

Denise Ribeiro Frade

Aquele que guarda:

O olhar infantil sobre os “anos de chumbo”

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2014

Denise Ribeiro Frade

Aquele que guarda:

O olhar infantil sobre os “anos de chumbo”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Marcelino Rodrigues da Silva

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2014

A meus pais, que sempre me guardaram.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que possibilitou a realização desse trabalho.

Ao Marcelino, pela atenção, carinho e cuidado que sempre foram indispensáveis aos meus textos, e pelas orientações valorosas para a conclusão desse trabalho.

Aos professores Roniere Silva Menezes, Elcio Loureiro Cornelsen e Gustavo Cerqueira Guimarães, por aceitarem o convite para participar desta banca.

Ao Kássio, pela companhia fiel e constante nos últimos quatorze anos.

À minha mãe e minha, irmã que me deram todo apoio e festejaram cada conquista.

À Lara, por ser amiga, primeira leitora e oráculo.

Aos amigos Orlando, Ana, Camila, Natália, Nikolas, Guilherme, Gabriela e Joel, pela ajuda na busca de respostas.

Aos amigos da universidade, que estiveram em cada passo da construção deste trabalho.

Aos amigos que contribuíram, mesmo à distância, com palavras de carinho e apoio.

Aos gatos e ao Galo por serem as mais bonitas distrações.

A Deus, por toda sorte.

RESUMO

A presente dissertação visa discutir textos sobre a Ditadura militar brasileira, acontecida entre 1964 e 1985. Textos de diferentes suportes foram escolhidos como *corpus* da pesquisa: a obra de ensaios jornalísticos, escrita por Zuenir Ventura, intitulada *1968 – O que fizemos de nós* (2008) e o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger (2006). Almejamos discutir o olhar infantil para as experiências vividas pela sociedade brasileira, colocando em foco as relações entre ficção e história em diferentes formas de representação do passado e a contaminação recíproca entre o discurso testemunhal e a narrativa ficcional. Para analisar a tensão entre os diferentes tipos de texto, abordaremos especialmente as teorias da ficção e do testemunho. Questões concernentes à memória também estão implicadas no presente trabalho, pois as obras apresentam narrações memorialísticas sobre o período da infância e o trauma gerado pelo envolvimento dos pais com a luta contra o governo militar. Dessa forma, refletimos sobre a importância e a especificidade do olhar infantil sobre as experiências decorrentes de eventos históricos, tomando-o como modo alternativo de construir conhecimento sobre o passado e transmitir a experiência vivida em momentos traumáticos.

Palavras-chave: Ditadura, memória, testemunho, ficção.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss texts on the Brazilian military dictatorship, which took place between 1964 and 1985. Texts of different media were chosen as the research *corpus*: journalistic essays, written by Zuenir Ventura, titled *1968 – O que fizemos de nós* (2008), and the film *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) by Cao Hamburger. Our aim is to discuss the child view at the lived experiences of the Brazilian society, putting into focus the relations between fiction and history in different forms of representing the past and the reciprocal contamination between the testimonial discourse and the fictional narrative. To analyze the tension between the different types of text, we approach especially the theories of fiction and testimony. Questions concerning the memory are also involved in this dissertation since the works have memorial stories about the childhood period and the trauma generated by the parental involvement in the struggle against the military government. Thus, we reflect on the importance and specificity of the child view in the experiences arising from historical events, taking it as an alternative way of constructing knowledge about the past and convey the experience in traumatic moments.

Keywords: Dictatorship, memory, testimony, fiction.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1: Guardar.....	16
1.1. Memória.....	17
1.2. Testemunho.....	27
1.2.1. O que fizemos de nós?.....	36
1.3. Ficção.....	44
1.3.1. <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	49
Capítulo 2: Crescer.....	59
2.1. 1968 – <i>O que fizemos de nós</i>	71
2.2. <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i>	78
Capítulo 3: Transgredir.....	86
3.1. Do real para o ficção.....	89
3.2. Da ficção para a vida.....	100
Considerações finais: Os Mauros.....	105
Anexos.....	109
Referências Bibliográficas.....	113

As recordações reais me pareciam fantasmas da memória, enquanto as recordações falsas eram tão convincentes que haviam suplantado a realidade. De maneira que me foi impossível distinguir a linha divisória entre a desilusão e a nostalgia.

Gabriel Garcia Marques

INTRODUÇÃO

O signo do tempo no estudo das narrativas, literárias ou não, é uma questão que aparece com frequência. A narração de histórias e a transmissão dessas para outras gerações são a forma rudimentar de registrar o passado. Esses registros são fios condutores para que remontemos nosso passado. Nossas ações, muitas vezes são conduzidas pelas situações já experimentadas. Rever o passado, especialmente o passado político, faz com que sejamos mais sensatos em nossas atitudes.

Cada narração de um acontecido é, necessariamente, uma busca por um período temporal que, ao ser resgatado, se mostra como um paradoxo do tempo. O tempo do passado narrado no presente é contaminado por nossas experiências e impressões, que modificam a imagem do acontecido. O paradoxo se constitui da tentativa de reviver o passado no presente, sendo impossível resgatá-lo tal como ele foi. O fluxo linear do tempo é quebrado, uma vez que o presente se volta para o passado.

O estudo do tempo como estrutura não linear foi um ponto importante no trabalho de vários estudiosos. O filósofo alemão Walter Benjamin é um dos que se debruçam sobre essa questão. Ele afirma: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1994, p. 224) O passado surge como relampejo na escuridão, em que a memória, faculdade volátil do homem, faz com ele surja não na sua riqueza original de detalhes, mas com o foco voltado para momentos que são transgredidos pelas impressões do presente.

As obras escolhidas como *corpus* desta dissertação se debruçam sobre o signo do tempo. Uma busca recuperar o ano de 1968, mostrando a narração memorialística desse período, feita quarenta anos depois. A segunda narra de um passado mais próximo aos acontecimentos, mas trata de um momento já distante para nós, o ano de 1970. Na escolha dessas obras, buscamos tratar de textos de dois tipos diferentes, que pretendemos analisar criteriosamente. O primeiro é o testemunho, discurso memorialístico que narra os acontecimentos vividos por alguém. O testemunho, além de revelar um acontecimento, revela também a subjetividade de seu narrador. O segundo tipo de texto é a ficção, no caso uma obra cinematográfica. Pretendemos avançar na reflexão sobre esses dois tipos de narrativa, dedicando especial atenção à infância daqueles que viveram o período da Ditadura brasileira, nos anos 1960 e 1970. Pretendemos unir os pólos da ficção e do relato memorialístico, comparando suas divergências e similitudes e indagando sobre suas relações.

Para a realização da dissertação, portanto, duas obras de diferentes gêneros e suportes foram escolhidas: o filme: *O ano em que meus pais saíram de férias* e o livro *1968 – O que fizemos de nós*.

O filme é de 2006 e contou com a direção de Cao Hamburger, famoso por dirigir e produzir séries de televisão para crianças, como *Castelo Rá tim bum*, e outras obras audiovisuais, como o filme *Xingu* (2013) e a série de televisão *Filhos do carnaval* (2006). O roteiro é de Anna Muylaert, Braúlio Montavani, Cláudio Galperin e do próprio Cao Hamburger. Ambientada em 1970, a obra tem caráter ficcional e relata a separação de uma criança de seus pais por uma justificativa aparentemente simples: eles saíram em férias. No entanto, já nas primeiras cenas descobre-se que a justificativa dada pelos pais era uma mentira. Eles não estão de férias, mas em fuga do aparelho repressivo da Ditadura militar, pois são militantes contra o regime político. A criança é deixada na casa de seu avô, que morre no mesmo dia de sua chegada.

Às voltas com um mundo novo, Mauro (interpretado por Michel Joelsas), que relata em *off* suas lembranças daquele período, deve aprender a lidar com tudo à sua volta. Com a morte do avô, ele acaba morando com um vizinho, um ancião judeu chamado Schlomo (interpretado por Germano Haiut). A vizinhança do novo lar do personagem é o bairro do Bom Retiro, em São Paulo, tradicionalmente ocupado pela colônia judaica. É importante destacar que Mauro é fascinado por futebol e o esporte tem um papel importante na construção da narrativa. Quando joga futebol, o garoto é goleiro, posição da solidão em um campo de futebol. O goleiro é aquele que guarda o ponto mais importante do jogo, porém, está sempre solitário e esperando que a bola venha até seu posto. Mauro, no percurso da narrativa, deve enfrentar duas esperas: a espera pelos seus pais e a espera pela Copa do Mundo.

