

Das imagens e tintas: as sucatas do passado

Geovana Quinalha de Oliveira¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo pontuar as relações intertextuais desdobradas no trabalho de adaptação do livro *O menino do pijama listrado: uma fábula*, de John Boyne (2007) para o cinema (2008), ademais de analisar criticamente ambos artefatos associados ao conceito de memória. Na contemporaneidade, os debates em torno da ação mnemônica encaminham outras discussões inexoráveis ao seu discurso, como a história, o esquecimento, a identidade e a alteridade. Tais categorias proporcionam uma exploração da temática memorialística enquanto território de escombros em que novas formas de pensar a história e as identidades vão surgindo, deflagrando um movimento de ruínas em que o passado é posto em xeque.

Palavras-chave: Literatura; cinema; memória; identidade; *O menino de pijama listrado*.

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo puntuar, las relaciones intertextuales desplegadas en el trabajo de adaptación del libro *El niño con el pijama de rayas: una fábula*, de John Boyne (2007) para el cine (2008), además de analizar críticamente ambos artefactos artísticos a partir del concepto de la memoria. En la contemporaneidad, los debates en torno a la memoria despliegan otras discusiones inexorables a su discurso, como la historia, el

¹ Professora Assistente do curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Coxim.

olvido, la identidad, la alteridad. Dichas categorías proporcionan una investigación del tema acerca de la memoria como un territorio de “desechos” dónde nuevas maneras de pensar la historia y las identidades van surgiendo y deflagrando un movimiento de ruinas que el pasado es puesto en jeque.

Palabras-claves: Literatura; cine; memoria; identidad; *El niño con el pijama de rayas*.

1. Os fios a serem tecidos

Dentre os diferentes estudos acerca do exercício comparativo entre a literatura e sua adaptação para o cinema há, essencialmente, interesse em pontuar de que modo o texto cinematográfico traduz a linguagem literária em dimensões, imagens e sons, ademais de verificar quais recursos o faz emancipar-se da narrativa-fonte². O processo de transposição de uma obra literária para a sétima arte se constitui por intersecções, confluências e divergências alocadas nos distintos mecanismos de expressão - códigos e signos – utilizados em ambas poéticas. Nesse sentido, interpretações, ritmos, cortes e criações (re)elaboram os símbolos escritos na construção da expressividade audiovisual, pois cada produção dispõe de características intrínsecas que as tornam singulares. Entretanto, a par das diferenças, estreitos laços aproximam as narrativas fílmicas e literárias tendo em vista que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974 p. 64), quer sejam imagéticos ou escritos. Na esteira das relações entre tintas e imagens o presente trabalho procura pontuar e discutir determinadas camadas intertextuais

² Convencionou-se utilizar o termo “narrativa-fonte” para designar o texto a partir do qual uma narrativa cinematográfica pode ser construída.

estabelecidas entre o livro *O menino do pijama listrado: uma fábula*, de John Boyne e sua versão cinematográfica, bem como embates acerca do conceito de memória e alguns de seus desdobramentos, tais como a história, o esquecimento, a identidade e a alteridade.

O livro *The boy in the striped pyjamas: a fable*, do autor irlandês John Boyne foi publicado no ano de 2006 e traduzido para mais de trintas idiomas. Seu volume de vendas é um dos maiores no âmbito livresco atual. No Brasil, esse romance, proposto pela editora Cia das letras, foi lançado em 2007, um ano antes da adaptação cinematográfica dirigida pelo cineasta Mark Herman.

A linguagem fílmica do livro de Boyne reduz, amplia e (re)escreve trechos do livro de forma a transpor e (re) criar em 93 minutos suas 186 páginas. Alguns personagens não são mencionados, núcleos narrativos são suprimidos, novos significados são projetados enfim, constrói-se uma série de deslocamentos de modo a efetuar uma leitura crítica do universo cultural da narrativa-fonte por intermédio de linguagens, posturas éticas e estéticas peculiares ao cinema.

O cenário cinematográfico de *O menino do pijama listrado* narra, tanto quanto lhe é permitido, os mesmos tópicos e sequência do fio condutor da narrativa literária: a amizade de duas crianças, uma alemã e outra judia no contexto da segunda guerra mundial, especificamente nos espaços destinados aos campos de concentração e seus arredores. Ambas as produções – literária e fílmica – narram a inocência infantil diante do inimaginável horror da guerra. Bruno, menino alemão de nove anos de idade³, desconhece os planos nazistas tampouco faz ideia de que seu país está em guerra com outros países europeus, sabe apenas que foi obrigado a abandonar sua casa em Berlim para morar em uma região distante, onde não havia nenhum amigo para brincar.

