Resistências nacionais ao nazismo e suas representações no cinema[1]

Pierre Fougeyrollas
Professor emérito da Universidade Paris VII – Denis Diderot

A questão da abordagem

A maior parte dos pesquisadores de ciências sociais atualmente em atividade é jovem demais para ter vivido a Segunda Guerra Mundial. É por isso também que aqueles que estudam as produções cinematográficas relativas à essa época, procuram descobrir e compreender o que efetivamente se passou analisando e descrevendo os filmes que tratam do período em questão. Na primavera do ano de 1942, eu tinha dezenove anos e acabara de aderir à Resistência francesa, à organização clandestina das juventudes comunistas que combatiam energicamente a Ocupação alemã e o regime de Vichy. Para o estudo dos filmes sobre a Resistência eu disponho, portanto, de lembranças de quem vivenciou aquele período, o que não possuem evidentemente os pesquisadores das novas gerações.

De fato, não creio que estas lembranças conferem, por elas mesmas, uma espécie de superioridade epistemológica à minha abordagem dos filmes em questão. Simplesmente elas me ajudam – ou pelo menos podem me ajudar – a relativizar o contexto ideológico de ontem e de hoje. Cada período é, com efeito, marcado por uma ideologia dominante da qual os pesquisadores devem procurar se emancipar o mais possível. Aquilo que chamamos de privilégio da idade viria, neste caso, do

[1] Tradução de Gabriel Lopes Pontes, revisão de Jorge Nóvoa e revisão técnica de Alexandre Maccari Ferreira.

estabelecimento da relação mais à vontade de um contexto ideológico antigo e do contexto ideológico atual. Mas este privilégio é uma aquisição do pensamento crítico e não um dom gracioso do envelhecimento. Nossa abordagem dos filmes tratando da questão da Resistência francesa e das Resistências na Europa não se vangloria de nenhuma vantagem automática que viria da nossa idade e se caracteriza somente pela relativização das ideologias que influenciaram as atividades das resistências nacionais contra a dominação hitleriana, as produções dos filmes tendo tratado destas atividades, enfim, a representação dominante que nós temos atualmente.

A resistência como epopéia

O que caracteriza os combatentes das resistências nacionais nos países ocupados pelos exércitos do *Reich* hitleriano é o voluntariado. Foi uma livre escolha que cada um deles fez ao entrar na luta, com seus riscos e perigos, ou submeter-se à dominação do ocupante. È por isso que as narrativas, notadamente as cinematográficas, que recontaram, no campo do combate ou quase ao vivo, as ações dos resistentes, foram inspiradas por suas características épicas. “Eu te saúdo, minha França, solo semeado de heróis” escreveu por essa época um ilustre poeta.

Nas florestas e mesmo nas estepes das regiões bielorrussas, ucranianas e russas ocupadas pela *Wehrmacht*, entre 1941 e 1944, rapazes, moças e indivíduos menos jovens decidem atormentar o inimigo pela retaguarda por todos os meios à sua disposição. Assim nasceu e se desenvolveu uma resistência soviética que contribuiu para a derrota final dos ocupantes.

O Arco-Íris (Raduga), de Mark Donskoy, é um filme soviético de 1944 que mostra a ocupação alemã numa vila ucraniana e a luta dos aldeões ingressados na resistência contra esta ocupação. Os

críticos ocidentais ressaltaram o grande talento do diretor, mas a maior parte dentre eles notaram, com maior ou menor humor, o "maniqueísmo" da sua visão dos seres humanos. De um lado, os bons, ou seja, os soviéticos patriotas e comunistas ou simpatizantes e, do outro lado, os maus, ou seja, a SS ou os membros da Gestapo, ferozes até a barbárie.

Hoje desconfiamos legitimamente de todos os maniqueísmos. Entretanto, isso não nos deveria fazer esquecer o que foram os crimes dos nazis, muito especialmente no decurso das operações de guerra e de policiamento conduzidas por eles no Leste da Europa. Se o filme de Donskoy pode parecer, em certos momentos, simplificador, é fundamentalmente porque, nas regiões da URSS ocupadas pelos exércitos do *III Reich*, não havia quase mais nenhum lugar para piedade e para os comportamentos humanos. De fato, *O Arco-Íris*, por mais ideológico que seja, é um filme realista diante de uma guerra de aniquilamento que engendra entre os melhores dos invadidos e ocupados uma resistência heróica e sem misericórdia.

Deveríamos fazer observações até certo ponto comparáveis no que concerne ao filme de René Clément *A Batalha do Trilho (La Bataille du Rail)*, lançado na França em 1946. Encomendado pela Sociedade Nacional dos Caminhos de Ferro franceses (SNCF), em comum acordo com as organizações de resistência e dos sindicatos dos trabalhadores ferroviários quis glorificar a luta dos ferroviários contra a utilização pelo ocupante deste instrumento estratégico capital que era então a rede ferroviária francesa, suas locomotivas, seus vagões e seus armazéns. De fato, nem todos os ferroviários franceses foram resistentes embora a maior parte deles tivesse simpatizado com as ações de combate contra as tropas de ocupação. Clément também nos mostra uma minoria de ferroviários patriotas que correm os maiores

riscos para agir eficazmente contra o inimigo. Neste setor, a resistência vai do baixo rendimento deliberado até a sabotagem que provocava os descarrilamentos.

