabilizadas por sua hostilidade, aliás recíproca,

diante de Stalin, e na temeridade e coragem de mal-armados pelotões de insurretos. Apesar de todos os problemas e revezes, o Levante ganhou força em seu segundo dia, com a conquista do edifício Prudential e das centrais de energia de Varsóvia. Em setembro, Stalin recolocou o Exército Vermelho que, aparentemente, assistia de camarote à destruição desse levante pró-Londres em ação, pressionando os alemães ainda mais na margem oriental do Vístula. Unidades polonesas do Exército Vermelho chegaram a lutar na capital, lado a lado com os insurretos do AK. Esse tímido auxílio foi apenas uma espécie de cortina de fumaça de relações públicas da parte dos soviéticos. Sem apoio e incapazes de manter a luta, os resistentes se renderam a 2 de outubro de 1944. A derrota, a despeito de certa formalidade superficial de “paz dos fortes”, foi total. O AK perdia a iniciativa de uma resistência cada vez mais dominada por pró-soviéticos. Varsóvia e sua população arcaram com o custo principal do levante. A cidade estava arrasada. Inúmeros bairros e monumentos jaziam reduzidos a ruínas calcinadas e 200.000 civis foram vitimados.

A tragédia do Levante de Varsóvia imprimiu-se no imaginário polonês com força e tenacidade. Logo após o final da Segunda Guerra Mundial, a Polônia estava reduzida a um satélite soviético na nova configuração da Europa imposta pela Guerra Fria. Nesse contexto, o Levante de Varsóvia, coordenado por militantes que apoiavam o governo provisório polonês em Londres e que as forças soviéticas deixaram sangrar até a morte, era obviamente um tabu para a censura do regime. Por outro lado, a derrota fragorosa da resistência polonesa, pelos motivos arrolados, constituía algo como uma ferida aberta no orgulho nacional, uma lembrança imediatamente associada ao amargor da derrota e das atrocidades cometidas por um ocupante impiedoso. Contudo, nasceu um processo de revisionismo adotado a partir da chegada ao poder do líder “nacionalista” Gomulka, membro da resistência interna do AK, que buscou uma reconciliação entre certa mitologia nacional do período da Segunda Guerra que surgia e o comunismo imposto pelos soviéticos. Se, por um lado, Gomulka assegurou certa liberdade intelectual e uma leitura da resistência polonesa mais justa, por outro retomou várias das concepções dos *endeks* sobre a constituição de uma Polônia moderna, etnicamente unificada e “livre de judeus”. Com Gomulka, as bases do “endocomunismo”, uma variante nacionalista, xenófoba e anti-semita do regime stalinista que seria adotada com adaptações, até pela URSS a partir dos anos 1960 para combater as minorias nacionalistas – eram lançadas. O governo comunista na Polônia inspirado pelo líder nacionalista Molczar, após as crises de 1968, transformaria os inimigos políticos em “elementos judaicos” e comutaria o adjetivo “cosmopolita”, usado para caracterizar os judeus pelos comunistas nos expurgos dos anos 1940-50, por “sionista” e pela caricatura do Estado de Israel assimilado ao regime de Hitler, o que permitia às autoridades rearticular quesitos de lealdade e testes de aptidão com bases raciais, para bloquear os “quinta-colunistas” judeus. O anti-semitismo “endocomunista” dos poloneses, nesse sentido, estava na vanguarda.

Nesse contexto, o jovem diretor de cinema Andrzej Wajda tomou a decisão de fazer filmes que recriassem criticamente os duros anos de ocupação alemã, a luta nem sempre heróica e a divisão decisiva entre os *partisans*, divisão que representaria o fim definitivo da utópica esperança de colaboração entre dois exércitos de libertação que tinham em comum apenas o inimigo momentâneo. A não planejada trilogia sobre a guerra de Wajda iniciou-se com *Geração* (*Pokolenie*, 1955). Embora essa incursão inicial ao universo da guerra e da resistência ainda carecesse da unidade e do impacto – imagético e narrativo – que teriam as duas partes seguintes da trilogia, *Kanal* (*Canal*, 1957) e *Cinzas e Diamantes* (*Popiół i diament*, 1958), preserva ainda muitas imagens densas e potentes. É importante destacar o contexto desses filmes: a luta pelo poder entre as facções de Gomulka e os comunistas “programáticos” que passaram a guerra confortavelmente instalados em Moscou. Nesse sentido, parece evidente o esforço do cineasta em tentar agradar diferentes chefes, passando da visão comunista “programática” em *Geração* para aquela do “viés polonês” de Gomulka em *Kanal* e, especialmente, em *Cinzas e Diamantes*.

