

A ESCOLA POLONESA DE CINEMA: ANDRZEJ WAJDA OU COMO GANHAR A DISPUTA PELA MEMÓRIA COLETIVA

Jolanta Rekawek¹

Resumo: A proposta deste trabalho consiste em discutir como o cinema, representado pelos artistas da *Escola Polonesa de Cinema* (1955-1963), em especial Andrzej Wajda, participou do processo da articulação da memória coletiva dos poloneses. Nos seus filmes *Canal* (1957) e *Cinzas e diamantes* (1958) Wajda retirou da margem clandestina e oficializou a memória subterrânea, configurada pelas lembranças traumáticas de uma sociedade oprimida. Através de uma dolorosa reconstituição do passado recente e uma linguagem artística capaz de driblar a censura, o artista dialogou com o mito do tradicional heroísmo polonês.

Palavras-chave: *Escola Polonesa de Cinema*, Andrzej Wajda, memória coletiva

“Falando francamente, sem ser falso, dirijo-me ao senhor porque sei que ninguém sente um polonês em cada nervo, em cada milímetro, como o senhor.” Assim se expressava em 1958 um espectador que dirigiu a carta ao cineasta Andrzej Wajda, consagrado pelo sucesso dos filmes *Canal* (1957) e *Cinzas e diamantes* (1958). Aquele espectador forma parte de uma verdadeira multidão dos cidadãos do meu país que se tem comunicado com o artista através das cartas e mensagens com propostas de roteiros, temas e problemas a serem abordados em seus filmes. O acervo das cartas enviadas a Wajda, pesquisado por Bogdana Pilichowska, representa uma singular função do cinema para a sociedade polonesa e também a expectativa que abrigávamos numas circunstâncias políticas adversas, de oficializar as questões vitais para a nossa nação, que foram silenciadas e relegadas ao circuito subterrâneo. Para Pilichowska, aquele acervo “é também o documento de uma grande confiança em Andrzej Wajda como cineasta e como ser humano” (PILICHOWSKA: 101).

Como Wajda conseguiu ser uma referência na memória coletiva dos poloneses? Nesta comunicação pretendo analisar a participação do cineasta no processo de

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, coordenadora do Núcleo de Estudos da Espetacularidade. yolandaion@hotmail.com

negociação entre as memórias individuais e coletivas da sociedade polonesa, que a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, foi oprimida pelo processo de enquadramento da memória, típico do poder totalitário, imposto pela União Soviética até 1989.

Para poder discutir esta questão é preciso remeter ao conceito de memória coletiva, elaborado por Maurice Halbwachs, que entre as suas funções positivas destacava justamente a adesão do indivíduo ao grupo e, por conseguinte, a existência de uma “comunidade afetiva”. Preocupado com o caráter uniformizador e opressor da memória coletiva, Michel Pollak, junto com outros pesquisadores, retomou o conceito de Halbwachs para discutir a memória coletiva como uma memória disputada pelas memórias concorrentes, entre elas, as memórias subterrâneas, articuladas clandestinamente pelas culturas minoritárias e dominadas, que contestam a “memória oficial”. Dentro do processo de mobilidade da memória, garantido pela dicotomia entre a memória e o esquecimento, Pollak reivindica a inclusão do silêncio, pretendendo penetrar na periferia da memória coletiva, na qual afloram lembranças traumatizantes.

“A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração à 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 amigos, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK: 3).

Na disputa pela memória, observada por Pollak, o silêncio da memória subterrânea implica a sua força que é capaz de se articular num confronto com a memória configurada através de um processo de enquadramento, empreendido pelo poder hegemônico. Trata-se, sobretudo, da memória coletiva nacional que o poder se esforça em legitimar e forjar a sua credibilidade.