O jovem espectador de hoje pode, por vezes, ficar surpreso, cético mesmo, diante das manifestações de unanimidade das quais o filme é pródigo. Com efeito, ele não mostra operários de oficinas de conserto, condutores de trens, fiscais, controladores, engenheiros e diretores da SNCF em pleno acordo e bom convívio uns com os outros como se as diferenças de classes não existissem entre eles? A narrativa fílmica de *A Batalha do Trilho* se torna mais e mais crível e compreensível a partir do momento em que levamos em conta a situação histórica dos anos de ocupação estrangeira e de resistência nacional.

Marx escreveu que a França era o terreno eleito pelas lutas de classe. Se isto foi verdade no século XIX e o foi também entre as duas guerras mundiais como testemunham particularmente as greves e outras formas de luta do período dito da Frente Popular (1936). Acontece que a espantosa derrota de 1940 fez passar para o segundo plano os antagonismos de classe e para o primeiro plano a questão da liberação nacional e da reconquista da soberania nacional. Sem dúvida, as motivações dos gaullistas e dos comunistas entre 1941 e 1944 eram em parte diferentes. Os primeiros combatem para que a França liberada do ocupante reencontre sua pujança e sua grandeza enquanto que os segundos pretendem liberar o país não somente deste ocupante mas também da dominação da classe da burguesia, postergando o segundo objetivo num futuro indeterminado. Diferentes relativamente ao longo termo, os dois projetos se juntavam, uma vez que se tratava de empreender e levar a bom termo as ações contra o inimigo presente no território nacional.

O denominador comum a todos os movimentos de resistência, na França e em outros países foi, sem dúvida alguma, o sentimento nacional, o patriotismo para além das antigas divisões através das quais o país havia sido particularmente marcado, como as oposições entre a direita e a esquerda, os cristãos e os anticlericais, os liberais e os coletivistas. Esse clima político é bem apreendido em *A Batalha do Trilho*, filme do qual se sabe que foi acolhido com reservas pela crítica profissional e que foi, por outro lado, alvo de um verdadeiro plebiscito do grande público. Uma prova foi dada, deste modo, do grande apoio moral da larga maioria da população diante da resistência interna e externa (a França Livre).

O grande público de 1946 não se surpreende diante do entendimento fundamental entre os atores da resistência nacional dos caminhos de ferro, de alto a baixo da hierarquia do serviço público porque eles sabem que as coisas se passaram assim mesmo; mas não prejulga o que acontecerá no futuro. Mesmo que seja verdade que uma ideologia de unanimidade nacional tenha prolongado durante um tempo após a Liberação, o espírito de união na Resistência não resulta daí que o filme de Clément tenha substituído a expressão da realidade histórica por uma visão mitificada e, portanto, passível de causar confusão e mistificação. Ao contrário, a obra nos parece conectada com a trama de fatos que brotou de um passado ainda recente e, por assim dizer, perturbador e, para todos os efeitos, de natureza épica.

No decorrer deste mesmo ano de 1946, Roberto Rossellini que trabalhou para o cinema italiano durante a era do fascismo realiza um admirável filme sobre a Resistência italiana, *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Cittá Apperta*). Ele mostra, com uma pujança que é só sua, como a população de Roma, todas as classes confundidas, se rebela contra o terror que as SS fazem reinar sobre a cidade. É partindo dos testemunhos de resistentes romanos que Rossellini produz com fidelidade seu roteiro e sua direção.

Nenhuma concessão estética é feita à beleza monumental da *Cidade Eterna*. A ação se desenrola lá onde combate a Resistência, o que vale dizer, mais nos bairros mais populares e nos subúrbios que no centro histórico.

Assim fazendo, Rossellini criou o primeiro grande filme sobre a Resistência Italiana e a obra fundadora do *neo-realismo* italiano, cuja estética provém precisamente da ruptura com a estética acadêmica e da promoção de inesquecíveis ambientes do dia-a-dia. Bem servido de atores de talento, *Roma, Cidade Aberta* nos mostra heróis saídos do povo, entre os quais Anna Magnani soube maravilhosamente construir a personagem de uma revoltada que arrasta atrás de si uma multidão ávida de liberdade. A execução de um padre resistente constituí uma seqüência muito forte desta obra-prima. Vê-se bem, como em *A Batalha do Trilho*, o espírito de união reunindo no combate os comunistas, os católicos, os antifascistas e ainda outros. É o que exprimiu, não sem humor, Curzio Malaparte declarando que "foi suficiente um filme para fazer crer aos italianos que eles eram todos resistentes."

Na realidade, os resistentes italianos, como os resistentes em outros países ocupados pelos nazis, não eram senão uma minoria, mas esta minoria havia acabado por ganhar a simpatia da maior parte da população. Mais precisamente, é preciso reconhecer que em 1922 e nos anos que se seguiram, o regime fascista dispunha de um largo consenso no país. É justamente a partir de 1937, quando Mussolini se submete à hegemonia de Hitler, que os italianos, em número crescente, se opõem mais ou menos ativamente a um regime cada vez mais antinacional. Na clandestinidade, democrata-cristãos, socialistas, comunistas e liberais se uniram para além de suas antigas divergências na base de um consenso nacional de luta contra uma ditadura que entregava a Itália à dominação alemã. Além do filme do qual acabamos de nos referir, outras obras cinematográficas como *O Sol Ainda se Levantará (Il sole sorge ancora)*, de

Aldo Vergano, celebraram a luta dos partisans em diversas regiões da Itália à moda de uma canção de gesta, ou de uma epopéia.