³No texto fílmico ambos personagens infantis são apresentadas com oito anos de idade.

Bruno muda-se de Berlim com a família para uma desolada casa próxima a um dos territórios de extermínio nazista em decorrência de uma nova missão militar incumbida a seu pai: ordenar aprisionamentos e execuções de cidadãos judeus. Contudo, na tentativa de explicar ao filho o motivo da mudança, a mãe descreve a promoção do patriarca como “(...) um trabalho muito especial que precisa ser feito” (BOYNE, 2007, p. 11). No filme, o pai justifica a remoção da família retoricamente: “a questão de ser soldado é que a vida não é muito sobre escolhas, é mais sobre deveres, então, se o país precisa que você vá a um lugar, você vai”. Os oito primeiros minutos da narrativa fílmica, correspondente às cinco páginas que compõe o primeiro capítulo do livro, descrevem o deslocamento da família e as conversas suscitadas em torno desse processo. A diferença entre ambos os relatos iniciais centra-se na figura materna: no livro, a mãe não demonstra entusiasmo com a ascensão profissional do marido tampouco com a mudança, diferentemente do filme. Em seguida, os enredos concentram-se nas descrições em torno da chegada à recém casa e todo o fio condutor segue uma ordem cronológica de modo a mantê-los próximos.

A nova morada “ficava isolada num lugar vazio e desolado, e não havia nenhuma outra casa à vista (...)” (BOYNE, 2007 p. 18). Seu aspecto velho, frio e os poucos espaços para brincar não agradou o menino aventureiro, pois, diferentemente do novo lugar, “a casa de Berlim era enorme, e, mesmo tendo morado lá durante nove anos, ele sempre conseguia novos cantos e passagens que ainda não tinha explorado inteiramente” (BOYNE, 2007, p. 18).

Da janela do recente quarto Bruno vê – ainda que de forma não nítida - uma área permeada por pequenas cabanas e habitada por pessoas vestidas de “pijama listrado”. Nesse instante, “seus olhos se arregalaram e a boca fez o formato de um O, as mãos ficaram bem juntas ao corpo, porque havia algo que o fez sentir muito inseguro e com frio” (BOYNE, 2007, p. 25). No entanto, o garoto esboça sinais de animação quando

observa crianças em meio aos demais habitantes adultos. Ao contar a novidade aos pais, Bruno é advertido a não olhá-los e não aproximar-se daquelas pessoas cuja aparência, roupas e o lugar por elas habitado, induz a criança alemã a crer que se tratavam de fazendeiros:

- É o seguinte Bruno, aquele pessoal ...veja bem eles não são pessoas, afinal.
- Mas isso é uma fazenda, não é?
- Sim.
- O que isso tem a ver com seu novo emprego?
- Tudo o que você precisa saber do meu novo emprego, Bruno, é que ele é muito importante para seu país e você.
- Nós estamos trabalhando duro para fazer do mundo um lugar melhor para você crescer nele.
- Ainda posso brincar com eles, as crianças?
- Acho que não Bruno, não.
- Como disse a você eles são estranhos, bem... eles são diferentes.⁴

Muito próximo ao roteiro, o livro descreve os “fazendeiros” descobertos por Bruno enquanto não-pessoas; como o *outro* a ser rechaçado:

“Quero saber daquelas pessoas que vejo da minha janela. As que moram nas cabanas, lá longe. Estão todas com a mesma roupa”.

“Ah, ‘aquelas pessoas’, disse o pai, acenando com a cabeça e sorrindo levemente. ‘Aquelas pessoas’... Bem, na verdade elas não são pessoas, Bruno.”

Bruno franziu o cenho. “Não são?”, perguntou ele, sem saber o que o pai queria dizer com aquilo.

“Bem, não são pessoas no sentido em que entendemos o termo”, prosseguiu o pai. “Mas você não deve se preocupar com elas agora. Elas não tem nada a haver com você. Não há nada em comum entre você e elas” (BOYNE, 2007, p. 52).

⁴ Trechos retirados do texto cinematográfico.