Ambientado em 1942, quando a resistência polonesa começava a organizar-se, constituindo suas unidades de defesa, *Geração* abre o *frame* narrativo dessa estranha trilogia descentrada que parece focar, mais que um ou outro personagem, a própria Polônia nos terríveis anos da guerra. *Geração* está destituído da liberdade narrativa que caracteriza os dois filmes posteriores: um pesado proselitismo de “esperança que canta na futura sociedade comunista” torna a narrativa arrastada. O clima de propaganda é agravado pela esquemática caracterização dos personagens – proletários sempre simpáticos contra empresários e burgueses perversos, caricatos ou ambos. O foco do filme é tão obsessivamente centrado na questão comunista que as atrocidades da ocupação alemã na Polônia ficam em segundo plano, como um adorno num filme cuja linha central é, basicamente, a descoberta da consciência de classe por parte de um proletário polonês em plena guerra. Mesmo as torturas parecem feitas em tom de burla: na cena final, após a Gestapo levar a amada do herói proletário, a nova geração de sorridentes revolucionários o faz tão feliz que ele esquece a dor da perda recente. O processo adotado em *Geração* de situar o conflito contra o nazismo é evidente: para a ideologia comunista soviética imposta à Polônia após a Segunda Guerra, a luta dos poloneses nada teve de “patriótica”, constituindo apenas um intervalo na revolução popular socialista mais geral.

Nesse sentido, podemos entender o “atalho” narrativo – que culmina com uma das poucas seqüências realmente eletrizantes do filme – que foca a destruição do Gueto judaico de Varsóvia. Contudo, o foco não é direto, mas episódico: na verdade, Wajda trata do auxílio que os resistentes poloneses – comunistas, bem entendido, pois os do AK são mostrados como covardes, anti-semitas e colaboracionistas – forneceram aos resistentes judeus, focando a destruição indiretamente, como na cena de simbolismo impressionante em que a fumaça dos incêndios aparece em segundo plano diante do parque de diversões construído pelos nazistas próximo ao gueto. Se o Levante do Gueto de Varsóvia é caracterizado como pano de fundo para o heroísmo dos resistentes comunistas, o Levante de Varsóvia simplesmente inexistente na cronologia do filme, cujo desfecho antecede essa revolta para evitar tocar na ferida aberta. Apesar da camisa-de-força ideológica, o filme possui qualidades: uso inteligente da fotografia em preto e branco (quando a personagem Dorota faz discursos aos camaradas, o rosto de cada um é iluminado por um foco de luz que se confunde com a chama de um cigarro passado de mão em mão); atuações brilhantes e bem orquestradas seqüências de suspense, como aquela em que o personagem Jasio Krone disputa com sua consciência se deve ou não aderir à resistência. Sua perseguição pelas ruas semidestruídas de Varsóvia e seu posterior assassinato no topo de uma barroca escada em caracol são excepcionais.

Percebe-se, em *Geração*, de uma forma muito refinada e sofisticada, o trabalho dos comunistas em neutralizar o Holocausto do povo judeu. Se o Levante do Gueto de Varsóvia existe apenas como elipse, a ajuda dos resistentes é o elemento de destaque. O gueto, tabu imagético poderoso, não é mostrado, nem as cenas apocalípticas dos trens de gado sobrecarregados de judeus rumando para os campos de extermínio. Destacando e retocando a “ajuda polonesa” aos judeus do levante, Wajda cria a ficção de identidade heróica e sem contradições que os poloneses gostariam de ter: uma vez que apenas “elementos burgueses” colaboraram com o inimigo, o Holocausto surgindo como uma atrocidade entre outras da guerra capitalista. Nesse sentido, fatos como os pogroms pós-Segunda Guerra ocorridos na Polônia já liberada e comunista ou a perseguição sofrida por poloneses que auxiliaram judeus, muitos dos quais optavam pelo anonimato para evitar o estigma advindo do “crime” de ajudar famílias de judeus a sobreviver, são expurgados e silenciados.<sup>3</sup>