A natureza heróica dos resistentes nacionais conduziu, no fim dos anos quarenta, a filmes de inspiração épica. Um exemplo é o de *Os Carrascos Também Morrem (Hangmen Also Die!)*, que Fritz Lang rodou nos Estados Unidos em 1943, a partir de um roteiro de Bertolt Brecht em honra de um feito de armas da Resistência Tcheca. O feito de armas em questão é o atentado que custou a vida, em 1942, a Reinhard Heydrich[2], nomeado por Hitler, no ano precedente, *Reichsprotektor*[3] da Boêmia Moravia. O filme traz à luz a repressão que então fazia pesar sobre o povo tcheco Heydrich e o aparelho militar e policial do qual ele era o comandante. Mostra, em seguida, o treinamento minucioso ao qual aqueles que seriam executores do atentado tinham se submetido na Inglaterra. Estes eram dois pára-quedistas tchecos membros de uma rede de resistência nacional ligada a Londres. Os serviços especiais britânicos tinham criado, em algum lugar da Inglaterra, uma réplica exata da rua de Praga por onde deveria passar Heydrich e onde deveria ter lugar o atentado. Assim, o profissionalismo dos organizadores e o heroísmo dos executantes são conjugados para chegar ao resultado que sabemos. Entre as criações de Fritz Lang, *Os Carrascos Também Morrem* aparece como um filme de guerra cujo objetivo é arruinar a reputação de invencibilidade que os nazistas podiam ter ainda conservado numa parte do público americano e

---

[2] Heydrich tornou-se tristemente célebre por sua frieza e violência, que lhe valeram o apelido de "o carrasco de Praga"(N. do T.).

[3] Em alemão, no original (N. do T.).

britânico. Isto não muda em nada o fato de que as ações de resistência, no caso tcheco, são tratadas de maneira épica antes da explosão dos filmes da pós-Liberação.

A referência ao contexto histórico, e, mais particularmente, ideológico da Segunda Guerra Mundial, é indispensável, para apreciar o grau de realismo, ou, se preferirmos, de autenticidade do olhar cinematográfico tendo acompanhado ou seguindo imediatamente aos fatos.

Humanidade e inumanidade na resistência

Em 1949, aparece o primeiro filme de Jean-Pierre Melville, *O Silêncio do Mar (Le Silence de la mer)*, que é uma obra singular, de uma originalidade muito grande, e a primeira manifestação cinematográfica anunciando, pelo seu estilo de filmagem, aquilo que viríamos a chamar *Nouvelle Vague.* Ao contrário dos filmes épicos que nós precedentemente levamos em consideração, poderíamos dizer que *O Silêncio do Mar* é uma obra de segundo grau. Com efeito, o filme transpõe, com uma estrita fidelidade, uma novela publicada clandestinamente em 1942, por Jean Bruller, sob o pseudônimo de resistente Vercors. A novela coloca em cena diversos personagens de traços nuançados, particularmente um oficial alemão que cumpre seu dever de soldado sem comungar com a fúria ideológica do nazismo. Apesar da crueldade da guerra e da ocupação e talvez por causa desta crueldade mesmo, Vercors lança um apelo aos franceses para que eles participem todos da Resistência e aos alemães para que abandonem o hitlerismo e retornem às suas tradições de povo de pensadores e de músicos.

Essa dupla mensagem não satisfez todo mundo entre os resistentes dos quais alguns se inclinaram mesmo a ver, em *O Silêncio do Mar,* um texto inspirado pelos partisans da Colaboração com o *III Reich*, embora a participação muito ativa de Bruller/Vercors na luta armada contra os ocupantes e o

regime de Vichy não tenha permitido duvidar do seu ardente patriotismo. De qualquer forma, o fato de que Melville tenha podido tratar e tenha tratado efetivamente na tela a novela de Vercors mostra que cinco anos após a Liberação e quatro anos após o fim do segundo conflito mundial a opinião pública francesa tinha evoluído muito pouco. De fato, o filme de Melville, que era seu primeiro filme, foi geralmente apreciado por suas qualidades estéticas e pela novidade da reflexão que ele propunha. Ele tornava possível uma distinção especial entre, de uma parte, a barbárie nazi e, de outra parte, a riqueza cultural que emanava da nação alemã ou, se preferirmos, dos povos germânicos através de sua longa história e sua contribuição à cultura universal. Já se disse que a edição clandestina de *O Silêncio do Mar* foi um evento político, pelo menos na mesma proporção em que foi literário. A respeito do primeiro filme de Melville poderíamos dizer com razão que foi um evento cultural e também o prelúdio da evolução da opinião pública diante da Segunda Guerra Mundial, da Resistência Francesa e das relações franco-alemãs, pelo menos no que elas deveriam ser no porvir. Em nossa opinião, essa evolução de maneira nenhuma colocava em discussão a legitimidade da resistência interna e externa. Ela exprimia somente um distanciamento com relação aos eventos do grande conflito.

O filme marcou a passagem da epopéia, visão eminentemente passional a uma meditação moral – ou moralizadora – de um passado um pouco menos recente e menos inflamado. Àquilo que a novela, escrita no coração da borrasca, tinha antecipado, para grande escândalo de alguns, o cinema deu uma forma por assim dizer plástica e como que acabada. Atualmente, nós devemos compreender que as ações guerreiras se acompanham, o mais das vezes, das exasperações das paixões e de uma esquematização caricatural dos dados de fato. A epopéia nasceu precisamente desta exasperação e desta simplificação, como o mostram as narrativas homéricas e todos os cantos de glorificação dos heróis

epônimos da antigüidade até os nossos dias. É por isso que as obras épicas, aí compreendidas aquelas do cinema, devem ser apreciadas a partir das ações coletivas e individuais que as inspiraram.