Todavia, movido pela solidão, curiosidade e “experiência” de explorador adquirida nas brincadeiras realizadas em Berlim, o menino - desobedecendo às ordens de seus pais - vai brincar nos fundos da casa e segue uma trilha cujo caminho o leva ao espaço anteriormente visto de sua janela. Nesse novo lugar, cercado por arames, o garoto aventureiro se depara com o pequeno Shmuel, criança franzina, de pele cinza e “enormes olhos tristes” (BOYNE, 2007, p. 96), morador do outro lado da cerca que consegue passar alguns instantes longe dos demais prisioneiros judeus em virtude de sua baixa estatura e astúcia em esconder-se atrás de alguns tijolos, concretos e madeiras. Esse encontro dá início a uma amizade permeada por curiosidades, brincadeiras, ingenuidade, até culminar em uma experiência devastadora.

Os textos - literário e fílmico - são construídos a partir das perspectivas das crianças de modo que todo o universo de intolerâncias, massacre e violência são narrados por intermédio da apreensão infantil dos fatos. Os uniformes dos prisioneiros judeus são vistos por Bruno como pijamas listrados; o campo de concentração enquanto fazenda; seus habitantes são lidos como camponeses; os serviços domésticos realizados por um médico judeu em sua casa é uma “escolha” incompreensível para o garoto; as braçadeiras usadas obrigatoriamente pelos judeus é motivo de desejo. Enfim, uma série de acontecimentos, lugares, pessoas e funções são distorcidas puerilmente. Shmuel não consegue explicar ao menino alemão como realmente é a vida vestida de “pijama listrado”. Diante da incompreensão, da dor, da perda, das feridas, o pequeno judeu se cala, desvia o foco da conversa e busca refúgio na construção de outros mundos aquém daquele quando diante da presença do novo amigo. Tudo o que Shmuel sabia sobre as mudanças ocorridas desde a saída de sua casa, referem-se às ordens dadas pelos soldados e acatadas por todos a sua volta.

Apesar de observar que algumas coisas pareciam fora da rotina experimentada, a pouca idade, o mundo criado em torno de brincadeiras e o lar seguro não dão a Bruno uma leitura mais próxima da realidade de modo a aproximá-lo do preconceito, do ódio, da intolerância e da violência que o separava de Shmuel. A secreta amizade dos garotos revela o implícito e o não-dito da história oficial. Com a densidade de uma arma a cerca mantém a incompletude das brincadeiras infantis, como se vê no diálogo entre as crianças:

“Esta é a amizade mais estranha que já tive”.

“Por quê?” Perguntou Shmuel.

“Porque com todos os meninos com os quais eu fiz amizade eu podia brincar”, respondeu ele.

“E nós nunca podemos brincar juntos. Tudo que podemos fazer é ficar aqui sentados conversando”.

(...)

“Quem sabe um dia nós possamos”, disse Shmuel. “Se é que vão nos deixar sair daqui” (BOYNE, 2007, p. 156).

Durante alguns dias Bruno continuou a encontrar o novo amigo. Ambos falaram da família, dos lugares de onde moravam e do futuro:

“Nunca estive em Berlim”, disse Shmuel.

(...) Se algum dia você for para lá, eu não recomendaria andar pelo centro da cidade durante as tardes de sábado, porque há muita gente e você será empurrado de poste em poste.

“O lugar de onde eu venho é muito mais gostoso que Berlim”, disse Shmuel, que nunca estivera em Berlim. “Todos são amigáveis e tem muita gente na nossa família e a comida é muito mais gostosa”

(...)

“Gosta de explorar?”, perguntou Bruno um instante depois.

“Nunca explorei, na verdade”, admitiu Shmuel.

“Quando crescer serei um explorador”, disse Bruno, acenando rapidamente com a cabeça.

(...)

“Você sabe o que quer ser quando crescer?”

“Sim”, disse Shmuel. “Quero trabalhar em um zoológico”. (BOYNE, 2007, p. 101, 102, 123).

Em um dos encontros com Shmuel, Bruno o indaga acerca do grande número de pessoas que conviviam com ele naquele espaço, como resposta o pequeno judeu narra a transformação ocorrida em sua vida e na de seus familiares desde a partida de sua cidade até a chegada àquele “estranho lugar”. Essa narração caracteriza um dos trechos mais sensíveis da escritura/imagem de *O menino do pijama listrado*, pois abarca desde a obrigatoriedade dos judeus em usar braçadeiras que os identificavam até a crueldade extremista do “inferno terreno” (ARENDETT, 1993, p. 70) a partir do olhar infantil. Aos poucos, conforme a amizade se intensifica, os garotos vão descobrindo o motivo que os aloca em mundos tão diferentes.