No caso da Polônia, a memória subterrânea tradicionalmente entrava na disputa pela memória coletiva, pois a situação geográfica do meu país - no centro da Europa, entre duas potências: a atual Alemanha e a Rússia - determinava a sua história repleta de conflitos. Neste sentido gostaria de lembrar que a Polónia sumiu do mapa ao final do século XVIII, repartida entre Rússia, Prússia e Áustria e só voltou a existir como um estado autónomo após a I Guerra Mundial em 1918. Poucos anos depois, em 1945,

Polônia deixava de ser um país soberano para se transformar num feudo do regime soviético que, desde o começo, efetivou um processo de enquadramento da memória coletiva através do sistema de ensino, meios de comunicação, mercado editorial e umas políticas culturais marcadas pela ideologia. A sociedade foi obrigada de uma maneira traumática a constituir um circuito subterrâneo das suas lembranças, já que a maioria delas evocava um passado historicamente anti-soviético, e, por conseguinte, indesejável no novo contexto político. O caráter opressor da memória coletiva, configurada pelo poder, se intensificou na época stalinista (1945-1954). No entanto, desde a periferia, a comunidade afetiva da maioria dos poloneses socavou as precárias estruturas da memória oficial até finalmente derrubá-las junto com o muro de Berlim. Naquela disputa pela memória coletiva, o grupo heterogêneo dos cineastas poloneses, chamado a *Escola Polonesa de Cinema* (1956-1963), ocupou um lugar singular. A polifonia de vozes dos artistas como Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Wojciech Jerzy Has, Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki, Stanislaw Lenartowicz, Stanislaw Rózewicz, Jerzy Passendorfer, Tadeusz Chmielewski, Witold Lesiewicz, Janusz Morgenstern, Czeslaw Petelski, entre outros, correspondia às novas expectativas da sociedade. A explosão daquelas expectativas foi propiciada pela época de *degelo*², após a morte de Stalin em 1953, na qual os poloneses manifestaram a sua frustração pelas deficiências do sistema totalitário e reivindicaram um diálogo público sério. Aquele momento histórico foi aproveitado pela geração de cineastas, marcada pela guerra e, depois, pela asfixia criativa, imposta na época stalinista. O objetivo deles era:

“Fazer filmes sobre o passado recente que é possível de abranger com o pensamento, em vez de abordar a contemporaneidade censurada e, por outro lado, inatingível, e colocar neles toda a emoção atual e selvagem – eis a receita da Escola Polonesa, determinada pelo talento dos seus autores e também pelas circunstancias externas” (LUBELSKI: 218).

Através de uma nova linguagem artística, capaz de driblar a censura, os cineastas abordavam os temas silenciados ou falsificados pelo regime comunista. Entre eles estava aquele do Estado Clandestino que a sociedade polonesa constituiu durante a guerra, opondo-se ao regime nazista. Junto com as estruturas elementares, como escolas e universidades clandestinas, os poloneses formaram durante a guerra um exército clandestino chamado o Exército do País. O ápice da sua atividade, evocada até hoje

² Termo emprestado da novela de Ilja Erenburg

como heróica pela memória coletiva, foi o Levante de Varsóvia em 1944, a luta armada contra os alemães que durou 63 dias e terminou com o massacre daquela formação militar e a quase completa destruição da capital da Polônia, determinada por Hitler. Declaradamente anti-soviéticos, subordinados ao governo polonês emigrado a Londres, os membros do Exército do País foram injustiçados e perseguidos pelo poder comunista.