Acontece que o tempo da epopéia não é ilimitado ou infinito. De outro modo, a história, que quer se referir etimologicamente também à pesquisa foi constituída e continua a se construir quando acaba esse tempo. Ela procura separar o que releva do imaginário e o que pertence ao real, a supor que este último seja suficientemente identificável. Não obstante, o cinema, enquanto atividade criativa transcende essa oposição. Ele não segue automaticamente muito menos a diacronia que nós evocamos. Por conseguinte, depois de *A Batalha do Trilho, O Silêncio do Mar* nos abre uma nova geração de obras e de diretores que destacam nas ações da Resistência e nas mentalidades dos resistentes, a parte de inumanidade combatente e a parte de humanidade dos combatentes.

Numa perspectiva bastante próxima, Helmut Käutner em 1954 realiza um filme austríaco e iugoslavo intitulado A *Última Ponte (Die Letzte Brücke)*. Este diretor alemão que não cessou de produzir entre 1933-1943 escolhendo assuntos o mais possivelmente distante da política, havia sido conquistado pelo heroísmo dos partisans iugoslavos e tinha desejado lhes render homenagem no filme que acabamos de mencionar. Mas ele pretendia fazê-lo sem cair em imagens clichês. O roteiro é construído em torno do destino trágico de uma médica alemã que se encontra envolvida nos combates dos partisans contra a *Wehrmacht*. O acaso fazendo-a cair entre as mãos destes partisans ela se comporta a princípio em virtude da sua moral humanitária; ela socorre os feridos, vítimas de seus próprios compatriotas. Depois, ela se torna mais sensível e mais compreensível a respeito da justa causa da Resistência de um país invadido e ocupado. Finalmente, ela é morta num afrontamento entre iugoslavos e alemães procurando

controlar uma ponte que tem um importante valor estratégico para a continuidade das operações. O talento e o charme de Maria Schell deram muita eficácia à mensagem do cineasta.

Esta mensagem é dupla. Em primeira instância, ela nos diz que o engajamento militante contra um ocupante estrangeiro não é monopólio dos ocupados. Sabe-se bem, com efeito, que na França, por exemplo, existiram franceses que colaboraram com o inimigo. Sabemos com menor freqüência que estrangeiros participaram da Resistência nacional e que, entre eles, se encontrava uma minoria de alemães que haviam fugido de seu país submerso no nazismo. Em segunda instância, a mensagem enfatiza certo absurdo da guerra. Certamente, a Resistência dos iugoslavos não tem nada de absurdo. Em contrapartida, a morte de uma mulher alemã pela atuação do exército de sua nação comporta qualquer coisa que pode passar por absurda.

Em suma: a Resistência nacional é glorificada de maneira sóbria, mas real, enquanto que a guerra, mesma considerada como justa do lado dos partisans, é mostrada na sua irracionalidade, no seu absurdo essencial.

Em 1956, Claude Autant-Lara, a partir de uma novela de Marcel Aymé, dirige um filme que, longe de ser um filme sobre a Resistência, será antes o contrário. *A Travessia de Paris* (*La Traversée de Paris*) conta, com efeito, as aventuras de estilo picaresco de dois pequenos traficantes do mercado negro, um resoluto e bastante brutal (Jean Gabin), o outro bizarro e tolo (Bourvil). Este filme, fiel à novela na qual se baseia seu roteiro, mostra a que estratagemas recorreram seus dois protagonistas para transportar, através da Paris ocupada, a belos quartos de carne fresca destinada ao consumo clandestino. Se considerássemos os dois personagens como fielmente representativos da população francesa, isto significaria que esta última estava bem mais preocupada com os problemas de abastecimento que com a

liberação do país e com o resultado dos gigantescos combates que travavam a *Wehrmacht* e as forças armadas das potências aliadas.

O não dito de *A Travessia de Paris*, é uma espécie de difamação discreta da Resistência interna que teria sido realizado por uma pequena minoria de militantes, que podia ser vista como aventureira, enquanto que a massa da população pensava antes de tudo em se nutrir da melhor maneira possível, apesar das restrições draconianas impostas pelos ocupantes. Mais do que com a Resistência armada, a preocupação principal dos franceses era com o mercado negro como forma de contornar as ditas restrições. O grande sucesso alcançado pelo filme de Autant-Lara provém seguramente do talento e da pujança cômica (*vis comica*) da direção e do jogo combinado de Bourvil e Gabin. Provém também de certo cansaço do público em relação aos filmes de guerra em geral e dos filmes de Resistência em particular. Voltaire já não havia afirmado que "o francês não tem a cabeça épica"? Digamos que os franceses a tiveram algumas vezes, mas não por um tempo muito longo.

O inconveniente deste gênero de iniciativas de difamação é o de deformar a realidade histórica ao menos tanto quanto a visão épica o pode fazer. Durante o tempo da Ocupação (1940-1944), houve uma minoria de homens e mulheres que se engajaram na Resistência. Seu número cresceu com as derrotas alemãs e o número de seus simpatizantes aumentou igualmente. Além disto, uma minoria nitidamente mais frágil de indivíduos que criam na próxima vitória da Alemanha se engajou na Colaboração, sendo que seu número diminuiu desde que esta vitória se tornou incerta e improvável. Entre essas duas minorias, a massa da população se esforçou por viver ou simplesmente sobreviver no dia-a-dia. Politicamente, essa massa acreditou em 1940 que Pétain poderia salvá-la. Depois, a partir de 1942, ela desviou-se cada vez mais nitidamente de Pétain e do regime de Vichy.