“Um dia as coisas começaram a mudar (...) Eu voltei da escola e minha mãe estava costurando braçadeiras para nós, feitas de um tecido especial, e desenhando uma estrela sobre cada um delas”.

(...)

“Usamos as braçadeiras durante alguns meses” (...) E então as coisas mudaram novamente. Cheguei em casa um dia, e a mamãe disse que não poderíamos mais morar na nossa casa...”

“Isso também aconteceu comigo!”, gritou Bruno.

“O Fúria veio para o jantar, sabe, e pouco depois nós tivemos que nos mudar para cá. (...) Por acaso ele foi até a sua casa e fez o mesmo?

(...)

“Quando finalmente o trem parou”, prossegui Shmuel, “estávamos num lugar frio e tivemos que caminhar até aqui” (BOYNE, 2007, 113, 114,116).

Noite e Neblina, *A lista de Schindler*, *Cinzas da guerra*, *Conspiração*, *Os falsários*, *O trem da vida*, *O pianista*, são alguns exemplos de filmes cuja temática gravita em torno da segunda guerra mundial. *O menino do Pijama listrado*, no entanto, se diferencia dos demais em virtude da perspectiva adotada na construção de sua narratividade: representação sensível e leve do holocausto imposto aos judeus. Assim como no livro, o filme dispensa o peso de cenas e linguagens violentas. O imaginário é latente, assim como nos filmes de catástrofe. Não se vê a morte em massa, mas sabe-se que ela existe

ali, na linha do horizonte que o olho não capta. Em todo enredo há uma leveza na forma de narrar anunciada nos moldes de Italo Calvino⁵. Com exceção de uma cena em que Shmuel é advertido ferozmente por estar comendo um pedaço de pão oferecido por Bruno quando aquele foi à sua casa para limpar pequenas taças, e a áspera advertência direcionada a Pavel, servente da família, acompanhado de socos mostrado como sombras após o fechamento da porta da cozinha, não há cenas, falas e movimentos carregados de brutalidade como na maior parte de filmes de guerras. O horror do nazismo é descrito a partir de uma mudança de posição e de close na representação da monstruosidade. Trata-se de uma leveza cujas palavras e movimentos abrem espaços para diferentes e particulares percepções da história coletiva e individual atravessadas por uma ótica que apresenta indiretamente - sem jamais recusar - o horror instalado. Essa forma de abordagem do real-monstro não configura superficialidade ou fuga, as pegadas denunciam que alguém passou por ali, pois a leveza, segundo Calvino (1990, p. 28), tende a estar associada à precisão e determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.

Essa opção de abordagem da intolerância do regime nazista não permite a exposição da dor do corpo no ato da violência, somente os gestos, os olhares e as cicatrizes indicam as ações brutalmente exercidas. Em *O menino do pijama listrado*, a barbárie da guerra se traduz por outras linguagens: a da ingenuidade e do imaginário infantil. Assim, a delicadeza, para usar um termo de Denilson Lopes (2007, p. 17), retoma uma ferida da humanidade não só em termos temáticos, mas em apropriações linguísticas - em oposição ao peso e ao excesso sígnico - que colocam em constante atualização os debates em torno de guerras, genocídios, ditaduras, entre outras formas de abuso ocorridas na história

⁵ Cf. *A leveza* In. "Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas", 1990.

da humanidade. Ao peso do sofrimento de milhões de judeus levado ao ápice na crueldade dos campos de concentração e do extermínio de tantos outros, contrapõe-se a leveza de palavras/imagens que, como a cegueira de Saramago⁶, não é uma forma de esconder-se do mundo, mas de observar a partir de outras perspectivas. A mesma cerca de arame que separa Bruno e Shmuel cria o riso, a esperança, como se vê em um das passagens do filme: “Vou voltar à Berlim e, um dia desses, você vem brincar comigo”, diz Bruno ao colega. Falas como essa não propõe o esquecimento, a camuflagem e a negação do horror, antes denunciam como esse encontro (ficcional) e tantos outros encontros (não-fissionais) entre amigos, crianças e familiares não aconteceram.