Já a trama apocalíptica de *Kanal* substitui o didatismo de *Geração* por um simbolismo em estado puro. A eletrizante seqüência de abertura já indica o caminho e serve de prólogo ao filme: trata-se de uma extensa e dinâmica seqüência focalizada em um cenário de desolação e ruína. O

narrador, depois de apresentar os protagonistas da trama por seus codinomes (o comandante, tenente Farpa, a correspondente Halinka, o sargento Barco, o cadete Bússola, o Esbelto e o Artista, cujos destinos acompanharemos mais de perto), sentencia: “Olhem-nos de perto, porque estas foram suas últimas horas de vida”. O narrador surge apenas nesse momento, como introdução e coro, deixando claro ao espectador que se trata de uma tragédia. A narrativa de *Kanal* é simples, quase minimalista: trata-se de acompanhar os momentos finais da companhia 43 nos últimos dias de setembro de 1944, quando o destino trágico do Levante de Varsóvia já estava definido. O grupo de resistentes procura sobreviver num casarão destruído, convertido em *bunker*, mas possui apenas algumas armas automáticas, uma metralhadora pesada e poucas granadas. Diante de inimigos muito bem equipados – em um dos ataques encenados no filme, os alemães usam o robô Golias, muito eficaz para alcançar as trincheiras dos resistentes e explodi-las. É uma questão de tempo até os nazistas concentrarem poder de fogo suficiente para reduzir a pó o casarão-fortaleza. Os momentos que passam na base improvisada estabelecem os conflitos e as razões de todos eles. Quando Esbelto encontra, ferida em uma maca, a garota que lhe deu um par de botas para que pudesse entrar na resistência, pergunta se o ferimento é muito grave, ao que ela responde “Oh, não é não”. A maca é levantada e é possível ver, afinal, que uma das pernas da garota foi amputada – ironia e distanciamento, que evitam a representação de heroísmo oco e que Roman Polanski reativaria em *O pianista* (*The Pianist*, 2002).<sup>4</sup> Com a chegada da personagem Margarida, uma resistente que conhecia os traficantes do mercado negro e seus caminhos pelos esgotos, a opção de fuga pelo *Kanal* – vista com desagrado pela maioria, inclusive pelo tenente Farpa, que acha essa opção equivalente à “fuga como ratos” – torna-se viável para que o grupo escape do cerco alemão. Nos esgotos – na precisa descrição de Luiz Nazario, “enterrados na merda até o pescoço”<sup>5</sup> –, cercados e sem ar, um a um os personagens encontram seu fim.<sup>6</sup> O tenente Farpa e o sargento Barco, após o êxodo terrível pelos esgotos, sobrevivem, mas graças a uma artimanha de Barco, que engana o comandante levando-o a achar que os soldados estavam “logo atrás” deles, quando na verdade estavam mortos desde há muito. É a última ironia do filme: Farpa mata a tiros Barco e se mete novamente nos esgotos para encontrar “seus homens”, pelos quais zelava. Os papéis com a história da companhia, escritos e mantidos por Barco, são levados pelo vento.

Duas séries de desafios se imporiam a Wajda para que seu filme pudesse ser finalizado. A primeira delas é de natureza política: se dois anos antes, em *Geração*, o levante inexistia, como superar os traumas e as questões políticas para trazê-lo agora à tona? Aparentemente, Wajda enfrentou muitos problemas: foi com *Kanal* que o Levante de Varsóvia ganhou uma representação cinematográfica. Wajda e seu assistente, Janusz Morgenstern, no documentário *Andrzej Wajda*, sobre *Kanal*, destacam que, embora as obras romanceadas e autobiográficas abordando o Levante de Varsóvia já fossem numerosas na jovem literatura polonesa do pós-guerra, a censura bloqueava até mesmo roteiros e argumentos que abordassem o Levante, inviabilizando a produção fílmica do tema no momento em que um filme era concebido. É verdade que o roteiro – escrito por Jerzy Stefan Stawinski, baseado em suas próprias memórias do Levante – pode ser lido, como Wajda o destaca, como uma crítica direta às lideranças dessa improvisada e temerária insurreição do AK, que custaria caro aos poloneses residentes em Varsóvia e, a longo prazo, sepultaria definitivamente a resistência anti-nazista fora do eixo pró-soviético. Por outro lado, para Wajda e Morgenstern, foi a ascensão de Gomulka à liderança da Polônia que afrouxou um pouco os sufocantes laços com a URSS. Os realizadores reabilitam o líder nacionalista que buscou um “viés comunista” por meio da supressão e diluição da singularidade do Holocausto. Essa visão ideológica perpassa sua trilogia da guerra como uma sombra oblíqua, uma voz insistente, embora em tom menor.