Em suma, *A Batalha do Trilho* e *A Travessia de Paris* são dois filmes que não falam do mesmo objeto. A partir desta constatação, convém evitar dois erros opostos e complementares: um consistindo em crer que todos ou quase todos os franceses foram resistentes ou partisans da Resistência desde o começo da Ocupação, o outro consistindo em pretender que a massa da população deste país não estava ocupada que com seu abastecimento e estava indiferente em relação aos dois campos que se batiam na mais terrível das guerras.

Quanto à evolução da imagem da Resistência na opinião pública, ela é bastante fácil de ser compreendida. Em 1946, as lembranças dos horrores da Ocupação ainda estão muito vivas e, por causa disto, os espíritos estão abertos às obras épicas. Em 1956, a Guerra da Argélia, o ataque dos pára-quedistas franceses e ingleses sobre o canal de Suez, enfim o aniquilamento da insurreição húngara pelo exército soviético ocupam e preocupam bem mais o grande público que as lembranças da Segunda Guerra Mundial. Um espaço do imaginário se abre então para um tratamento cinematográfico não-épico e mesmo crítico dos eventos desta guerra.

Em 1966, ou seja, dez anos depois, *A grande escapada (La Grande Vadrouille)* de Gérard Oury se torna o maior sucesso do cinema francês com seus 17 milhões de ingressos vendidos. Bem entendido, a admirável interpretação de Louis de Funès e de Bourvil foi um elemento determinante deste triunfo, mas não é este o nosso interesse principal aqui. O que nos interessa é que as tribulações dos dois personagens se desenrolam sobre um fundo de participação do maestro (L. de Funès) na Resistência. Esta última se tornou um simples pano-de-fundo diante do qual se desenvolve a verdadeira ação, as atitudes e gestos de dois cômicos de talento excepcional.

A Resistência é enfocada de novo no filme de Andrzej Wajda intitulado *Kanal* que foi lançado em 1957 no momento em que a Polônia começava a se distanciar da dominação de Moscou. Esta obra remete à memória um dos fatos mais trágicos da Segunda Guerra Mundial, que se passou em 1944. Após haver liberado a Bielorússia e a Ucrânia, os exércitos soviéticos, perseguindo a *Wehrmacht* entraram na Polônia. Em agosto, eles alcançaram Praga, subúrbio ocidental de Varsóvia que se separa do centro da cidade pelo curso do Vístula. Neste momento, os resistentes poloneses desencadeiam a insurreição na capital ainda ocupada pelos alemães. Tratou-se de uma explosão espontânea com vistas a ajudar os soviéticos a liberar Varsóvia? Ou de uma tentativa da Resistência polonesa anticomunista de se assenhorar da capital para aí instaurar seu poder antes que o exército soviético instalasse um governo pró-comunista? O que quer que tenha sido este exército permaneceu sobre a margem direita do Vístula sem intervir – quer estivesse ao seu alcance fazê-lo ou não – nos combates que se desenrolavam na outra margem, durante agosto e setembro de 1944, entre os poloneses resistentes e as forças da *Wehrmacht* e da SS aí estacionadas. A 2 de outubro, os chefes da Resistência foram constrangidos à capitulação e admite-se geralmente que a revolta varsoviana fez 200 000 mortos.

Esta página da história polonesa foi censurada e ocultada durante o regime dirigido pelo Partido Comunista até 1956-1958. Aproveitando-se de uma fresta de relativa liberdade de expressão, Wajda pôs em cena esses heróicos combatentes poloneses que travaram combate contra os ocupantes alemães sem saber que os soviéticos tão próximos os deixaram ser esmagados pela *Wehrmacht* ao invés de lhes trazer ajuda. Comparado às produções anteriores do cinema polonês, este filme as supera de longe em sucesso junto ao publico nacional e internacional em razão certamente do talento de Wajda, mas também e

sobretudo em razão de seu posicionamento no contexto do enfrentamento Leste-Oeste que dominava então a cena mundial e, mais precisamente, na contenda histórica entre a Polônia e a URSS.

Podemos qualificar de épica esta representação cinematográfica da insurreição de Varsóvia de 1944, mas se trata ainda mais de uma tragédia que o filme expressa bem como tal. Pois, quaisquer que sejam as responsabilidades respectivas do governo polonês no exílio em Londres e de seus correspondentes militares que permaneceram na capital polonesa - por ter lançado a insurreição sem a obtenção prévia do sinal verde do comandante soviético, e quaisquer que sejam as responsabilidades deste comandante e do próprio Stálin por não terem levado ajuda aos insurretos - supondo-se que eles poderiam fazê-lo – contudo isto estes últimos permanecem heróis e, mais precisamente, os heróis e as vítimas de uma tragédia.

Na epopéia, a morte está presente sem ser, entretanto o resultado necessário da ação coletiva e individual dos atores históricos. Na tragédia, a morte aparece como o horizonte da ação, como seu resultado fatal. Em 1943, alguns meses somente após a insurreição que Wajda usou como tema de seu filme, uma primeira insurreição já havia tido lugar, aquela do Gueto de Varsóvia conduzida por judeus dos quais alguns eram sionistas e outros comunistas, uns e outros tendo preferido uma morte certa com armas em punho a uma escravidão que conduziria finalmente ao extermínio. Em ambos os casos, estamos em presença de uma tragédia da Resistência, vale dizer da Resistência não mais como simples epopéia, mas como epopéia trágica.