Abordar uma temática tão cara à humanidade cujo viés dispensa enfrentamentos é uma opção ética e estética diante das experiências de tortura e aniquilamento cometidos pelo regime nazista. Ainda que tais experiências sejam versões construídas a partir de rasuras e indefinições inerentes a quaisquer discursos, é possível dizer que *O menino do pijama listrado* resguarda do olvido os massacres ordenados pelo partido de Hitler contra discursos políticos e religiosos que ainda hoje negam a existência do holocausto. Isso porque, para Achugar (2006, p. 167), os artefatos culturais apreendem e revelam diferentes versões do mundo por intermédio da memória que questiona, diversas vezes, a história oficial e seus esquecimentos.

Desse modo, tanto no livro quanto no filme o que parece estar em discussão é o (re)colhimento e a (re)construção das sucatas do passado, o que justifica a escolha de não tratarmos ambos artefatos artísticos a partir da perspectiva dualista entre original e mera adaptação, comercial e estético, de forma a considerá-los não somente como produtos de consumo, “mas coisas dentro de uma cultura material, que tem uma vida social” (LOPES, 2007, p. 24).

⁶ Cf. *O ensaio sobre a cegueira*, 1995.

2- Memória, cacos e mosaicos

Os relatos culturais - como a literatura, o cinema, a dança, os monumentos, entre outros - são veículos pelos quais as memórias de diferentes comunidades, povos, nações são construídas, evidenciadas e resgatas. À medida que os artefatos artísticos são vistos enquanto território onde os sujeitos se reconhecem e se põem diante do mundo promovendo o esparsamento de diferentes maneiras de selecionar e inferir nas relações sociais, culturais e políticas, a memória passa a exercer, entre outras funções, a de recuperar e fazer permanecer vivos momentos e informações vivenciados por diferentes indivíduos ao longo dos tempos. No entanto, frente à impossibilidade de narrar a “realidade” em termos positivistas, a memória apresenta-se - por inclusões e exclusões - enquanto um, dentre os diversos relatos possíveis do passado, ademais de recuperar o que foi perdido pelo abuso e violência do poder. Dessa maneira, “um relato não é outra coisa senão a produção da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia Macedônio, de doença, de dor e de morte” (Piglia *apud* BRANDÃO, 2005, p. 93).

As rasuras mnemônicas recuperadas por intermédio das produções literárias e cinematográficas das últimas décadas têm promovido uma abordagem essencialmente crítica da história como se vê em *O menino do pijama listrado*. No livro de John Boyne e em sua adaptação para o cinema, os aspectos históricos da segunda guerra mundial expõem as conflituosas relações entre presente e passado no que tangue às discussões em torno da memória e, por extensão, da história, da identidade, da alteridade e das aporias entre o lembrar e o esquecer. Embora não se possa conhecer o que oráculo da historiografia das artes e sua intrínseca condensação acabará por manter vivo como representativo de nossa época, é possível dizer que a retomada do passado apresenta-se enquanto acentuado rasgo

de seu discurso. Nesse sentido, os relatos culturais contemporâneos revisitam, relêem e reescrevem o passado não apenas como mote para suas narratividades, mas enquanto discurso crítico cujas linhas redimensionam sua significação “em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas” (SARLO, 2007, p. 14), porque o pretérito se faz a partir da capacidade do presente de percebê-lo, simbolizá-lo e construí-lo. As figuras temporais - sujeitos, eventos, espaços, entre outras - se encontram, portanto, em um entre-lugar. Trata-se, por um lado, do retorno ao passado como um local de escombros esparsos e, por outro, de um presente rasurado pela sombra passadista. A transitoriedade de tempo e espaço, cujas fronteiras foram deslocadas, propicia uma apreensão do pretérito destituída de narrações historiográficas acumulativas e coaguladas. A partir dessa substituição dos moldes anacrônicos de representação temporal e espacial por uma percepção simultânea, Felipe Pena (2004, p. 22), com base nos estudos de Derrida, acredita que tomar o pretérito significa abdicar da noção de linearidade temporal cujo corpo se constitui em torno das margens do presente, haja vista o passado está sempre por ser elaborado no instante em que é acionado. A presentificação do passado no ato da discursividade assume “uma dimensão ética e política, pois este passado deve nos deixar alerta sobre sistemas novos, e no entanto, análogos” (SEIXAS, 2000, p. 77). Desse modo, os artefatos artísticos cuja temática gravita em torno das memórias de guerra, como *O menino de pijama listrado*, é uma forma de dizer a humanidade futura os fatos do passado, além de observar o “papel que el pasado debe desempeñar en el presente” (TODOROV, 2000, p. 18). Em vista disso, a arte torna-se espaço de questionamentos, identificação e perpetuação porque (re)presenta sujeitos, fatos e linguagens.