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 ou do AL, 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. Problemas da mesma ordem eram colocados pelo trauma que o levante causou entre os poloneses, devido às atrocidades alemãs e à destruição da capital. Para não mostrar esse terrível processo no formato de espetáculo, a idéia de filmar metade do filme em canais de esgoto abandonados especialmente adaptados para a filmagem foi perfeita. Wajda soube utilizar-se de sutileza e distanciamento mesmo quando sua ironia se tornava amarga ou quando precisava descrever ações atrozizadas ocorridas em Varsóvia. Quando Artista entra em contato com a esposa e a filha por meio de uma ligação telefônica improvisada, ficamos sabendo, por meio de imprecisas e rápidas descrições, que os alemães não faziam prisioneiros. O espectador “constrói” essa imagem fora do que vê, ou melhor, do que ouve na tela, mas essa “imagem” indireta é bastante efetiva.

Nesse ponto, podemos observar a segunda série de desafios enfrentados por Wajda e sua equipe em *Kanal*: os desafios técnicos de um filme que seria ambientado quase que inteiramente no subterrâneo, exigindo uso complexo de luz artificial. O filme, inicialmente, seria dirigido por Andrzej Munk – diretor de documentários morto em um acidente automobilístico durante a filmagem de seu trabalho mais conhecido no Ocidente, *A passageira* (Pasazerka, 1961), que declinou do trabalho. Wajda conta que quando Munk soube que deveria dirigir um filme cuja maior parte da ação se passaria nos canais de um esgoto, entrou num deles, para de lá sair convencido de que era impossível filmar dentro desses túneis. A falta de luz obrigaria Munk a utilizar sistematicamente iluminação artificial, o que destruiria a ilusão de verossimilhança. Quando Wajda recebeu o projeto de Munk, o problema da iluminação e da fotografia não podiam ser resolvidos pela adoção de um estilo documental; a possibilidade mais viável era a adoção de um estilo simbólico, estilizado, “artificial”. As condições de filmagem foram consideradas extremas. Devido à falta de espaço para movimentar as câmeras, o diretor utilizou intensamente primeiros planos fechados, acentuando a sensação de claustrofobia dos esgotos. Desse modo, conseguiu tornar as limitações de filmagem funcionais.

A estilização visual, contudo, não levou Wajda a abandonar a narrativa realista e o cuidadoso processo de reconstituição histórica. As imagens aéreas da abertura do filme, mostrando uma Varsóvia reduzida a cinzas, são reais; a seqüência final, quando dois sobreviventes saem do esgoto, as ruínas calcinadas ao fundo são parte de Varsóvia ainda não reconstruída; na seqüência na qual os personagens fogem para o esgoto, os tiros de metralhadora que cortam o ar são reais. As ruínas do casarão convertido em *bunker*, defendido pelos *partisans*, foram construídas com meticulosa precisão especialmente para o filme. Cada elemento é funcionalmente importante no plano narrativo e próximo do relato documental, que é a descrição da desesperada luta dos habitantes de Varsóvia contra o jugo nazista. Nesse contexto, os elementos desdobram-se e tornam-se simbólicos, mais amplos, plasmados em alegoria nua da crueldade da guerra. *Kanal* é, assim, ao mesmo tempo, documento ficcional da barbárie nazista, historicamente circunscrita, e reflexão alegórica da barbárie “universal”.