O título do filme *Eles Amavam a Vida*[4] anuncia o caráter trágico dos eventos tratados e o subtítulo *Kanal*[5] remete aos esgotos e outras vias subterrâneas nas quais se desenrolaram os últimos episódios de uma luta sem trégua entre os resistentes insurretos e as SS do Grande *Reich*. Em resumo, esses combatentes de 1944 não tinham nenhuma tendência suicida, não mais que aqueles do Gueto de Varsóvia em 1943. O amor que tinham pela vida não deixava nenhuma dúvida e foi bem evidenciado pelo roteiro e pelos atores. Entretanto em certas circunstâncias - que se torna em último caso as das tragédias, o zelo com a honra, ou mais simplesmente com a dignidade humana, exige dos indivíduos que eles marchem deliberadamente rumo à morte.

A resistência como drama

Nós entendemos por drama o desenvolvimento de uma situação constituída por uma contradição interna, por um conflito imanente àqueles que vivem esta situação. Existem os dramas da vida que são por vezes cotidianos e por vezes históricos e há a expressão destes dramas na poesia, no romance, no teatro, enfim, no cinema. As Resistências nacionais que se manifestaram com muita força durante a Segunda Guerra Mundial inspiraram ao cinema, antes de mais nada, obras épicas, em seguida obras trágicas e finalmente obras dramáticas. Esta diacronia obedeceu a uma lógica fácil de compreender. Inicialmente se tratou da glorificação pura e simples das ações de resistência. Em seguida se tratou de

---

[4] Na França o título do filme de Wajda foi traduzido por *Ils aimaient la vie* (Eles amavam a vida). (N. do R.T.)

[5] Como é mais conhecido no Brasil (N. do T.).

certo distanciamento que permitiu iluminar o humano e o inumano em lutas encarniçadas. Enfim o desnudamento de conflitos internos, notadamente aqueles que foram engendrados pela traição.

O filme *Maria Outubro*[6] *(Marie-Octobre),* de Julien Duvivier, levado às telas em 1959, nos parece bastante representativo do terceiro período dos filmes sobre a Resistência. Seu roteiro nos conta a história de uma rede de combatentes clandestinos cujo chefe foi traído por um dos seus e, em conseqüência, torturado e morto pelo inimigo. Quinze anos depois, o traidor é desmascarado e eliminado por sua vez como resultado de uma espécie de intriga próxima da trama dos romances policiais. J. Duvivier reconstituiu a pesada atmosfera da reunião final onde, à maneira de Agatha Christie, os sobreviventes da rede falam entre eles desconfiando uns dos outros de terem traído, à exceção, evidentemente, daquele que sabe que ser ele mesmo o único o traidor. Uma grande série de grandes atores representa este jogo perigoso, dentre os quais nós citaremos Danielle Darrieux, Serge Reggiani, Paul Meurisse e Bernard Blier. Das ações perpetradas durante a Resistência, não sobra para os antigos combatentes nada além da pavorosa traição da qual seu chefe sofreu as funestas conseqüências. O que poderia ter sido uma epopéia da rede ou seu destino trágico se tornou para aqueles que ainda continuaram vivos, um drama. Assim, uma nova imagem da Resistência se desenha aos nossos olhos. Aquele do empreendimento humano onde não há apenas o "lado bom", os bons e nada senão os bons, mas onde o mal pôde se introduzir e por vezes se introduziu.

Na visão épica das guerras, um dos dois campos é o dos bons e o outro o dos maus, e é a natureza que conferiu a uns e outros a essência do bem ou do mal. No dia seguinte ao fim do último

---

[6] Tradução literal. A obra não foi intitulada em Língua Portuguesa no período de seu lançamento. (N. do R.T.)

grande conflito mundial, as paixões permaneceram tão fortes e insatisfeitas que, para muitas pessoas simples de um país como a França, era a bondade de sua natureza que havia conduzido alguns a postos da Resistência, e a maldade, a perversidade da natureza de outros que os havia jogado nos quadros da Colaboração com o Ocupante. De qualquer jeito, o senso comum não tardou a relativizar um pouco este maniqueísmo naturalista. Podemos, com efeito, conceber que um agente do inimigo se introduza entre os resistentes para traí-los e acarretar sua perda. Mas, devemos considerar também que certos resistentes caídos nas mãos da Gestapo ou da polícia de Vichy tenham cedido sob tortura e denunciado seus camaradas de combate para ter a vida salva ou recobrar sua liberdade. Esta segunda forma de traição realça, propriamente falando, não a natureza, mas as circunstâncias.

Em *Maria Outubro*, não é a questão da essência da traição ou do traidor que é colocada e abordada. É a questão do destino que deve ser reservado àqueles ou àquelas que, tendo falado sob tortura, denunciaram outros resistentes. E, se o podemos dizer, a revelação do filme foi aquela da fragilidade humana no próprio coração do heroísmo. Assim como na vida e, singularmente, como na guerra, na Resistência esse foi, com maior freqüência, um drama que os protagonistas tiveram que sobrepujar e, na medida do possível, ultrapassar as contradições internas.

Com *Lacombe Lucien,* que é um filme sobre a Ocupação e a Colaboração e que provocou críticas violentas por parte daqueles que se declaravam da Resistência, Louis Malle mostrou numa breve seqüência um jovem camponês bastante rude que não sabe ainda como investir sua energia juvenil.