A expressão artística de *O menino de pijama listrado* suscita o recolhimento das sucata do passado ainda abandonadas, pois, segundo Magalhães (2001, p. 62), muitos sobreviventes do

holocausto estão por testemunhar, reclamam-se políticas direcionadas para a reparação daqueles crimes, além da existência de processos não concluídos. Soma-se a esses cacos deixados no limpo da memória a dor inenarrável de corpos apagados simbolicamente e fisicamente tendo em vista a impossibilidade de verbalizar a catástrofe humana dos campos de extermínio, como declara Primo Levi em *É isto um homem?* (1988). Constructos humanos como os de John Boyne e Mark Herman assumem, portanto, como quer Jeanne Marie (2006, p. 54), a posição de um narrador “sucateiro” cujo trabalho é recolher os estilhaços do passado de modo a (re)construí-los no mosaico mnemônico.

Cabe ressaltar, entretanto, que a apreensão do pretérito ocorre a partir de uma construção discursiva presentificada e subjetiva cuja ação é uma “tentativa sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)” (MOLLOY, 2003, p. 13). A máscara a qual Molloy se refere constitui-se a partir da dicotômica relação entre esquecimento e lembrança tendo em vista que o relato memorialista é um mosaico que se altera, se deforma e se traveste em outros contextos e significados porque se nutre do esquecimento que lhe é intrínseco. Falar do território passadista é sempre conflituoso, pois as memórias postas nos relatos culturais são formadas por diferentes meios e filtrados pelo olhar subjetivo de quem o produz, o que torna impossível obter uma memória que fixe momentos, imagens e se torne “guardiã do permanente e invariável” (COSTA & GONDAR, 2000)⁷.

Contudo, a dificuldade em narrar o pretérito não está unicamente na “perda da crença no poder de se gerar um conhecimento definitivo sobre o passado” (BRANDÃO, 2005, p. 92). A esta postura

⁷ Esta citação encontra-se na orelha do livro *Memória e espaço*.

acrescenta-se a manipulação do passado exercida pelas instâncias detentoras do poder/saber. Tzvetan Todorov ao discorrer acerca da construção dos relatos de guerras afirma:

Lo que reprochamos a los verduros hitlerianos y estalinistas no es que retengan ciertos elementos del pasado- de nosotros mismos no se puede esperar um procedimiento diferente-, sino que arroguen el derecho de controlar la selección de elementos que deban ser conservados (2000, p. 16) .

Seguindo tais caracterizações, pode-se dizer que o esquecimento apesar de inerente ao discurso memorialístico – tendo em vista que o passado não pode ser guardado tal qual um arquivo – não anula o exercício de recortes construídos em seu interior. Esta dicotômica relação entre a retenção e o desaparecimento de objetos mnemônicos é problematizada, em diversos substratos culturais contemporâneos, enquanto veículo de controle da produção de um grupo sobre o outro. Desse modo, o discurso passa a ser visto segundo Foucault (1996, p. 9), não simplesmente como aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, poder de que queremos nos apoderar.

Diante desse embate entre memória e esquecimento há uma acentuada preocupação em buscar “democratizar o passado, descentralizar a história ou descolonizar a memória” (ACHUGAR, 2006, p. 168). Isso porque, dada a manipulação da memória em função do poder de classe, etnia, gênero, entre outras variáveis, a narração apresenta-se como *monumento de pedra*⁸ que arquiva fatos, eventos e história para a perpetuidade da memória contra o esquecimento já que “a escrita leva o significado sempre para a posteridade” (PENA, 2004, p. 24).

⁸ Termo utilizado por Hugo Achugar em *Planetas sem boca* (2006), para referir-se a perpetuação de eventos e sujeitos por intermédio de relatos culturais.