E é precisamente sobre eles que fala o filme *Canal* (1957), de Andrzej Wajda, formando parte do cânon da *Escola Polonesa de Cinema*. Criticada inicialmente na Polônia pela “falta de fidelidade histórica” (LUBELSKI: 184) a obra foi recebida com entusiasmo pela crítica e o público internacional, ganhando a Palma de Prata no Festival de Cannes em 1957, junto com *O sétimo selo* (1956) de Ingmar Bergman. Numa tentativa psicoterapêutica de dialogar sobre um tema doloroso Wajda contava a estória autobiográfica do roteirista Jerzy Stefan Stawiński, membro do Exército do País que, assediado pelas tropas alemães, no final dos combates durante o Levante em Varsóvia, desceu numa via de esgoto, liderando uma companhia de 73 soldados. O filme conta de uma maneira simultânea, a trajetória subterrânea dos três grupos em que se dividiram os soldados. Nenhum deles sobrevive, nenhum deles tem saída como mostra uma das mais famosas cenas do cinema polonês, na qual os protagonistas de *Canal* se deparam com uma grade que fecha a saída do esgoto, acabando assim com a sua esperança de sobreviver. Elevados pela memória subterrânea dos poloneses ao panteão de heróis, os membros do Exército do País tinham, no filme de Wajda, uma morte de ratos... Como um filme assim poderia consolar a sociedade relegada à periferia da memória subterrânea na qual se dispunha a mitificar naturalmente o tradicional heroísmo polonês, exemplificado na lembrança fresca do Exército do País, silenciada ou falsificada pela censura? Longe de ceder à pressão daquela memória, a obra de Wajda contrariava o mito e apresentava o destino trágico e amargo dos personagens que deambulavam pelo esgoto sem saída como Dante no *Inferno*. Desta maneira o cineasta abria o espaço para o diálogo público e emotivo, que podia servir como uma psicoterapia para uma sociedade impotente e dominada. Para a comunidade afetiva dos poloneses, *Canal* era uma obra inquietante, provocadora e dolorosa, como qualquer forma de psicoterapia, e por isso demorou de ser digerida.

No entanto, consagrado pelo sucesso internacional de *Canal*, Wajda insistiu no ano seguinte em disputar a memória coletiva dos poloneses com o filme *Cinzas e diamantes* (1958), baseado na novela de Jerzy Andrzejewski. O cineasta adaptou a

narrativa, condensando a ação numa noite só³. O protagonista, Maciek Chelmicki é um membro do Exército do País que chega numa pequena cidade para cumprir a ordem de matar o novo secretário do partido comunista. Encantado com a garçonete do hotel, Maciek começa a vislumbrar a possibilidade de uma nova vida na qual poderia superar o seu passado de militante clandestino, acostumado a fazer escolhas definitivas entre a vida e a morte. Chega a duvidar da necessidade de cumprir a ordem, porém acaba matando o seu adversário e ele mesmo acaba morto, quando tenta escapar de uma patrulha. Com esta trama, Wajda se conectava outra vez com as lembranças traumáticas da guerra e do passado recente em que o sistema comunista foi imposto à força.

É preciso lembrar que as autoridades polonesas proibiram enviar o filme para o Festival de Cannes. No entanto, mostrado fora da competição oficial no Festival de Veneza em, 1959, *Cinzas e diamantes* ganhou o Prémio FIPRESCI, iniciando uma deslumbrante carreira internacional. Não foram as brigas partidárias que impactaram o público e a crítica internacional, mas a tragédia do protagonista desafiado pelas perspectivas do presente e preso nas referências do passado. No seu filme, Wajda teve a coragem de lidar com o mito vivo do patriotismo inserido profundamente na memória coletiva da sociedade polonesa. A tragédia de Maciek Chelmicki consistia em não saber como se opor à mitificação de auto-sacrifício no plano individual, da morte pela pátria, consagrada desde o referencial romântico na arte polonesa através das obras de Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Cyprian Kamil Norwid⁴, que até hoje logicamente formam parte das leituras obrigatórias do ensino fundamental e médio. Numa cena emblemática na qual Maciek e seu amigo evocam as lembranças dos colegas mortos, acendendo o álcool nos copos dentro do bar, dizem: “Que época era aquela! Nós sabíamos como viver, sabíamos aquilo que queriam de nós”. Para Maciek e seus amigos da conspiração, era natural subordinar a sua vida à causa nacional. Ele sabia como morrer. No entanto, numa época na qual caiu de pára-quedas, como sobrevivente da guerra, Maciek é despreparado para lidar com a vida. Dividido entre os compromissos que determinavam os seus atos no passado, como soldado do Exército do País, e seduzido pela contemporaneidade perfumada pelo sentimento de amor, o protagonista é incapaz de articular um novo modelo de patriotismo que, à diferença do romântico, exclua a morte, inclua a vida e não apenas a sobrevivência. Mostrando a tragédia de Maciek Chelmicki, através duma excelente interpretação de Zbigniew Cybulski,

³ Nove de maio de 1945, considerado como o fim oficial da Segunda Guerra Mundial.