No âmbito da narrativa e da representação, *Kanal* trabalha com duas idéias-força sistematicamente: o inferno e a tragédia. As duas noções, contudo, são, num primeiro momento, contraditórias. A tragédia diz respeito à ação do homem, ao seu ser-no-mundo, e às conseqüências dessas ações, com a finalidade de colocar o espectador, por intermédio dos esquemas de identificação, diante de dilemas morais temíveis. O inferno é a punição prometida aos que escapam aos esquemas morais, promessa de punição tão aterrorizante que serviria



como exemplo futuro, utopia negativa e pedagogia do terror. A curiosa mescla, no primeiro momento improvável, só é possível porque Wajda alterou algumas características essenciais de ambos, trazendo-os para uma perspectiva moderna, pois a idéia de destino individual perdeu tanto o sentido quanto a de retribuição após a morte. A noção de destino que embasa a tragédia vivida no esgoto é coletiva: no primeiro plano narrativo, temos o sofrimento terrível dos personagens centrais, com os quais nos identificamos. O segundo plano diz respeito ao apagamento das identidades e filiações políticas desses personagens para que possamos percebê-los como a Polônia que luta e é esmagada. Sabemos deles apenas um nome e, no máximo, o pseudônimo. São burgueses, militares, operários, camponeses, todos juntos na causa comum do levante para expulsar um inimigo atroz.

Apesar de crítico, Wajda evita a caricatura dos líderes do AK ou a entronização dos membros do AL. Contudo, esse sofrimento não é deles apenas, nem apenas da Polônia: massas em desespero, gemidos, olhos esbugalhados de loucura e dor assaltam diretamente o espectador em diversos momentos do filme. A mãe que busca a filha perdida enquanto os soldados fogem em massa para os esgotos ou o general ferido nos túneis, cujos gemidos assustam todo o pelotão – esses personagens recolocam o drama em uma outra escala: a escala universal. A conexão do destino individual do personagem trágico ao universo da coletividade de espectadores da peça era seu processo purgativo, sua meta médica: a catarse, que ocorre de uma redução processada da experiência. No caso de *Kanal*, a conexão é imediata: testemunhamos os três planos descritos simultaneamente e percebemos que o destino trágico em Wajda transformou-se no fardo histórico da barbárie e do totalitarismo. Este oblitera de tal forma o sentido da existência humana que a morte dos heróis trágicos – cuja individualidade está perdida, democratizada – ocorre em massa no “mundo das sombras”, sendo que sua destruição não foi motivada pelo destino, mas pelos mecanismos temíveis da História.

A morte e o sofrimento em massa descortinam o segundo aspecto: o inferno. Wajda obtém, em seu filme, uma coincidência perfeitamente funcional dos múltiplos significados dessa expressão tão abstrata, o “inferno”, alavancando a trama do empolgante e emocionante relato das últimas horas de combate de uma unidade de *partisans* antinazistas – o que é explicitado na introdução – para a representação alegórica de uma humanidade afundada em seus dejetos, sem ar ou saída possível.

Artista, ao contemplar a fuga apocalíptica pelos esgotos, percebe a cena vista como literária, tal qual a imaginada por Dante na descrição de um dos círculos do inferno. Isso porque, desde Dante, os infernos literários sempre estiveram marcados pelo aspecto alegórico, não apenas didático que os transforma em dimensões atemporais. Essa alegorização intensa, contudo, não estava distante de uma base histórica na qual os campos semânticos relacionados a martírio e sofrimento de cunho religioso, tornando a independência cívica uma questão metafísica, são constantemente evocados pela cultura polonesa.

Essa estrutura cerrada seria, como de praxe, imitada diversas vezes. O inferno em cinema e literatura desde a Segunda Guerra rapidamente banalizou-se nas muitas e múltiplas catástrofes passíveis de representação direta ou indireta pela narrativa: guerras como a do Vietnã, catástrofes naturais, miséria, criminalidade. Setorizado e reivindicado por cada esfera local, o inferno perdeu a universalidade que se mantinha cristalina em *Kanal*, perdendo também algo de sua pertinência como crítica política. A clivagem entre o plano alegórico e o plano atual da narrativa, repetida em contextos diversos, “naturalizou” o inferno, livrando novamente os homens da responsabilidade de seus atos ferozes pela noção de “naturalidade” dos atos maus. Contudo, *Kanal* constitui, com sua narrativa clara e enigmática, realista e esotérica, direta e simbólica, um marco que não pode ser absorvido ou banalizado por seus epígonos ou pelas

concepções consoladoras desenvolvidas em paralelo com aqueles. Seu impacto perene para os espectadores – sejam eles poloneses ou não – está mais que caracterizado por uma das primeiras frases do narrador, quando afirma que aquelas seriam as últimas horas dos protagonistas: a morte, sempre inexorável e cruel, com sua agonia dolorosa e ainda mais tétrica quando ideólogos a dotam de sentido – pois ela nunca é simplesmente “aceitável” – ganhou, em *Kanal*, talvez sua mais terrível e magnífica representação.