Segundo Achugar, a memória é objetivada pelo monumento que tem a função de fazer com que ela permaneça viva: “no monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vêm depois o que foi que aconteceu antes” (ACHUGAR, 2006, p. 168), como a barbárie do extermínio de milhões de judeus. *O menino do pijama listrado* problematiza imagens do horror do nazismo pondo em evidência as leituras infantis da dor frente à única explicação dada a elas: de um lado ficam os judeus, do outro, os que são contrários. “E o contrário mora deste lado da cerca, e os judeus, daquele lado” (BOYNE, 2007, p. 159), diz Bruno ao ouvir as explicações de Gretel, sua irmã. Entre a memória e o esquecimento dos eventos que culminaram no assassinato em massa de judeus - cuja tênue linha divisória foi traçada por um silêncio de seus sobreviventes - os diversos substratos culturais, portanto, arquivam as atrocidades da humanidade a partir de outros enredos aquém da história oficial.

Se a memória revisita e reconceitualiza o passado a partir das necessidades do presente, pode-se afirmar que *O menino do pijama listrado* promove estruturas as quais, por meio da memória, (re)cria-se o pretérito contemplado a cada novo momento. Da história à memória, são feitas as representações do passado e o que há em torno dele: projeções políticas, sociais, intelectuais e estéticas. As tintas e as imagens da obra em questão parecem dizer que há sempre mais a ser debatido quando se trata de relações petrificadas como a guerra, a intolerância e a barbárie. Em um dos encontros entre Bruno e Shmuel, o menino judeu aparece com um dos olhos roxo e, diante de sua recusa em contar o que aconteceu, Bruno imagina que ali na fazenda também há valentões como na escola em Berlim, “e que um deles devia ter feito aquilo a Shmuel” (BOYNE, 2007, p. 132). Ainda nesse encontro Bruno pergunta ao amigo se ele não estava cansado de usar roupas listradas. “Mas não chega a hora em que você acorda pela manhã com vontade de

vestir outra coisa?”⁹. Caos, tortura, morte, desigualdade, violência contra os direitos humanos, são ações e sentimentos cujas narrações são infinitas. Tais acontecimentos não devem ser apenas lembrados como forma de preservação da ferida aberta, antes, como escreveu Sontag, esses eventos precisam ser entendidos (apud, SARLO, 2007 p. 22) para que não voltem a acontecer.

Frente a um mundo cada vez mais dinâmico, contornado por uma aceleração rumo à novidade, paradoxalmente, museus, romances, preservação e construção de monumentos, filmes, entre outros, revisitam o passado e carregam uma leitura do universo, investigando as relações com o mundo social que tematiza, “solicitando” que se repense e critique alguns episódios do passado, “o próprio ato de colocar por escrito a recordação que se tem de um acontecimento do passado implica em uma aproximação ou enfrentamento entre o passado da recordação e o presente da escrita” (JOSEF, 1997, p. 221).

Ler/assistir *O menino do pijama listrado* é uma forma de recordar o processo de constituição dos sujeitos históricos que atuaram e/ou modelaram o século XX e, sobretudo, de revisar quais são os sujeitos históricos do presente (ACHUGAR, 2007, p. 222). Dentro de um espaço híbrido entre o documental, histórico e ficcional, tais revisões são feitas, muitas vezes, por intermédio da experiência anunciada nos moldes de uma “matéria prima” - dado à impossibilidade da tradução do que seria a experiência - ou seja, o eu que fala é uma máscara, uma construção que se quer menos importante que os efeitos morais de seu discurso. O sujeito não pretende restaurar a si mesmo a partir de seu testemunho, antes alcançar dimensões coletivas do objeto narrado que, por oposição e imperativo moral, se desprende daquilo que sua narração transmite (SARLO, 2007, p. 36). Voltar ao

⁹ Diálogo retirado do filme.

passado por caminhos divergentes ao que se conhece é uma tentativa de não deixar que o passado se repita, ademais de recuperar episódios e identidades perdidas, apagadas e forjadas pelos detentores do poder/saber. No filme de Mark há uma cena que descreve a manipulação da esfera pública alemã quanto às suas ações no período do holocausto: uma narrativa fílmica, cujo conteúdo é a distorção absoluta da função do campo de concentração, é produzida com o objetivo de mostrar ao mundo as “ótimas” condições de moradia, lazer, saúde, alimentação e educação ofertadas aos judeus. Essa cena é um exemplo do modo como aqueles cujas mãos escrevem a história podem construí-la a seu bel prazer. Contrariamente às cenas fabricadas pelos vídeos nazistas, as experiências do campo de extermínio tornaram-se dolorosa de tal maneira que o silêncio apropriou-se das memórias de seus sobreviventes. Não havia palavras que dessem conta de exprimir o vivido nos campos da morte. Após um tempo de silenciamento diante da dor e da vergonha da sobrevivência, alguns testemunhos judeus começaram a ser representados a partir de escritos e depoimentos jurídicos e, na esteira desses relatos, as criações culturais podem ser vistas enquanto produtos de conversação democrática do passado, haja vista muitos sujeitos/produtores, embora não tenham participado do holocausto, sentiram a necessidade de pôr em evidência a barbárie cometida contra os judeus como forma de impulsionar a (re)tomada da voz e do peso corpóreo das identidades silenciadas pela violência. Tais sujeitos são também testemunhas sensíveis da barbárie, pois

(...) a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos (...). Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetir infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2004, p. 93).