⁴ O título “Cinzas e diamantes” vem de um poema de Cyprian Kamil Norwid, citado no filme.

inspirado em James Dean, Wajda teve que quebrar os moldes da memória coletiva forjados, por um lado, pela hegemonia da memória subterrânea e, por outro, pela memória enquadrada pelo poder. E quando estou falando da hegemonia da memória subterrânea que, por ser periférica e silenciosa poderia parecer mansa, penso em todo o processo de enquadramento que esta memória exerce sobre o seu arquivo mitificando as experiências não processadas nos fóruns normalmente disponíveis num sistema democrático. No espetacular processo de infiltração da memória subterrânea dentro do espaço da memória coletiva destaca uma vigorosa necessidade de confabulação que parece derivar do fato de que o trauma, a dor, o sofrimento não foram devidamente digeridos através de um diálogo público. O processo de enquadramento da memória, que aponta Pollack, pode ser realizado não só por um poder hegemônico de estado, mas também, no meu entendimento, pode ser fruto da pressão da memória subterrânea, fundamental para a coesão de uma comunidade afetiva oprimida. Sendo assim, a memória subterrânea oscilaria entre a sua substância silenciosa, clandestina, e, por outro lado, hegemônica.

Neste sentido, é preciso esclarecer que a memória que, como aponta Halbwachs, se propõe reconstituir magicamente o passado, tem, ao mesmo tempo, a dimensão prospectiva que lhe faz se projetar no futuro. E nesta projeção a memória subterrânea pode se mostrar vulnerável diante da complexidade dos novos desafios do presente e do futuro. Ela pretende, não poucas vezes, determinar as identificações, que demanda o momento presente, em função das velhas escolhas bipolares: os oprimidos (“nós”) e o poder hegemônico (“eles”). Neste contexto, vale lembrar que, na Polônia de *Cinzas e diamantes*, era difícil de se situar fora da dicotomia herói /anti-herói. Aliás, era um dilema que o protagonista do filme de Wajda, naturalmente mitificado pela memória subterrânea como herói, não sabia resolver. Essa dubiedade da identificação foi bem ilustrada pela roupa de Zbigniew Cybulski que recusou usar o figurino e interpretou a Maciek com a roupa que usava. Além de isso, o ator não se separou, durante as filmagens, dos seus óculos de sol.

“Eu estava bastante intimidado pelo fato de que Zbigniew Cybulski parecia pouco com aqueles jovens que eu conhecia bem porque eu era um deles. Eu tinha um aspecto igual ao protagonista da novela de Andrzejewski. E Cybulski não podia interpretar sem óculos, pois tinha uns olhos bastante inexpressivos. Ele precisava muito de óculos e tinham que ser escuros. E na época os óculos era

uma coisa bastante excêntrica, como se fosse coisa do outro mundo, como se alguém do outro filme se apresentasse e eu tivesse que filmá-lo (...). E, para mim, isso era muito difícil de aceitar” (WAJDA).

Afortunadamente Wajda resolveu dar o papel principal a Cybulski que, com a sua irreverente e incalculável interpretação, penetrou para sempre na memória coletiva que Wajda disputou oficializando a sua substância subterrânea e processando o trauma de toda uma sociedade através do diálogo. O mérito do cineasta era a coragem de lidar com uma memória coletiva confabulada pela pressão da memória subterrânea e, por outro lado, desafiada pela contemporaneidade que evidenciava o anacronismo dos seus emblemas que deveriam operar no processo de reconstituição do passado e deixar de ser um imperativo para encarar o presente. “O dilema do sacrifício em vão e preço do heroísmo durante a guerra se tornou naquela época a “marca” do cinema polonês” (LUBELSKI: 191).

O sucesso de *Cinzas e diamantes*, dentro e fora do país, não significava que a obra fosse aclamada também pela censura, já que o processo de enquadramento da memória coletiva nacional continuava em vigor. Wajda conta que no dia da estréia do filme recebeu a ligação de um censor que lhe transmitia a ordem de cortar a última cena do filme, em que o protagonista morre num lixão e que o cineasta definitivamente não eliminou.