A outra obra que será analisada na dissertação é o livro *1968 – O que fizemos de nós*, de Zuenir Ventura, publicado em 2008. O autor é mineiro, nascido em 1931, e desde jovem trabalha com o jornalismo. Entre suas obras de mais destaque estão *O mal secreto* (1998) e *Cidade partida* (1994). Durante o período ditatorial, teve um papel importante como jornalista e como militante. Em 1988, publicou o livro *1968 – O ano que não terminou*, que se tornou referência nos estudos sobre os acontecimentos do período ditatorial.

Em *1968 – O que fizemos de nós*, o jornalista procura refletir, quarenta anos depois, sobre a herança da geração que era jovem em 68, que para ele foi determinante no comportamento das gerações futuras. O livro é dividido em duas partes. A primeira é

composta por textos ensaísticos que tratam de aspectos sociais e comportamentais que surgiram ou mudaram com a geração de 68. Já a segunda parte é formada por entrevistas com figuras importantes daquele período. Elas dão seu depoimento sobre o período ditatorial brasileiro e discorrem sobre as mudanças que ocorreram. Assuntos como drogas, música, cinema e política são tratados no livro.

No capítulo “A culpa é de 68”, escrito por Ventura a partir de depoimentos de filhos de militantes políticos e jornalistas da época, são feitas considerações sobre o filme *A culpa é do Fidel*, de 2006, dirigido pela cineasta francesa Julie Gavras, e sobre o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*. Nessa seção do livro, o autor trata especialmente do olhar infantil para os “anos de chumbo” (1968-1973), levantando considerações sobre o processo de identificação ao qual o cinema é capaz de levar seu receptor.

As duas obras que serão trabalhadas tratam do período ditatorial brasileiro. O regime militar no Brasil foi instaurado em 1 de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985. Nesse período, o governo autoritário e repressor tomou medidas extremamente violentas contra aqueles que se manifestavam contrariamente às políticas implementadas por ele. Nas duas obras, temos a narração de fatos relacionados a essa realidade, que durante muito anos foi jogada “para debaixo do tapete” e agora vem ganhando notoriedade graças a movimentos que buscam esclarecer o que aconteceu nos chamados “anos de chumbo” no Brasil.

O título “anos de chumbo” não é gratuito. Essa é a designação do período mais repressivo da ditadura militar. Em dezembro de 1968, com a promulgação do quinto Ato Institucional (conhecido por AI-5), temos uma caçada aos militantes políticos. Muitos foram exilados, caíram na clandestinidade, tendo que trocar suas identidades, ou pior, foram torturados e mortos dentro de instituições militares. Tanto *O ano em que meus pais saíram de férias* quanto *1968 – O que fizemos de nós* relatam esse período. Zuenir Ventura fala sobre o contexto em que se iniciam os “anos de chumbo”, no seguinte trecho da introdução de seu livro:

É possível que no século XX tenha havido ano igual ou mais importante do que 1968, como defendem alguns, mas nenhum tão lembrado, discutido e com tanta disposição de permanecer como referência, por afinidade ou por contraste. Ao se comportar como se fosse um ser animado, suspeita-se que 1968 não foi um ano, mas um personagem-inesquecível e que teima não sair de cena. (VENTURA, 2008, p. 12)

Na obra *O ano em que meus pais saíram de férias*, que se passa em 1970, temos a conjugação da história da opressão no Brasil com os fatos acontecidos na vida do menino Mauro. Ele deve superar sua solidão, sua sensação de abandono, e tentar conviver com sua nova realidade. Contudo, seus gostos não se modificam nesse processo. O ano de 1970, para o protagonista, combina o crescimento e o amadurecimento às suas experiências como criança. O sonho de ser goleiro, as novas amizades e um ganho de experiência de vida, que acontece quando Mauro aceita os ensinamentos do ancião Schlomo, são importantes para visualizarmos a trajetória de Mauro. Christina Riera, na introdução do roteiro do filme, fala sobre essa construção da realidade de Mauro:

Os efeitos do terror da ditadura apareciam no drama doméstico e íntimo de Mauro, cuja posição de goleiro no time de bairro traduzia sua dor da incerteza e da espera. Esperar no gol, esperar os pais, esperar pela vitória do Brasil. Mauro era um menino de mãos atadas, vítima da situação política ameaçadora e cruel. Essa era uma maneira de se tratar o início dos anos 70 com muito frescor, como eu jamais havia visto em nosso cinema. O assunto político, contundente por excelência, estava traduzido na intimidade e subjetividade de um menino. Da mesma maneira, tais efeitos avassaladores se disseminavam pela comunidade judaica do bairro que se dividia entre ajudá-lo ou não, às vezes por questões religiosas e outras vezes por razões políticas. O dilema também era tratado com humor e otimismo, algo corajoso num país onde o patrulhamento ideológico das artes ainda parece reinar. (RIERA, 2008, p. 20)

Tratar o ano de 1970 com delicadeza é distintivo quando comparamos o filme a outras produções que têm como enfoque a Ditadura. Em *O ano em que meus pais saíram de férias* temos a delicadeza do olhar infantil e, ao mesmo tempo, a tensão do não entendimento do mundo.

A Copa do Mundo, que é posterior ao marco temporal escolhido por Ventura, não aparece nos testemunhos recolhidos por ele, que se focam mais em outros aspectos da sociedade. Em *O ano em que meus pais saíram de férias*, a Copa é um ponto importante da construção narrativa, fazendo com que o final feliz da competição não corresponda à realidade vivida pelo protagonista. Afirma novamente Christiane Riera:

Se seu sonho era ver o Brasil tricampeão, a Copa revelava a impossibilidade de completude de alegria em Mauro. O dia da vitória passou a ser o seu dia de maior tristeza, da descoberta da *queda* de uma família idealizada. A família traduzida no nosso país de então. (RIERA, 2008, p. 20)

A escolha do título deste trabalho remete à polissemia da palavra “guardar”, que é um valor importante nas duas obras. Guardar, para nossa pesquisa, não diz respeito só ao ato de ocultar uma informação. Guardar significa proteger, vigiar e ainda lembrar, atos estão implicados nas narrativas que pretendemos analisar. Mauro é guardado por Schlomo, protegido e vigiado contra os horrores que a sociedade vive. E em Ventura as memórias também são guardadas, conservadas na memória, para que não se percam. A experiência ficcional de Mauro e a memória dos que foram entrevistados por Ventura são guardadas e ressignificadas, a partir do momento que entramos em contato com elas.

O trabalho aqui apresentado é de caráter interdisciplinar e se baseia em pesquisa bibliográfica, buscando subsídios em áreas como a Teoria da Literatura, a História e a Filosofia, a partir dos quais o *corpus* será analisado e interpretado. No primeiro capítulo, intitulado “Guardar”, buscaremos discutir primeiro a questão da memória, como fio narrativo das duas obras. Depois passaremos às especificidades de cada um dos gêneros abordados. Será feita uma análise do texto testemunhal e da ficção e tentaremos ainda demonstrar as características dos textos selecionados como *corpus* que os colocam em suas respectivas categorias. Para isso, será utilizado um amplo referencial teórico, no qual podemos destacar as reflexões de Walter Benjamin e a leitura sobre a teoria da memória feita pela professora Ecléa Bosi.

No segundo capítulo, cujo nome é “Crescer”, será feita uma análise da questão da infância. Nossos narradores, além contarem de suas memórias, enfrentaram a experiência traumática ainda quando crianças. Isso nos leva a cogitar as características especiais que a narração desse período da vida humana carrega. No capítulo serão analisadas as dificuldades da criança no mundo e ainda alguns outros relatos de crianças que tiveram suas infâncias maculadas pelo governo ditatorial brasileiro. Para que essa análise seja feita, será necessário nos debruçarmos sobre a obra de Giorgio Agamben, especialmente seu livro *Infância e história*, e sobre formulações das professoras Tânia Sarmento-Pantoja e Jeanne Marie Gagnebin.

O terceiro capítulo, intitulado “Transgredir”, tratará das similaridades e divergências entre os textos de Zuenir Ventura e Cao Hamburger. O testemunho, que normalmente serve de base para várias obras artísticas, nesse caso é influenciado pela ficção. O que pretendemos explicar são os procedimentos de apropriação e transgressão que são executados para que nós, enquanto leitores e espectadores, consigamos ter uma visão mais complexa e nuançada dos fatos acontecidos no período ditatorial. Para isso,

serão utilizadas as formulações do teórico alemão Wolfgang Iser e do professor Luiz Costa Lima.