O testemunho abordado dessa maneira permite que trabalhos críticos e artísticos criem linguagens cujo conteúdo dispense um sentido mais humano ao mundo à medida que desenterra identidades e ressuscita histórias na tentativa de diminuir o círculo vicioso do torturado e torturador.

As imagens/escrituras de *O menino do pijama listrado* testemunham, portanto, a dimensão do horror instaurada no aniquilamento da alteridade. No universo nazista, o judeu, ou seja, o outro, é a disformidade a ser combatida, o que foge à lei geral, às normas das coisas, o que deveria ser extraído em virtude de sua estranha presença ameaçadora. Em um dos encontros entre Bruno e Shmuel, representado no filme, aquele pergunta: “Você não está autorizado a sair? Por quê? O que você fez?”. A resposta é categórica: “Sou judeu”.

Artefatos culturais como *O menino do pijama listrado* não tem por intenção fazer da memória um veículo de justiça, mas de resgatar o jogo de negociação a partir do qual a história se constrói. Os recortes dialéticos entre o que se rememora e o que se esquece, torna-se, hoje, um território de escombros em que novas formas de pensar a arte, a história e as identidades vão surgindo. A arte tende a aparecer, nas palavras de Silviano Santiago, “não mais como manifestação das *belles lettres*, mas com fenômeno multicultural que está servindo para criar novas e plurais identidades sociais” (1997, p. 2), pois, “os combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade” (SARLO, 2007, p. 23). Retornar ao limbo memorial é buscar uma nova face e nova narrativa a ser escrita. É fazer da memória um veículo de novas e múltiplas grafias de identidades contra coisas que se deixou de atentar.

Referências

- ACHUGAR, H. *Planetas sem bocas: estudos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ARENDT, H. "Religião e política". In: _____. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume-Damará, 1993.
- BOYNE, J. *O menino do pijama listrado: uma fábula*. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: companhia das letras, 2007.
- BRANDÃO, L. A. *Grafiás da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lampariana editora; Fale (UFMG), 2005.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: companhia das letras, 1990.
- FOCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. "História, memória, testemunho". In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GONDAR, J. & COSTA I. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- JOSEF, B. "(Auto) Biografia: os territórios da memória e da história" In: AGUIAR, F. (org.) *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- MAGALHAES, M. B. de. "Campo de concentração: experiência limite". In. *"História: Questões & Debates"*. Ed. Da UFPR, Curitiba, n° 35, p. 61-79, 2001.
- MOLLOY, S. *Vale o escrito e a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- OLIVEIRA, G. Q. *Cinema e literatura: diálogos, memória e identidade*. In. IX Seminário Nacional de Literatura, Memória e História: literatura no cinema III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: Literatura no cinema. Anais, Assis-SP, 2009. Disponível em <http://cac-php.unioeste.br/eventos/ixseminariolhm/apresentacao.php>

O MENINO DO PIJAMA LISTRADO. Direção: MARK, H. Produção: BBC Films, Heyday Films e Miramax Films. Roteiro: John Boyne e Mark Herman. Intérpretes: Asa Butterfield, Zac Mattoon O'Brien, Domonkos Németh, Henry Kingsmill e outros. 2008 1 DVD (93 minutos).

PENA, F. "Memórias e tempos". In. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre uma cegueira*. São Paulo: companhia das letras, 1995.

SEIXAS, J. *Comemorar entre memória e esquecimentos: reflexões sobre a memória história*. In. "História: Questões & Debates". Ed. Da UFPR, Curitiba, nº 32, p. 75-95, 2000.

SANTIAGO, S. *Crítica cultural literária: desafios do fim do século*. Conferência apresentada no Encontro da LASA realizado em Guadalajara, México, 1997.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, T. *Los abusos de la memória*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.