“Mas por que o censor me mandou cortar a morte no lixo? Porque esta mesma cena poderia ser interpretada de duas maneiras. O censor que a lê, diz o seguinte: ‘O homem que assassinou o secretário do partido comunista e atenta contra o poder, está morto. Muito bem, é isso mesmo. E onde é o lugar da morte dele? No lixo. Em que lixo? No lixo da história, pois ele não presta, não entende a história que o joga no lixo.’ Por isso a censura autorizou o filme para circular nos cinemas. Mas, por outro lado, o público, que está sentado no cinema, está olhando e diz o seguinte: ‘Que poder é esse que assassina este rapaz de óculos que nós amamos, mata o fantástico Cybulski e ele está no lixo?! Como é que pode?!’. E esta dupla recepção era o segredo do cinema polonês” (WAJDA).

Driblando a censura, Andrzej Wajda, ao lado de outros artistas da *Escola Polonesa de Cinema*⁵, contestou o enquadramento da memória subterrânea que a própria comunidade afetiva dos poloneses exercia. Recolhida num minúsculo espaço da periferia da memória coletiva a partir de 1945, a maioria da sociedade polonesa sentiu uma visceral necessidade de consolidar seus mitos e identificações ancorados no passado, que dificilmente podiam dar respostas aos dilemas e apontar novos rumos no presente. Wajda desafiava aquela hegemonia da memória subterrânea e, aclamado pelo sucesso do *Canal* e *Cinzas e diamantes*, ganhava a disputa pela memória coletiva dos poloneses. Naquele combate o cineasta foi auxiliado pela sua memória individual, animado pela identificação com uma geração de artistas da *Escola Polonesa de Cinema* e disposto a configurar um espaço para um debate severo, politicamente incorreto, filtrado pelas emoções e memórias individuais e coletivas. Tentando não sucumbir à pressão da memória subterrânea, Wajda a retirou da margem clandestina e a oficializou através duma psicoterapia ou, se preferem alguns, através de um rito de passagem desde o passado até a época de então, na qual não teve medo de apontar como o signo do tempo a dubiedade do heroísmo, a fragilidade do herói e a desorientação do ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais.

KOT, Wieslaw (2005). *PRL czas nonsensu*. Poznań, Publicat.

LUBELSKI, Tadeusz (2008). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów, Videograf II.

⁵ A *Escola Polonesa de Cinema* não teve uma morte natural (como p. ex. o Cinema Novo que se esgotou como fenômeno no Brasil), mas foi atingida pela decisão política do partido comunista. O documento secreto do Comitê Central do Partido Comunista sobre a cinematografia de 1960 criticou os filmes da Escola por “não relacionar a martirologia e o heroísmo da nação polonesa com a luta consciente pela Polônia Comunista”, “não criticar o governo polonês da época de entre-guerras (1918-1939, anti-soviético) e por “ser cheios de pessimismo e amargura”. O documento dava prioridade aos filmes “engajados ideologicamente”, dedicados aos “problemas morais e educacionais à serviço das necessidades de um país que está construindo o socialismo”, e os filmes de entretenimento visando satisfazer “as necessidades dos espectadores massivos” (LUBELSKI:221).

NORA, Pierre (1984). *Entre a memória e a história: os lugares de memória*. Trad. Patrícia Farias. Traducido del original francés publicado in: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol 1 (La République), pp. 18-34.

PILICHOWSKA, Bogdana (2008). “Andrzej Wajda – tematy, ktore mu doradzano (1958-89)”, *Konteksty*, Varsóvia, ano LXIII, n° 2, pp. 94-101.

POLLAK, Michel (1989), “Memória, esquecimento, silencio”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n 3, pp. 3-15.

TARKOVSKI, Andriej (1989). *Kompleks Tolstoja*, Varsóvia, Pelikan.

WAJDA, Andrzej, WÓJCIK, Jerzy. Entrevista em extras do DVD *Cinzas e diamantes* (1958), Polônia, Bestfilm.