Reproduzindo os dramas que a longa resistência anti-nazista acabava de criar, a luta pelo poder entre as duas principais facções, a pró-URSS e a pró-Occidente, o último filme da trilogia da guerra de Wajda, *Cinzas e diamante* passa-se no último dia da guerra, quando guerrilheiros anti-soviéticos planejam liquidar um líder de distrito comunista. A primeira tentativa dos guerrilheiros abre o filme: em uma seqüência de ação bem planejada, metralham um jipe – que imaginavam ser daquele que seria seu alvo – em frente a uma pequena capela. As imagens violentas marcam o tom sombrio do filme: na guerra pelo poder, os antigos aliados que lutavam contra o inimigo comum, representado pelo domínio nazista, massacram-se mutuamente. Nesse cenário desolado, quase fúnebre, em que os personagens evocam a memória dos que tombaram na luta contra as tropas de Hitler, a festa da “libertação”, comemorada num hotel, será utilizada pelo guerrilheiro Maciek (vivido pelo excepcional e prematuramente morto ator Zbigniew Cybulski) como momento ideal para assassinar o líder distrital comunista: crime com fogos de artifício que se transforma numa alegoria da nova Polônia comunista.

Wajda cria caricaturas vivas e, no banquete que será servido em homenagem ao líder comunista local que será assassinado, o servilismo em torno das figuras de poder do momento atinge seu auge. Wajda critica severamente muitos aspectos da nova ordem comunista que se instaurara depois da expulsão dos alemães, além de dar amplo espaço de palavra aos inimigos do novo regime: o filho do líder comunista, que se aliara à resistência anticomunista, declara em um interrogatório, diante da provocação de que, depois de matar comunistas, começara a matar poloneses: “E você? Quando começou a fazer a mesma coisa?”. Embora o líder distrital comunista não seja representado de maneira caricatural, os guerrilheiros anticomunistas dão o tom do filme, crítico da nova ordem soviética imposta à força na Polônia, e que faz imaginar que, apesar da opressão política, alguma possibilidade de expressões mais livres, nas bordas culturais dos regimes satélites da URSS, ainda era possível.<sup>7</sup>

Aqui, os elementos alegóricos tendem ao exagero, até pela posição de sátira que o filme adota, e esse exagero culmina na cena final da dança, mostrada em paralelo à morte do assassino do líder comunista. A cena do assassinato do comunista, cujo clímax é uma belíssima imagem de fogos de artifício (a fotografia em preto e branco conseguindo um efeito de prata, em contraste com o fundo negro) é exemplo de outro tipo de simbolismo, nem caricatural, nem direto, mas puramente imagético. Esse simbolismo possibilita leituras sobrepostas, alegóricas, que, partindo de um complexo e dilacerado universo político, alcança o horizonte universal, dominado pelo evento único e trágico que foi o Holocausto, com seu rastro de memórias traumáticas de incalculável impacto emocional e político, gerando as mais controversas reações – do silêncio à vergonha, do engajamento político ao negacionismo criminoso.

-----

\***Alcebiades Diniz Miguel** é Graduado em Lingüística pela Universidade de São Paulo e Mestre em Teoria Literária pela UNICAMP. Atualmente é Doutorando em Teoria e História Literária na UNICAMP.

## Notas

1 O mesmo historiador destaca, contudo, que a meta dos nazistas na Polônia era a escravização, não o extermínio completo – como no caso dos judeus –, confrontando a interpretação de Hannah Arendt, em *Eichmann em Jerusalém*, por exemplo, e de muitos historiadores poloneses.