Nesta pesquisa pretendemos responder à seguinte questão: de que modo testemunho e ficção se relacionam, se influenciam e se interpenetram? Para isso, uma análise do processo de construção dos dois textos pretende ser realizada no decorrer do trabalho. No entanto, não podemos ignorar outras questões que surgem da comparação das duas obras. A história, a memória e a ficção serão a todo tempo revistas e postas em jogo. Três conceitos centrais para os estudos das narrativas e suas relações com a sociedade.

CAPÍTULO 1:

GUARDAR

*A memória é deveras um pandemônio,
mas está tudo lá dentro. Depois de
fuçar um pouco, o dono é capaz de
encontrar todas as coisas.*

Chico Buarque

1.1. Memória

Afirma o filósofo alemão Walter Benjamin que “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Essa declaração se deve ao fato de que, segundo o filósofo, é na memória que residem as histórias que são contadas e, dessa forma, transmitidas. O gênero épico está ligado a essa propriedade: de passar adiante os feitos de um grupo social e assim construir a narrativa de seu passado. Para o filósofo, a memória se apropria do curso dos fatos e relega ao desaparecimento aquilo que não for lembrado. É possível inferir, pensando no que nos diz Benjamin, que a História, enquanto disciplina, também está ligada a essas pequenas partes de um discurso que já foi transmitido oralmente, aos moldes do gênero épico.

A memória enquanto faculdade humana é ainda cercada de mistério. Uma substância imaterial que serve de guia para muitas das nossas decisões e comportamentos em sociedade. Lembrar do que vivemos é parte crucial no reconhecimento como humano, na formação do caráter, que é outra condição humana imaterial, e da nossa personalidade. O que vivemos deixa traços em nossa personalidade, que carregamos e transmitimos para aqueles que estão a nossa volta.

Esse fato é definido por Jacques Le Goff, historiador francês, que dá início à sua obra intitulada *História e Memória* com a seguinte afirmação:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-se em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia (...) (LE GOFF, 2003, p. 2003)

Biologicamente, um conceito possível de memória seria um conjunto de substâncias químicas e impulsos elétricos que permitem que imagens vividas retornem à nossa mente, nos trazendo gostos, cheiros, sensações e sentimentos. A memória permite, em alguma instância, que possamos viver infinitas vezes o mesmo instante, mesmo que de forma vicária.

No século XXI, estamos presenciando uma época de culto às representações da memória, juntamente com os avanços da tecnologia. Por exemplo, as fotografias deixaram de ser um elemento opcional em ocasiões especiais para se tornarem obrigatórias, para muitos, em nosso cotidiano. Fotografias são objetos importantes, uma

vez que são capazes de registrar um momento com toda a sua riqueza de detalhes, numa espécie de documento daquele fato que se deu, perpetuando assim a memória, que não se conserva apenas no cérebro humano, mas também em uma prova concreta do acontecido.

Nos discursos por meio dos quais a sociedade conserva e reelabora sua memória sobre momentos violentos e traumáticos, como as guerras e a repressão étnica e política, especialmente nos discursos de caráter artístico, como a literatura e o cinema, temos também a busca por essa perpetuação. No entanto, o discurso sobre a memória não é um evento recente. A representação de memórias, sendo supostamente verídicas ou ficcionais, é uma estratégia narrativa muito comum nas artes. Essa representação se dá através de personagens ou narradores que se concentram em sua própria experiência ou na de outros, por meio de ficções, entrevistas, diários. Essa presença tem sido foco de diversos discursos, tornando-se inclusive objeto de estudos acadêmicos em diferentes áreas.

Dessa discussão destacam-se dois pontos: o caráter social da memória e o reconhecimento de que ela não é simplesmente uma permanência do passado, mas sua constante reelaboração de uma perspectiva marcada pelo presente. Sobre o primeiro ponto, são fundamentais as reflexões do filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs, que em sua obra *A memória coletiva*, publicada postumamente em 1956, afirma:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWALCHS, 2003, p. 30)

Sobre o segundo ponto, podemos pensar no exemplo da fotografia: ao se olhar para esse registro do passado, com os olhos do presente, marcados pelo que já vivenciamos, jamais poderemos presentificar com exatidão aquilo que foi vivido. Nossas impressões modificam o processo. Pensando nesse ponto, e retomando as formulações de Halbwachs, a professora Ecléa Bosi teoriza sobre o tema em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, destacando o caráter de reconstrução da memória:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora à nossa disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 2010, p. 54)

A opção por discutir esse conceito, tão presente no saber tácito da nossa sociedade, se deve ao fato de que as duas obras que pretendemos analisar e comparar nesta dissertação têm em comum narradores que contam a partir de sua memória e tratam de um momento de tensão – a Ditadura militar brasileira.

O filme de Cao Hamburger é uma obra de temática pesada que, de uma forma muito leve, retrata um período de tensão na história do país, aproximando o trauma vivido no Brasil dos anos 1970 – tema central na história do testemunho na América Latina – do trauma da diáspora judaica. Mauro é o estrangeiro no bairro dos judeus, condição que geralmente pertence ao grupo judaico. Por não poder ficar com os pais, ele vive um momento de cerceamento, de certo modo semelhante ao que foi vivido pelos judeus. A película tem a delicadeza e a ansiedade que somente os olhos infantis poderiam captar. Apesar de não entenderem toda a problemática política, tais olhos entendem o trauma, o exílio e a solidão que os períodos de catástrofe podem gerar. A memória tem papel central como articuladora da narrativa, que é emoldurada pela narração em *off* do garoto Mauro. Também o livro de Zuenir Ventura se constrói a partir da articulação da memória. Nele, essa articulação se dá até mesmo pelo cruzamento das vozes do jornalista e das personagens, tanto nas entrevistas quanto nos textos assinados por Ventura, que, por sua vez, apresenta suas próprias lembranças do período ditatorial, contaminadas por outras experiências vividas por ele. Neste capítulo, o que nos interessa são essas narrações de memórias.

Para aprofundar a reflexão, é interessante passar por alguns dos muitos teóricos que já se aventuraram pelo caminho tortuoso de descrever a memória como capacidade humana de reelaborar e transmitir a experiência vivida. A relação da memória com a sociedade é uma questão importante a ser debatida, uma vez que ela tem uma grande participação na construção da história. A memória limita e tange muitos dos conceitos que estabelecemos em nossa vida social.

O filósofo Henri Bergson, em sua obra intitulada *Matéria e memória*, é um dos estudiosos que buscaram descrever essa intrincada questão. Sua teoria propõe uma relação dialética de duas faculdades humanas: a percepção pura e a memória. A

primeira seria ligada ao presente, se relaciona à presença corpórea de um indivíduo em um determinado momento. Perceber é um mecanismo intuitivo para nós. É o que sentimos em cada situação, o que nossos sentidos nos fazem experimentar em cada momento.

A percepção do eu no mundo é um dos mecanismos psicológicos centrais no pensamento de Bergson. É essa presença que vai ser conservada, guardada em nossa consciência e, a partir daí, considerada como uma lembrança (*souvenir*)¹, passando a pertencer, assim, ao campo da memória. No entanto, o autor já assinala a dificuldade de se ter uma percepção pura, em que não há nenhuma contaminação do passado. A memória, portanto, seria uma espécie de base determinante para o comportamento, uma vez que o sujeito passa a reproduzir comportamentos que, alojados em sua memória, foram bem sucedidos em determinadas situações. Sendo assim, a percepção da situação, para Bergson, é sempre contaminada pela memória.

Bergson define esse processo usando um gráfico que se assemelha a uma espécie de cone invertido: a memória, com todas as informações daquilo que já experienciamos, ocuparia a base, estando guardada dentro de nosso inconsciente. Ao percebermos uma determinada situação, traremos à tona uma lembrança que está no fundo, intercambiando as informações. Contudo, é impossível que a experiência seja retida integralmente pela memória. Para Bergson, o próprio funcionamento da memória não permite que tudo seja lembrado com precisão. A memória, enquanto mecanismo que se desloca, indo à superfície, ao entrar em contato com a percepção, é falível por não conseguir trazer a imagem lembrada com clareza e integridade. Bergson aponta essa falha no processo, como nos afirma novamente a professora Ecléa Bosi, em sua leitura da teoria bergsoniana: “Começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações” (BOSI, 2010, p. 46).

Podemos pensar, portanto, na parcialidade que é evidenciada pelo processo definido pelo filósofo. Memórias não são um resgate daquilo que foi. São sensações moduladas pelo presente que não só são modificadas conforme a situação, mas também têm o poder de alterar o presente. Como é reiterado no seguinte trecho da professora

¹ Explica a professora Ecléa Bosi que a palavra *souvenir*, lembrança em francês, etimologicamente significa “vir de baixo”. Esse fato apontaria para a relação de aprofundamento que acontece com uma percepção pura em nosso inconsciente: a lembrança vem à tona à medida que experienciamos as situações.