Infelizmente, seu velho professor do curso primário, que está em contato com um *maquis*[7] vizinho, desconfia dele e se recusa a lhe dizer como ingressar nos *maquis*. Despeitado, Lacombe Lucien se deixa finalmente recrutar pela polícia alemã e se torna um perseguidor de patriotas e judeus, e logo um traidor integral. É sugerido assim que, em certos casos, são mais as circunstâncias que as predisposições naturais que conduzem o indivíduo em uma direção mais do que em outra. Compreende-se que tal dessacralização do heroísmo tenha provocado no público e entre os críticos vivos protestos.

Para além dos julgamentos de valor que se pode lançar sobre este filme, é preciso constatar que quinze anos depois da liberação da França se pode falar muito diferentemente da Resistência. Sem ir tão longe quanto *Lacombe Lucien, Maria Outubro* mostra que o tratamento dramático deste período triunfou sobre o tratamento épico e o tratamento puramente trágico. Uma confirmação disto que acabamos de dizer nos parece dado por *O Exército das Sombras (L'Armée des ombres),* de Jean-Pierre Melville. Surgido em 1969, este filme ilustra o retorno ao tema da Resistência do diretor de *O Silêncio do Mar*. Mas, de um ao outro, quantas diferenças! No mais antigo, os protagonistas da ação são, por assim dizer, caricaturados em heróis como numa tragédia. No mais recente, o combate contra o ocupante se desenrola efetivamente na sombra e os resistentes vivem nas trevas da clandestinidade e, se são obrigados a deixar essas trevas, caem sob a ameaça de prisão, de tortura e da morte.

Ao receber no Panthéon, cinco anos antes, as cinzas de Jean Moulin, em presença do general De Gaulle e do governo da república, André Malraux havia feito o panegírico deste exército de torturados, de supliciados, de fuzilados, numa palavra, deste exército das sombras do qual Moulin era o chefe. Com

[7] Nome dado aos integrantes da Resistência Francesa. A Resistência foi um movimento formado por franceses que não aceitavam a submissão do Estado Francês ao poder nazista, e que se encontravam desiludidos com Pétain e

infinitamente mais sobriedade que Malraux, Melville faz reviver um grupo de resistentes e enfatiza os riscos corridos permanentemente por eles.

Inspirado num um romance de Joseph Kessel, seu filme se beneficia do talento de atores de primeiro time como Lino Ventura, Simone Signoret e Paul Meurisse. Personagem principal do drama, Lino Ventura é preso pela Gestapo, depois consegue quase miraculosamente se evadir e, por fim, retoma o combate ao lado dos outros resistentes. E, precisamente, o drama comporta a questão seguinte: podemos confiar em alguém que foi preso pelo inimigo e do qual não podemos saber se falou ou não sob tortura. É por isso que, após as difíceis deliberações que lhes são opostas a uns e outros, os membros de um grupo de resistentes decidem executar uma resistente que foi presa pelo ocupante e que, sabendo demais, poderia colocar em perigo os outros.

Em todo caso por legítima que seja a resistência a um ocupante, as ações dessa resistência são ações humanas. A sombra da clandestinidade não lhes confere nenhuma auréola angelical. Após ter, com *O Silêncio do Mar*, recusado o maniqueísmo da epopéia, ao reconhecer uma parte de humanidade num oficial inimigo, Melville radicaliza. Em *O Exército das Sombras*, sua crítica da visão maniqueísta é mais cáustica esclarecendo o caso deste ou daquela que a violência da tortura conduziu à traição lhe fazendo perder sua alma e o caso destes combatentes da liberdade condenados pelas circunstâncias a se livrar de execuções sumárias e se fazer assassinos de um indivíduo para salvaguardar o grupo e preservar a justa causa.

---

com a política colaboracionista. (N. do R.T.)

Talvez, a evolução do espírito dos filmes de Resistência constitua um indício pertinente das transformações das opiniões públicas intervindas depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Durante este conflito os patriotismos tradicionais foram reativados essencialmente do lado dos povos oprimidos. Depois disso e à medida que o escoamento do tempo distanciava as populações concernidas, notadamente as novas gerações, os eventos de um passado sangrento e a exaltação nacional davam lugar a uma condenação global da guerra, assim como a uma aspiração geral à paz. O heroísmo e o sacrifício se tornavam inatuais e cada vez menos compreensíveis.

Este fenômeno social já tinha sido observado em seguida à Primeira Guerra Mundial. Recomeçou e se acelerou após o segundo conflito, salvo para os sobreviventes das repressões e dos genocídios, ou seja, para as populações que sofreram os mais terríveis efeitos do método de aniquilamento dos nazistas. Mas, em definitivo, são as mídias que determinam doravante os campos da memória e os do esquecimento. Para quem sabe ver e escutar a mensagem de *O Exército das Sombras*, este porvir da representação da Resistência já é perceptível. O que nos parece mais interessante, é constatar que a criação cinematográfica ao se metamorfosear acompanha, precede ou segue, segundo o caso, o porvir da opinião pública.