2 Segundo Jacob Sloan, na introdução aos diários do historiador e arquivista Emmanuel Rigelblum, além de ativista político, da comunidade judaica nesses duros anos de dominação nazista na Polônia: “The siege of Warsaw lasted longer than anyone had expected. The city held out for three weeks before it succumbed, weak from hunger and thirst. Jews played an active part in the defense of Warsaw – for patriotic reasons, and because they had special reason to fear the nazis.” (SLOAN, 1987, p. xiii-xiv)

3 STEINLAUF, 2002, p. 55.

4 É interessante observar como o diretor judeu-polonês Roman Polanski abordou o Holocausto – que vitimara seus pais – pela primeira vez em sua longa carreira no filme *O Pianista* (The Pianist, 2002) O cineasta optou por situar seu filme do ponto de vista de uma testemunha que, em seus desesperados intentos de sobrevivência, ora se aproxima ora se afasta dos outros judeus e da destruição de sua comunidade. Assim, o protagonista vivido pelo ator Adrien Brody contempla de um local seguro a destruição do gueto de Varsóvia, o que impõem ao espectador – e ao diretor – certa frieza do ponto de vista não envolvido na ação. A forma traumática como Polanski lida com suas memórias do Holocausto – obrigando-o a essa abordagem oblíqua por um personagem pianista que não é o herói tradicional e que presta homenagem ao filme *Kanal* – é completamente consciente, pois Polanski aborda o tema sem subterfúgios, por exemplo, em entrevista concedida à revista Bravo (ano 6, fevereiro de 2003) na qual afirma, ao ser questionado sobre o motivo de esperar tanto tempo para fazer um filme sobre o Holocausto: “Eu não me sentia capaz de revisitar esse período durante os primeiros anos de minha carreira criativa. Depois da guerra, queria mais era passar uma borracha em tudo aquilo.”; pouco antes já havia afirmado que o único modo de abordar a experiência do Holocausto seria, para ele, o ficcional, uma vez que acabaria por “sobrepondo uma coisa nova às minhas memórias”.

5 NAZARIO, 2002, p. 536.

6 Uma descrição sucinta, distanciada e histórica da luta dos poloneses nos esgotos nos é fornecida por Deschner: “Esse caminho [os esgotos] era muito perigoso para grandes grupos de pessoas. Havia algum tempo, os alemães sabiam do tráfego subterrâneo ativo e tentavam isolá-lo por diferentes métodos: na superfície, postos de escuta foram plantados sobre as tampas dos poços de visita dos esgotos, para detectar o movimento de tropa subterrâneo. Os esgotos principais foram firmemente bloqueados com arame farpado; os tributários foram tapados. Relatos poloneses referiam uso de gases venenosos, o que não foi constatado; o que as fontes polonesas chamavam de gás venenoso era, na verdade, o sistema Taifun, uma das muitas armas novas experimentadas em Varsóvia. Um gás explosivo era lançado aos esgotos por unidades especiais de sapadores. Quando este se inflamava, a explosão resultante desencadeava uma reação em cadeia idêntica às explosões de grisú nas minas de carvão. Com relação a isso, o Dr. Ludwig Hahn, Chefe da Polícia de Segurança em Varsóvia, ainda se lembra de ter inspecionado os esgotos, com outros oficiais, alguns dias após o final do Levante: ‘Sempre que se usava o Tufão, ainda podíamos ver seus efeitos: vários ratos e gatos mortos. O sopro da explosão os havia colado às paredes dos poços como se fossem selos de correio.’” (DESCHNER, 1974, p. 115).

7 Essa liberdade era, porém, limitada. Os opressivos regimes comunistas da Cortina de Ferro não poderiam admitir os perversos dramas de Roman Polanski (que fugiu para Paris de automóvel) e censurou as animações de Jiri Trnka. O fato de muitos diretores fora da URSS ainda conseguirem fazer filmes (destacamos o caso espantoso do Estúdio Zagreb e suas

animações satíricas e corrosivas) e não terminarem em Gulags (como foi o caso de um dos maiores cineastas da Rússia do pós-guerra, Sergei Paradjanov) é sinal evidente de alguma “frouxidão” dos regimes comunistas periféricos na repressão às formas artísticas.

### **Referências**

BEAUVOIR, Simone de. A memória do horror. In: LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DESCHNER, Günther. *O Levante de Varsóvia: aniquilamento de uma nação*. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1974.

NAZARIO, Luiz. O Expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SLOAN, Jacob. Introduction. In: RINGELBLUM, Emmanuel. *Notes from the Warsaw Ghetto*. New York: Schocken Books, 1989.

STEINLAUF, Michael C. *Bondage to the Dead*. New York: Syracuse University Press, 2002.