Ecléa Bosi, sobre a teoria bergsoniana: “Mais uma vez: a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida” (BOSI, 2010, p. 47).

Para elaborar melhor essa noção de que a memória é desencadeada pelo presente, Bergson parte para uma análise interna da memória, dividindo-a em duas partes: a “memória-hábito” e a “memória-lembrança”. A primeira se encarrega de funções que são automatizadas por nós à medida que as praticamos, como dirigir, usar regras de etiqueta para comer à mesa ou falar uma língua estrangeira. Elas não precisam de um gatilho para que sejam postas em ação, estão alojadas na memória e se realizam de uma forma automática, ou seja, sem que percebamos que certos comportamentos são reproduzidos da mesma forma como já fizemos anteriormente. A “memória-lembrança”, também chamada de “imagem- lembrança”, funciona às vezes de modo involuntário e parte de um gatilho que vai desencadear a recriação de situações vivenciadas. Segundo Bosi:

A lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um momento único singular, não repetido, irreversível da vida. Daí também o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são tantas vezes feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de inconsciente. (BOSI, 2010, p. 49)

É partindo da memória-lembrança que recriamos as situações vividas. Na perspectiva bergsoniana, podemos pensar que as obras escolhidas como *corpus* desta pesquisa têm como eixo a narração de fatos que poderiam ser classificados como pertencentes à “memória lembrança”, uma vez que são recriações de vivências, ainda que ficcionais, num dos casos. Contudo, essa ainda é uma concepção limitada para o que buscamos entender dentro das obras, já que mais que a memória de seus narradores, nossa pesquisa busca trabalhar também a influência da narração sobre a memória do receptor.

É importante ressaltar que a literatura e o sonho, para Bergson, também estão nesse campo, o que nos remeteria novamente à instabilidade da memória, sua parcialidade e o fato dela se vincular àquilo que a desencadeia, já que o espaço da ficção se cria, também, a partir da memória-lembrança.

Um ponto crucial da teoria de Bergson é que, como assinala novamente Bosi, a memória é a garantia da sobrevivência do passado. Essa sobrevivência possibilita que muitos fatos sejam conhecidos pelos indivíduos, tornando-se parte da história coletiva da humanidade. Percebe-se, assim, a necessidade de uma reformulação da teoria bergsoniana, uma vez que um novo elemento se incorporou à discussão: a coletividade. O cone invertido de Bergson não pensa na influência externa da coletividade para que a memória seja formada e, para pensarmos nesse ponto, podemos analisar mais cuidadosamente a teoria do sociólogo e filósofo francês Maurice Halbwachs. Ele se debruçou sobre a questão da memória e sua relação com a sociedade, dedicando-se a discutir essa faculdade sob a visão de que ela seria um fenômeno social. Dessa forma, ele mudou o enfoque dialético que existia na teoria de Bergson entre subjetividade e percepção. Segundo Bosi, “Halbwachs não vai estudar a memória como tal, mas os ‘quadros sociais da memória.’” (BOSI, 2010, p. 54)

Para o sociólogo, nossas memórias são coletivas, isto é, não são formadas apenas por nossa percepção do mundo, mas também pelas percepções de outros que vamos coletando conforme percebemos o mundo. Através de exemplos com situações corriqueiras, Halbwachs explica como nossas impressões são sempre dotadas de um caráter coletivo: o livro que lemos, um quadro, um amigo, todas essas informações ficam alojadas em nossa memória e a partir daí são guardadas por nós como pedaços de nossas próprias vivências.

Memórias coletivas, com o papel de resgatar o passado, às vezes se tornam mais “verdadeiras” do que a narração de apenas um indivíduo, uma vez que o testemunho de várias pessoas pode trazer à tona novos olhares para os fatos. Um exemplo interessante é dado pelo autor ao imaginar um passeio por Londres. Para ele, nunca estamos sozinhos, pois ao conhecer essa cidade nos lembraremos dos conselhos de um amigo arquiteto, leremos as placas de informação de um quadro visto em um museu e, dessa forma, saberemos sobre a vida do pintor, e ainda, lembraremos das aventuras de Charles Dickens que muitos de nós lemos durante a infância. As experiências e os pontos de vista de todos esses passarão a pertencer também à nossa memória, como ele explica no seguinte trecho:

Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de interprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com o geômetra que desenhou o mapa, com um romancista.

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e para melhor eu me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista. (HALBWACHS, 2003, p. 31)

Nesse ponto, o sociólogo dá uma importante contribuição para o pensamento que queremos desenvolver neste trabalho. Ao colocar em suas lembranças o enredo de *Oliver Twist*, obra de Charles Dickens, percebemos que a ficção integra a memória, e o efeito de verossimilhança que Dickens emprega ao apresentar a cidade Londres como ela realmente é permite que, ao visitar a cidade, seu leitor tenha uma memória construída através da ficção. Entretanto, não é só assim que a ficção participa da memória. Ela também ajuda a colar os fragmentos do passado, preenchendo as lacunas da memória e possibilitando sua narração.

Ao contrário da concepção bergsoniana, em que não existiam empecilhos para se captar memórias, apenas para reproduzi-las, Halbwachs percebe a memória como uma faculdade humana parcial. Se, para Bergson, poderíamos reter tudo em nossa memória e as lembranças desencadeadas por nossa percepção viriam à tona de forma difusa e incompleta, para Halbwachs o próprio processo de captação da memória é faltoso, não conseguimos perceber o instante em sua totalidade. Essas lacunas seriam preenchidas por elementos dados por testemunhos de outras pessoas, sendo eles ficcionais ou não. O autor explica:

Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os testemunhos de outros sejam os únicos exatos, que eles corrijam e reorganizem a nossa lembrança e ao mesmo tempo se incorporem a ela. (HALBWACHS, 2003, p. 32)

Outro procedimento mencionado por Halbwachs, que ilustra essa contaminação da memória e sua parcialidade, seria o processo de releitura. Ao lermos novamente um romance lido na infância, não conseguimos obter as mesmas sensações da primeira leitura. O livro, que antes parecia cheio de significados, agora nos parece, muitas vezes, superficial. Essa relação se deve ao fato de uma criança não se prender ao comportamento social dos personagens e também ao fato de que ela não se preocupa se determinada ação do enredo está de acordo com a perspectiva da realidade. A criança se abre para o pitoresco da literatura, o adulto o questiona. Daí, podemos perceber que as impressões da primeira leitura não podem se reconstruir na leitura do presente, mesmo

que nossa memória em relação àquele livro seja muito concreta. O olhar do presente contamina a lembrança, impedindo que a recriação do momento do passado seja exatamente igual ao que ele foi. A esse estranhamento do passado a professora Ecléa Bosi compara ao trabalho do historiador:

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria que se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. (BOSI, 2010, p. 59)

Se cabe à História remontar o passado do modo mais próximo do que aconteceu, é necessário refletir sobre essa impossibilidade. A memória daqueles que foram testemunhas do fato não é exatamente igual ao acontecido. Outros fatores, como a intenção e a ideologia, são decisivos em um testemunho e, mesmo que se faça a fusão de um grande número de narrações sobre um fato, essas narrações nunca abarcarão todos os pontos de vista possíveis sobre um determinado acontecimento. Assim, a reconstrução dos fatos é necessária para que se tenha uma versão do acontecido que, no entanto, não representa o fato tal como ele foi, mas que busca essa meta. A história, nesse sentido, se apresenta como inapreensível, já que o instante, com todas as suas nuances, jamais acontecerá novamente. Fazer História é reconstruir, como uma espécie de quebra-cabeças, todos esses fragmentos de memória. Essa busca pelo passado é semelhante à que fazemos ao acessar nossas lembranças.

Para discutirmos essa questão, é importante retornarmos ao filósofo alemão Walter Benjamin. As dezoito teses apresentadas em seu texto “Sobre o conceito de história” são fundamentais para entender a relação entre História e sociedade. O professor Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”, se debruça sobre a teoria benjaminiana e demonstra que as duas instâncias – história e memória –, para o filósofo alemão, são conectadas. Ele afirma:

(...) estaremos enfocando um aspecto central para mim, da atualidade do pensamento de Benjamin, a saber, sua teoria da história que, como veremos, é sobretudo uma teoria da memória. Esse aspecto da obra de Benjamin tem sido de grande importância nas atuais discussões e pesquisas acerca da assim chamada “literatura/arte de testemunho”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 388)

Vemos, então, a necessidade de pensar sobre as teses de Walter Benjamin, que não tratam da história isoladamente, mas sim da memória enquanto faculdade imbricada no processo de construção da História. A sexta tese, especialmente, é assertiva no que tange à articulação do passado em relação ao presente: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo.” (BENJAMIN, 1993, p. 224). Podemos ver que, para o autor, a reminiscência é um relampejo, um momento de clareza em que não se vê tudo, apenas alguns mínimos instantes de luz em que se pode ver com clareza somente um ponto rodeado pela escuridão. A História, para Benjamin, trabalha com esses pequenos fragmentos de luz, que podemos comparar, na teoria da memória, com os relatos parciais e incompletos que cada indivíduo faz do passado.