Nós encontraremos uma última prova em *Adeus, Meninos (Au revoir, les enfants)*, dirigido por Louis Malle em 1987. O filme nos remete a 1944, no tempo em que um professor de um colégio católico esconde no seu estabelecimento crianças judias e resistentes. Finalmente, a Gestapo descobre o esquema. O professor é preso diante de sua classe e se despede de seus alunos, sóbria e estoicamente

dizendo: “Adeus, meninos”.[8] Cerca de meio século após os eventos da Ocupação e da Resistência, o filme obteve um grande sucesso provavelmente em razão da sobriedade do roteiro e do pudor com o qual os atores interpretaram seus papéis. Nada de grandiloqüência nem de evocação de combates heróicos, simplesmente a evocação discreta de um homem que, ao risco de sua própria vida, cumpre o que ele considera como um dever de solidariedade frente a homens e mulheres em perigo de morte, tanto judeus quanto resistentes, uns e outros procurados pelos nazis e seus colaboradores.

Assim, a Resistência é metamorfoseada. Sua imagem não se reduz mais a golpes de mão, a atentados ou a preparativos de ações armadas contra o ocupante. Ela consiste também na preservação ou no salvamento das pessoas e das categorias de populações que o ocupante golpeia, e, quando pode, extermina. Menos guerreira e mais humanitária, esta nova imagem satisfaz muito mais a um público que os diversos conflitos armados que se desenrolaram após 1945 tornara mais atencioso com a paz que ávido de aventuras belicosas sob todas as suas formas.

Recolocados no quadro da obra de Louis Malle, os dois filmes dos quais falamos, testemunham uma incontestável continuidade. *Lacombe Lucien* desmistifica os heróis fazendo a parte “bela” às circunstâncias da ação e do engajamento. *Adeus, Meninos* faz do cuidado para com as vítimas reais ou potenciais um imperativo superior ou pelo menos igual àquele do engajamento patriótico. Menos política, no sentido nobre, a participação na Resistência é vista como humanitária e anuncia os tempos atuais, abstração feita daquilo que o humanitarismo de hoje pode às vezes dissimular de politicamente inconfessável. De fato, poderíamos dizer, simplificando as coisas, que as crianças da Resistência

---

[8] Na verdade, a frase completa é “Adeus, meninos. Comportem-se bem.” (N. do T.).

participaram da revolta estudantil de 1968 e que os filhos destes últimos viveram, à sua maneira, os conflitos da Bósnia e do Kossovo. Dentro desta visão da sucessão das gerações, é preciso reconhecer que o patriotismo de 1944 cedeu lugar ao internacionalismo político de 1968 e que este último foi finalmente trocado por um substituto do político que se nomeia humanismo. Os filmes tratando da Resistência ou simplesmente evocando-a fielmente exprimiram a evolução do espírito público durante a segunda metade do século XX.

Através dos filmes épicos e trágicos do quarto de século que se seguiu à Segunda Guerra Mundial uma espécie de hierarquia de valores apareceu. No alto, os combatentes voluntários da liberdade, no meio, as vítimas das perseguições e dos extermínios raciais ou religiosos, embaixo, a imensa multidão das vítimas por assim dizer ordinárias ou circunstanciais das diversas operações de guerra. A partir de 1968 ou dos anos vizinhos, uma mutação de valores se desenha e termina por se impor, no alto, as vítimas raciais ou religiosas, o que significa dizer não somente adultos, mas também crianças apenas "culpadas por seu nascimento", no meio, as massas das vítimas anônimas e comuns, embaixo, os engajados voluntários dos combates pela liberdade, que, tinham a escolha de afrontar ou não afrontar a morte.

Mais simplesmente, seria preciso dizer que de 1945 aos arredores de 1968, há de fato, pelo menos nas produções cinematográficas, mais casos de heróis que de mártires e que, após 1968, uma inversão se produz em favor dos mártires e em detrimento dos heróis. E, como não ver que essas produções exprimiram bastante bem o que se passou nas opiniões públicas? Nas cerimônias comemorativas das guerras não choramos o grande número de mortos dessas guerras mais do que glorificamos a coragem daqueles ou daquelas que combateram por uma justa causa?

Cinema e história

Convém distinguir aqui, de um lado, os testemunhos fílmicos feitos ao vivo ou quase ao vivo, como as atualidades ou os jornais televisivos e, de outra parte, os filmes que pretendem recontar aquilo que se passou mais ou menos fielmente. No que concerne às Resistências nacionais durante a última guerra mundial, está claro que não dispomos de nenhum filme, à exceção de algumas seqüências que puderam ser feitas nos maquis iugoslavos ou franceses quando o conflito rumava para o fim. São quase exclusivamente filmes de reconstituição ou de ficção que se nos oferecem como material de estudo.

Porém uma espécie de vaivém intelectual entre a obra cinematográfica e a documentação acessível, além disso, nos parece indispensável. O filme pode ajudar a relativizar as outras fontes de informação. Contudo a condição é de que as outras fontes possam ser relativizadas pelo filme. Se a Resistência se desenrolou na sombra, para não dizer nas trevas da clandestinidade, convém que a luz das obras do cinema a esclareça e que essas mesmas obras sejam elas próprias esclarecidas, se é que podemos dizer assim, pelos braseiros da Resistência de cujos clarões os que se salvaram se lembram nos seus depoimentos.

O mais importante do ponto de vista da historiografia, é que a ideologia da época do aparecimento do filme e que a ideologia da época em curso da qual fala a crítica sejam rigorosamente detectadas, não que seja possível disso fazer abstração, mas para relativizá-las reciprocamente. Fonte necessária da historia contemporânea, o cinema por outro lado não é fonte suficiente Mistura inevitavelmente o imaginário e o real. Os filmes da Resistência devem ser decifrados de forma a oferecer novas oportunidades de decifrar a realidade histórica ou suposta como tal.