Na sua nona tese, Benjamin explica com uma metáfora o processo de construção da História: o quadro do pintor alemão Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*. Sobre o quadro, Benjamin afirma:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Com essa tese, podemos pensar que a História se constrói a partir de ruínas dos acontecimentos. Ruínas são os traços que ficam de uma destruição, de uma catástrofe, e nós, enquanto civilização, que produz e vivencia as catástrofes, não temos noção da totalidade desse processo, vemos apenas uma sucessão de acontecimentos. O anjo vê em sua subida para o paraíso todos os acontecimentos de uma vez, percebendo as perdas que se deram no caminho. O vento que leva o anjo é o progresso, que buscamos incansavelmente. Enquanto isso as ruínas, os destroços, permanecem. O anjo é como a história, pois busca remontar e salvar o passado, mas sem sucesso, uma vez que nossa civilização é sempre impelida a ir à frente pela armadilha do tempo.

Como o autor afirma novamente em sua quinta tese: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1994. p. 224). O passado, para Benjamin, não pode ser visualizado em sua completude, pois é fragmentário e fugaz, como a memória daqueles que experienciaram os momentos do passado.

No que tange ao tema da memória em Benjamin, é oportuno também lembrar seu ensaio “A imagem de Proust”. Ao discorrer sobre os treze volumes de *Em busca do tempo perdido*, do autor francês Marcel Proust, Benjamin faz considerações sobre o processo memorialístico, descrevendo o episódio das madeleines imortalizado por Proust:

Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência. Por pouco, poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias. (BENJAMIN, 1994, p. 38)

A esse pensamento proposto por Benjamin, podemos ligar a ideia da memória coletiva pensada Maurice Halbwachs. Nossas memórias são desencadeadas por elementos externos e, ao entrarmos em contato com a descrição da infância de Proust no campo, teremos informações que passarão a integrar a nossa memória, que é coletiva. Na primeira chance de provarmos uma madeleine, para aqueles que desfrutaram da reminiscência de Proust, esse simples ato tomará um novo sentido. A literatura passa a exercer a função social da memória, uma vez que o indivíduo passa a ter sua memória individual contaminada por outras memórias.

Assim como a História, portanto, a memória é sempre incompleta e depende de um trabalho de reconstrução, no qual a ficção tem um papel importante, preenchendo as lacunas entre os fragmentos do passado conservados nos documentos ou nas lembranças. O próprio ato de narrar, inserindo esses fragmentos numa estrutura mais ou menos ordenada, assinala também o papel da ficção no trabalho da memória. Assim, o trabalho de reconstrução do passado é, por definição, infinito, como afirma novamente Benjamin no seguinte trecho do mesmo ensaio: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, por que é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994 p. 37). A reconstrução permanente dos fatos pretéritos, seja no

trabalho do historiador ou do memorialista, seja em obras de ficção, portanto, cumpre um papel importante de recuperar o caráter múltiplo e fragmentado do passado, libertando-o do determinismo implícito no desejo de recuperá-lo “tal como ele foi”.

1.2. Testemunho

Para tratar do testemunho é necessário primeiramente nos voltarmos para seu conceito primário. A testemunha, em sua acepção mais simples, é aquele que presenciou um fato. Nesse sentido, o termo é comum, uma vez que é um termo jurídico que nos remete a contar com fidelidade um fato. O termo se tornou fundamental para o Direito. Para que um fato a ser julgado seja atestado como real, verdadeiro, o primeiro passo do advogado é procurar, ou ouvir, uma testemunha. No entanto, podemos pensar que esse termo não é usado apenas pelo Direito. Pensando no que nos afirmou Bergson anteriormente, perceber o mundo é registrá-lo na memória e, partindo desse ponto, podemos testemunhar nossas experiências. O testemunho, enquanto narração de um acontecimento, é também muito importante para registro da história.

Para pensar no testemunho, é interessante recorrer novamente a Walter Benjamin e suas reflexões sobre a relação entre a narração e a experiência. O autor alerta, já na primeira metade do século XX, que a narrativa oral capaz de transmitir a experiência está desaparecendo. Nos textos do autor, a ideia de experiência se desdobra em dois termos, na língua alemã: *Erfahrung* e *Erlebnis*. O primeiro perpassa a sabedoria do provérbio e das tradições, está relacionado ao coletivo e à memória geral. Para Benjamin, a experiência dos mais jovens não é a *Erfahrung*. O segundo termo, *Erlebnis*, seria a experiência vivida, aquela que vem com as informações e com a modernidade e que pode ser obtida pelo indivíduo de forma solitária. Para Benjamin, os tempos modernos seriam muito mais ligados à vivência do que à experiência tradicional e isso dificultaria o processo narrativo, uma vez que o ato de narrar está associado à memória coletiva da sociedade e não à vivência do indivíduo isolado. A Guerra Mundial, como momento de conflito e gerador de trauma, é um marco muito importante nessa transformação, como ele explica:

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha,

mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos. (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Trazer esse passado à tona, à superfície da memória, é muitas vezes desenterrar aquilo que foi perdido, aquilo que ficou para trás, e tentar dessa forma passar adiante uma lição a partir do que já se viveu.

Diante do declínio da experiência, identificado por Walter Benjamin, é necessário pensar na especificidade e no sentido da produção testemunhal sobre os horrores da Ditadura, que proliferou no Brasil após o fim do regime. Pois o testemunho parece ser justamente uma forma de transmitir a experiência *Erfahrung*, ligada à ideia de memória coletiva. Para Seligmann-Silva (2005, p. 88), “o testemunho funciona como guardião da memória”. Na América Latina, está ligado também ao discurso de grupos minoritários, como é observado novamente por Seligmann-Silva em seu artigo “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”:

Na América Latina o ponto de partida são as experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada. (SELIGMANN-SILVA, M. 2005 p. 86)

Para melhor caracterizarmos o testemunho, é interessante pensar nos termos que o designam em diferentes idiomas. De acordo com Seligmann-Silva, em seu artigo “*Zeugnis* e *Testimonio*: um caso de intraduzibilidade de conceitos”, para retratar a catástrofe ocorrida na Segunda Guerra Mundial, com a morte de milhares de judeus, é usado, na língua alemã, o termo *Zeugnis*. No entanto, quando a questão é relativa ao testemunho da América Latina, que retrata os traumas ocasionados pela repressão política, é usado o termo, da língua espanhola, *Testimonio*. Essa diferença se deve ao fato das duas formas terem origens em momentos históricos diferentes.

O autor explica que, na Alemanha, a reflexão sobre o testemunho tem uma fundamentação na Psicanálise, na Filosofia e na História. Na América latina, a concepção de *Testimonio* é baseada na tradição da confissão religiosa, na hagiografia,² na busca de uma representação de vidas exemplares e na tradição da crônica e da reportagem.

² Disciplina que estuda coisas sagradas; biografia ou estudo sobre a biografia dos santos.

É necessário refletir sobre a origem do termo testemunho porque, apesar de ser um termo corrente em nosso vocabulário, podemos perceber que existem textos que nos mostram a complexidade desse tipo de narrativa. A palavra no português deriva do latim, como é comum em nossa língua. Contudo, existem no latim dois termos que servem para designar a testemunha. O primeiro – *Testis* – designa aquele que presenciou o evento. Etimologicamente, significaria a terceira pessoa em uma questão. A segunda designação – *Superstes* – refere-se à pessoa que participou diretamente do fato narrado, muitas vezes como vítima e sobrevivente. Temos, portanto, dois tipos de testemunhas: aquela que foi vítima e a que presenciou a situação. Essas duas possibilidades, na complexa era de catástrofes, não se excluem totalmente. A vítima pode ser a testemunha. Afirma o professor Seligmann-Silva:

A testemunha enquanto alguém que sobreviveu a uma catástrofe e que não consegue dar conta do vivido – porque ficou traumatizado (elemento subjetivo) e devido à “dimensão” da catástrofe (elemento objetivo) – levamos a outra etimologia possível da testemunha como *Superstes*, ou em grego *mártir* (sobrevivente). (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 71)

O testemunho serve como ferramenta de vazão ao trauma, o que nos leva a um possível raciocínio: o trauma é um machucado, uma ferida aberta, para a ciência médica remete ao que está quebrado e precisa ser suturado. A sutura, ainda que temporária, desse trauma seria a narração. Revisitar, através da memória, essa ferida traz dor à testemunha e muitas delas têm verdadeira obsessão por narrar.

Para tratar dessa questão, podemos recorrer ao filósofo italiano Giorgio Agamben, que dedicou uma obra, intitulada *O que resta de Auschwitz*, ao estudo do testemunho da *Shoah*. Dentre suas considerações, o autor pensa na questão da chamada “culpa de sobrevivente”, apontada por muitos estudiosos e descrita por Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz. Em suas obras de teor testemunhal, Primo Levi não se vê como uma verdadeira testemunha, pois ele não passou pelo processo completo de Auschwitz, o que incluiria a morte nos campos de concentração. Para ele, seu relato, busca dar voz àqueles que completaram o processo e, por ter sobrevivido, ao contrário de milhares, se sente culpado. Afirma-nos Agamben sobre essa questão:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e dela a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As

“verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. (AGAMBEN, 2008, p. 43)

Outra leitura possível do vocábulo testemunho, também apontada por Seligmann-Silva, vem de sua correspondência na língua grega: *mártir*, termo já introjetado no nosso vocabulário popular e ligado à ideologia religiosa. Novamente nos é explicado por Agamben: “No grego, testemunha é *mártir*. Os primeiros padres da Igreja derivaram daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam o testemunho de sua fé” (AGAMBEN, 2008, p. 35).

Se os conceitos de mártir e testemunha se intercambiam, pelo menos na língua grega, podemos pensar que em seu significado etimológico a testemunha carrega a noção do sofrimento e, ao mesmo tempo, está ligada à capacidade de lembrar aquilo que foi vivido. Já temos implicada, aí, a necessidade e a importância de narrar. Esclarece novamente o filósofo: “Há, no entanto, dois pontos em que as duas coisas parecem aproximar-se. O primeiro diz respeito ao próprio termo grego, que deriva de um verbo que significa ‘recordar’. O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2010, p. 36).

O testemunho do trauma na América Latina se relaciona principalmente com os fatos históricos de um passado recente: os governos ditatoriais que estiveram no poder nas décadas de 1960 e 1970. Contando os horrores desse período, uma leva de testemunhos foi publicada nas últimas três décadas, o que coincidiria com a mudança dos regimes políticos vigentes nos países da América Latina. Nesses textos, as mortes e as torturas sofridas são relatadas para que o sobrevivente consiga sanar sua necessidade de narrar, aos moldes do que aconteceu nos campos de concentração. O que é narrado sempre carrega uma experiência que sai do plano da normalidade e traz para seus interlocutores um ensinamento, aos moldes da *Erfahrung* de Benjamin. Dar um testemunho se faz necessário ao pensarmos na construção da História. Como define o professor Augusto Sarmiento-Pantoja, em seu artigo intitulado “Na trilha do testemunho: imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial ”:

(...) sabemos que o testemunho das vozes caladas pela história oficial constrói um panorama de verdades que precisam ser revisitadas para que reflitamos sobre a Ditadura brasileira e entendamos melhor a importância do testemunho para, a contrapelo, ressignificar a história. (SARMENTO-PANTOJA, A., 2012, p. 411)

A percepção do mundo comum não é o foco dos testemunhos, geralmente voltados para fatos excepcionais ligados a situações traumáticas. O relato servirá como forma de denúncia para a população. Nesse ponto, é importante pensarmos na relação dos testemunhos com a história. Se os relatos geralmente são feitos por pessoas que sofreram algum tipo de violência e repressão, quem seriam os algozes? E como esse tipo de texto pode contribuir para a disciplina da História?

Nos casos da *Shoah* e das Ditaduras na América Latina, que seriam os principais temas dos testemunhos, é óbvio que os governos opressores são os principais agentes causadores dos traumas. Esse fato implica na questão da parcialidade da História enquanto conhecimento. Nos governos totalitários temos a imposição de ideologias que promovem, em muitos casos, a situação de segregação social, étnica e de gênero, a censura e a violência contra os que não professam a mesma opinião daqueles que estão no poder.

Ao pensarmos na História como campo de conhecimento que busca entender o desenvolvimento do homem ao longo do tempo e ao contemplarmos a história de uma nação, vemos que ela se constrói de fatos que não representam a totalidade do que já aconteceu, pois os elementos para a pesquisa histórica, como documentos, monumentos, registros, fotos e representações artísticas, são geralmente selecionados por aqueles que estão no poder. O que não foi selecionado pode, se revelado, fazer com que a opinião pública se volte contra o *status* vigente. Muitas vezes, os documentos são censurados, guardados e “perdidos”, para que aqueles que foram “vencidos” não se tornem *mártires* do sistema.

O termo *mártir* pode ser aplicado nas duas conotações da palavra: no sentido etimológico, de testemunha, já que as testemunhas seriam capazes de denunciar o que foi feito; e, em sua segunda acepção, que é o uso mais atual da palavra, aquele que se sacrificou por um ideal.

A História, muitas vezes, registra apenas aquilo que é aceito pelas forças dominantes. Para isso contribui a falta de divulgação das informações e dos relatos daqueles que foram oprimidos. Contudo, diz o senso comum que, em uma contenda, para que tenhamos uma noção razoável do fato como se deu, é necessário ouvir os dois lados: tanto o do vencedor quanto o do vencido, tanto o do opressor quanto o do oprimido. O testemunho, enquanto narração daqueles que foram oprimidos, dá voz ao outro lado, ao que não foi divulgado na História oficial. O testemunho é, além do alívio

da vítima, como nos disse Primo Lévi, denúncia. O testemunho nos ajuda a, como afirma Walter Benjamin, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1993, p. 225).

Augusto Sarmiento-Pantoja também reflete sobre essa capacidade do testemunho de subverter os valores da História ao trazer os relatos daqueles que sofreram violência, especificamente no período ditatorial brasileiro.

Mais do que isso, a História passa a recuperar vozes de sujeitos que verdadeiramente nunca tiveram espaço para se pronunciar, fazendo com que possamos entender que qualquer verdade pode ser construída e implantada à medida de sua insistência e do valor dado a quem a profere. (SARMENTO-PANTOJA, A., 2012, p. 394-395)

Nas obras estudadas nesta dissertação, o testemunho se faz interessante por remeter a um grupo que, em grande parte dos discursos que são feitos sobre o trauma da Ditadura brasileira, não costuma assumir o lugar de narrador e nem mesmo ser personagem: as crianças.

Outra questão pertinente ao processo testemunhal diz respeito aos tempos contemporâneos. Para Benjamin, a *Erfahrung* chega ao fim com a Primeira Guerra Mundial, o homem ali teria sido expropriado da capacidade de transmitir ensinamentos. Mas podemos pensar que o testemunho, enquanto reconstrução de um passado traumático, é uma forma de transmissão de uma experiência, que poderia trazer novos valores às gerações que tomam esses textos como formação. Estamos, porém, numa era em que a narração, no sentido benjaminiano, tornou-se um evento raro devido à facilidade de se encontrar informações. Os meios de comunicação muitas vezes fornecem as informações de uma forma direta, que dispensa a reflexão do receptor, como acontecia na transmissão da *Erfahrung* benjaminiana. Afirma-nos Bosi:

A narração exemplar foi substituída pela informação da imprensa, que não é pesada e medida pelo bom senso do leitor. Assim, a união de uma cantora com um esportista ocupa mais espaço que uma revolução. A informação pretende ser diferente das narrações dos antigos. Atribui-se foros de verdade quando é tão inverificável quanto a lenda. Ela não toca no maravilhoso, se quer plausível. A arte de narrar vai decaindo com o triunfo da informação. Ingurgitada de explicações, não permite que o receptor tire dela alguma lição. (BOSI, 2010, p. 85-86)

A seleção das informações publicadas pelos veículos de comunicação nos remete à questão da “história dos vencedores”, que já foi discutida. Se os principais canais de comunicação nos oferecem informações parciais e que atendem a uma certa

fonte de poder, cabe também ao testemunho relatar o que não é dito por eles. No entanto, ao colocar tanto peso sobre o papel do testemunho, nos esquecemos que seu relato não pode ser creditado ao campo da verdade, por completo. A falta desse compromisso se deve principalmente a duas razões. A primeira se liga próprio conteúdo do texto. Se o testemunho se baseia num evento traumático, podemos pensar que esse narrador é pouco confiável. Lembrar do evento traumático implica em reviver, em certa medida, o que foi vivido. Essa questão é discutida pelo professor Jaime Ginzburg, em seu artigo “Escritas da tortura”:

Ver a história como trauma coloca em questão a própria possibilidade de elaborar uma representação, pois o trauma é, por definição, algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa. (GINZBURG, 2001, p. 131)

Assim, a narrativa do trauma leva sempre a uma tensão, colocando em questão a própria linguagem, suas possibilidades e seus limites. O trauma é aquilo que queremos esquecer. No entanto, narrar é necessário para que o momento de terror não se banalize. É preciso, então, que o narrador confronte a dor de lembrar com a resistência ao horror.

A segunda razão que problematiza o estatuto de verdade do testemunho vem do seu suporte. Se o testemunho é provido pela memória, que é lacunar, fragmentada e contaminada pela nossa percepção de mundo, podemos pensar que ele também é um texto que se apresenta dessa forma. Ele padece das imprecisões da memória. À reflexão teórica sobre o testemunho, está claramente ligada toda a discussão a respeito da memória, vista de um modo amplo como faculdade mental, discurso e prática social. Perde-se, portanto, o *status* de verdade que é atribuído ao testemunho, como elucida Augusto Sarmiento-Pantoja:

O testemunho desde muito tempo vem sendo debatido por várias instâncias da crítica contemporânea, seja pela natureza jurídica, que salienta o estatuto de verdade que permeia a execução do testemunho, seja pela incorrência de dúvidas sobre essa mesma verdade exigida pelos juristas, diante do julgamento e das provas. Neste debate encontramos a narrativa de testemunho decorrente de um grande embate epistemológico sobre a certeza dos fatos. (SARMENTO – PANTOJA, A., 2012, p. 394)

O estatuto de “real” que é reivindicado pelo testemunho, portanto, pode não ser tão preciso, já que ele se configura por uma narrativa que pode ou não ser similar aos acontecimentos do mundo. A noção de que a narração pode ser imparcial e conseguir

abarcam a totalidade de um determinado momento é falsa. Podemos pensar, a partir daí, nas relações entre o testemunho, a ficção e a literatura.

O testemunho surge a partir de mecanismos que, em alguns aspectos, são semelhantes aos que são usados para a criação da ficção, ponto que será desenvolvido mais à frente. Por hora, podemos pensar que o relato, fruto da memória e do trauma, tem suas lacunas preenchidas por um elemento que é muito caro aos estudos da literatura: a imaginação. Sobre esse ponto, Seligmann-Silva afirma: “O testemunho, como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa, assombra duplamente o Direito.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Do ponto de vista dos Estudos Literários, o testemunho também traz complicações. Ele torna necessário o uso de uma abordagem teórica que possibilite conjugar os dois pólos presentes nele: o da “verdade” histórica e o da ficção. No relato testemunhal, temos muitas estratégias da narrativa ficcional empregadas. Isso se deve ao próprio enredo apresentado pelo testemunho. Ao narrar uma catástrofe geramos um estranhamento no leitor, que mal pode visualizar as situações ali vividas. Para o leitor ou o ouvinte do testemunho, a situação de violência descrita é muitas vezes inimaginável. Afirma-nos Seligmann-Silva:

Literatura de testemunho é um conceito que, nos últimos anos, tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre a literatura e a “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47)

O “real” do testemunho é deslocado para uma área de sombra, pois o seu conteúdo, que muitas vezes apresenta imagens do horror, é inconcebível para os receptores do relato. Muitas vezes, de tão real e agressivo, o testemunho ganha ares de imaginação e o fato vivenciado remete ao campo da ficção. No entanto, o autor também afirma que essa passagem para o campo da literatura pode ser terapêutica para aquele que foi vítima, seria uma forma de o sobrevivente conseguir lidar com as memórias de horror. Inserir o evento traumático narrado em uma estrutura narrativa conhecida é uma forma de generalizá-lo e torná-lo compreensível, mas, ao mesmo tempo, significa a negação de sua singularidade.

Agamben também fala dessa tensão entre “ficção” e “verdade” presente no testemunho. O trabalho com o testemunho sempre vai ser uma função de busca, de

preenchimento de uma lacuna, que vai representar para seu pesquisador uma impossibilidade de se alcançar a verdade. Seja para juristas ou teóricos da literatura, o conceito de verdade se torna uma meta inalcançável. Por mais que busquemos e nos aproximemos da cena narrada, ela nunca se tornará concreta. Afirma-nos Agamben:

Tendo em vista que, a certa altura, nos pareceu que testemunho continha como parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21)

Essa lacuna especial do texto testemunhal se deve ao fato do conteúdo narrado ser traumático, o que representaria um limite para a narração, e também ao fato do testemunho ser um texto fundamentado na memória, portanto passível de falhas. Para o teórico, o sobrevivente da *Shoah*, narrador do testemunho, tem o trauma como o acontecimento verdadeiro e inesquecível, mas ao mesmo tempo essa verdade é inimaginável para seus interlocutores, pois a experiência vivida é tão violenta, que ao ser narrada se mostra como mais próxima da ficção. Explica o autor:

Não se trata aqui, obviamente, da dificuldade que experimentamos toda vez que procuramos comunicar a outros nossas experiências mais íntimas. A dificuldade tem a ver com a própria estrutura do testemunho. Por um lado, o que aconteceu nos campos aparece como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro, tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável, ou seja, irredutível aos elementos reais que a constituem. Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz. (AGAMBEN, 2008, p. 20)

Temos, então, vários pontos que aproximam o testemunho do “real” e vários que os separam. Se o testemunho é a versão mais próxima do fato como se deu, vemos que ele pode contribuir para formar uma nova história dos fatos. O sujeito do testemunho é aquele que sofreu a violência em seu próprio corpo e, como sobrevivente, é o único que tem o poder de denunciar a experiência de um período totalitário.

Se pensarmos no período da Ditadura brasileira, que é o contexto em que se passam as duas obras que aqui são trabalhadas, vemos que, principalmente na coletânea de ensaios memorialistas apresentados por Zuenir Ventura, os múltiplos planos da verdade se fazem presentes. Em *1968 – O que fizemos de nós*, temos um panorama da geração de 68, e ao ressignificar a experiência de cada indivíduo que deu seu depoimento, o jornalista Zuenir Ventura contribui para que a historiografia desse

período seja vista por um outro olhar. O que nos cabe, a partir de agora, é uma análise mais detida desses testemunhos presentes em *1968 – O que fizemos de nós*.

1.2.1. O que fizemos de nós?

Já no título da obra, Ventura questiona os rumos da geração que ele retratou em seu outro livro, *1968 – O ano que não terminou*. Contudo, essa é uma resposta que nem aqueles que vivenciaram a história podem dar. Em sua introdução, Ventura afirma: “A geração de 68, que dizia não confiar em ninguém com mais de 30 anos, está completando 40.” Um paradoxo etário que serve para ilustrar sua motivação para a obra. Será que agora é possível confiar?

A obra *1968 – O ano que não terminou*, lançada em 1988, veio no momento de abertura política do país e tem como motivação uma reflexão sobre os principais fatos do ano de 1968, que foi revolucionário em todo o mundo. Unindo sua experiência de jornalista e sua experiência pessoal, o autor conjuga em seus capítulos o que foi notícia durante aquele período com as memórias daqueles que o viveram, ou seja, o autor conjuga o factual, que entra para a história, e o subjetivo.

Nesse livro, temos a apresentação de figuras importantes para a cultura e a política brasileiras. Já em seu primeiro capítulo, em que ele narra uma festa de *Réveillon* acontecida na casa da personagem chamada Helô, temos a apresentação de vários personagens que foram muito importantes no período ditatorial brasileiro, sendo que a Helô, dona da festa, se trata da professora Heloisa Buarque de Hollanda. O capítulo termina com a emblemática frase: “Nosso Titanic começava a sua viagem” (VENTURA, 1988, p. 28). A escolha dessa frase nos chama atenção por dois pontos: o uso da palavra nosso, que significa que o autor pode se considerar membro dessa geração, e a referência ao Titanic, navio que fracassou, para definir aquele grupo de pessoas. Será que Ventura acredita que a geração que tentou mudar o mundo foi um fracasso? Em *1968 – O que fizemos de nós*, podemos refletir sobre essa questão.

Este livro possui duas partes. A primeira, intitulada “68 após 68”, segue a estrutura de *1968 – O ano que não terminou*: são ensaios jornalísticos que misturam o depoimento direto das personagens escolhidas por Ventura a um texto indireto, conduzido pela voz do autor, que contextualiza o leitor sobre o aspecto que será discutido. A segunda parte, intitulada “De olho na herança”, conta com entrevistas

diretas, sem a intervenção de um narrador jornalista nos depoimentos, como é feito nos ensaios. A voz do autor aparece somente nas perguntas.

Graças a essa estrutura peculiar da primeira parte do livro, temos a presença de dois “eus” nos ensaios de Zuenir Ventura: o do entrevistador e o do entrevistado, e ainda o uso de uma narração em terceira pessoa, para a apresentação de fatos, aos moldes do discurso jornalístico comum. Então, se a transcrição de uma entrevista, um depoimento, é por excelência o suporte do testemunho, podemos pensar que o autor, ao colocar também suas impressões, apresenta dois testemunhos. Às memórias ali transcritas são adicionadas as memórias do jornalista. A linguagem jornalística, objetiva e factual, não é única dentro da obra de Ventura. Por diversas vezes o autor a funde com características típicas de outros discursos, como a literatura, o texto de opinião, a memória e a anedota. Já nas entrevistas que compõem a segunda parte do livro, temos a presença de um modelo mais tradicional de escrita jornalística, constituído por um formato fixo que orienta a leitura para a dimensão factual do depoimento.

A professora e jornalista Cristiane Costa, em seu livro *Pena de aluguel*, reflete sobre a interface das atividades jornalística e literária, a partir do início do século XX. A autora mostra como a escrita literária está presente no meio jornalístico e também como ocorre uma colaboração de escritores e acadêmicos em jornais de grande circulação. A dupla jornada será uma constante nas profissões que usam a escrita como meio de ganhar a vida. Ao longo do século XX, com o desenvolvimento de um jornalismo profissional e empresarial, os dois campos sofreram uma relativa separação, como podemos ver no seguinte trecho da introdução: “(...) a partir do século XX a literatura se constitui como um campo separado, em que um ideal de arte pura e desinteressada se contrapõe à possibilidade de profissionalização, sinônimo de massificação, do texto jornalístico.” (COSTA, 2005, p. 13)

No entanto, na década de 1990, houve uma mudança nessa relação opositiva que existia em relação à escrita: passou-se a fundir elementos da escrita jornalística com elementos da escrita literária. Anteriormente, as duas dimensões eram consideradas opostas. Foi criado um novo estilo, que lembraria o *new journalism* americano, técnica criada nos Estados Unidos que tentava ficcionalizar a escrita jornalística e tem como um de seus maiores expoentes Truman Capote. Este é o chamado *Making of*, que consiste em narrar, na literatura, o *backstage* de uma reportagem. Esse estilo de escrita faz o que Cristiane Costa define como “um embaralhamento das categorias de ficção e não-ficção.” (COSTA, 2005). Entre vários jornalistas que utilizaram essa técnica de escrita,

temos em destaque o brasileiro Bernardo de Carvalho, o jornalista argentino Tomás Eloy Martínez e a escritora americana Susan Orlean. O próprio Zuenir Ventura possui uma obra relevante dentro do estilo *Making of*, intitulada *O mal secreto*. Sobre essa metodologia de escrita, Costa afirma que, “quando planejado por escritores jornalistas, o jogo de verdade e mentira enlouquece até mesmo o leitor mais treinado a trilhar as pistas falsas da narrativa pós-moderna” (COSTA, 2005, p. 290).

Ou seja, o jornalismo e a literatura, aparentemente trabalhos “irmãos”, guardam uma oposição que não é evidente para aqueles que não se dedicam à confluência das duas escritas. Enquanto o jornalismo busca retratar o factual, a literatura tem liberdade para usar o factual e transgredi-lo com a ficção. Talvez a luta mais dura dos jornalistas e escritores que se prestam às duas funções seja definir até que ponto existe um compromisso com a verdade, feito pelo jornalismo, e um compromisso com a imaginação e a possibilidade de criar novas histórias dentro de um mundo que já existe, o que é feito pela literatura.

Ventura, em depoimento a Cristiane Costa, fala sobre esse método de escrita, ao tentar definir o seu livro *O mal secreto*:

Eu não queria fazer ficção, pesquisei muito. Mas quanto mais eu pesquisava, mais via que tudo já tinha sido escrito. E eu sou jornalista, não sociólogo, psicanalista, antropólogo. Eu sei contar histórias. Até que me toquei que, mais do que eu encontrava, a ida a certos lugares, o fato de conhecer certas pessoas era o mais interessante. No jornalismo, a gente não conta o processo, só conta o resultado. Às vezes, você chega na redação e conta o que aconteceu e é muito mais legal do que a matéria que sai publicada. Então, resolvi falar do processo. (VENTURA *apud* COSTA, 2005, p. 290)

A fala de Ventura aponta para o enfoque que o autor pretende dar à sua obra. Notamos que ele reafirma sua condição de contador de histórias. Contudo, ele não é ingênuo no que tange à relação entre realidade e ficção em seus textos. Ao falar sobre a tentativa de descrever a geração de 68, o autor reflete sobre a mistura de contratos de leitura dentro de sua obra. Ele se mostra descontente com a possibilidade de seu texto ter o *status* de ficção, deixando explícita a ideia de que em *1968 – O ano que não terminou* ele buscou registrar os conflitos vividos pela juventude de 68 da forma mais factual possível.

Quando fiz o 68 [o livro *1968 – O ano que não terminou*], as pessoas me elogiavam dizendo: parece um romance. Eu preferia que me dissessem: parece uma grande reportagem. Hoje posso dizer que era um romance sem ficção. Usei muitos recursos da literatura, mas não foi uma apropriação

indébita. Nada naquele livro foi inventado, tudo pode ser checado. Após a abertura, havia uma enorme sede de realidade, a literatura serviu de inventário da Ditadura. Gabeira foi um dos primeiros a contar o que foi escamoteado durante trinta anos. Mas a geração que escrevia ficção durante a Ditadura fazia uma literatura alegórica. Cansou. Talvez o fastio do leitor pela ficção hoje seja resíduo disso. Assim como o interesse pelas grandes reportagens. Para mim, é um mistério por que nunca houve tanta realidade exposta como agora. Hoje, a censura é do mercado. Você publica o que quiser, você sabe tudo. Apesar dessa *overdose* de realidade, por que é que a realidade em livro ainda vende? Talvez isso tenha a ver com a realidade fragmentada. Num livro, ela faz sentido. Talvez o leitor esteja em busca de sentido. Afinal, o jornalismo tem informação demais. O que falta é explicação. (VENTURA *apud* COSTA, 2005, p. 302)

Contudo, esse contrato com a não-ficção assinalado por Ventura não nos parece muito possível nesse estudo. Se a base para a informação factual do texto de Ventura são os testemunhos, podemos pensar, como já foi dito, que o testemunho, apesar de ter a chancela de “verdade”, não pode atingir integralmente esse estatuto. O próprio Ventura repensa esse posicionamento. Durante a entrevista, ele afirma:

O jornalismo não é o território da verdade, há sempre subjetividade, recriação. Essas fronteiras ficaram muito nítidas nos anos 60, como reação ao jornalismo mentira de David Nasser & Cia. O lide era uma tentativa de aprisionar naquela fórmula a realidade. O mito da objetividade foi muito bom, num primeiro momento, porque livrou do nariz de cera e da mentira (VENTURA *apud* COSTA, 2005, p. 285)

Em *1968 – O que fizemos de nós*, temos o testemunho feito de uma forma clara e objetiva, que são as entrevistas presentes na segunda parte do livro. Na primeira parte, o testemunho não é tão claro, pois é manejado pela subjetividade e pelo texto do autor, que costuram a escrita dos ensaios jornalísticos. Contudo, no início do primeiro capítulo, temos a apresentação do que vai acontecer: Ventura narra suas memórias sobre o inesquecível “Réveillon da Helô” e, partindo daí, apresenta os personagens que darão seus depoimentos e contarão suas memórias sobre um tema escolhido. Cada capítulo tratará de um tema que concerne à sociedade.

O livro *1968 – O que fizemos de nós* se inicia com o capítulo “Reflexos do baile distante”. Nele, através de entrevistas com mulheres presentes no Réveillon que abre *O ano que não terminou* e que hoje são avós, o jornalista tenta registrar as mudanças do comportamento feminino durante a passagem do tempo. As três mulheres entrevistadas viveram uma época de transição. Elas refletem sobre o universo feminino e o que foi mudado com o feminismo. No texto, vemos o autor tentando traçar um panorama de diversos aspectos da sociedade, em comparação com os avanços, conquistados ou não,

pela geração de 68. Durante as entrevistas, as personagens mostram como seu comportamento, que um dia foi transgressor, hoje é considerado natural para as mulheres. Um exemplo dessa mudança de comportamento é o alarde que foi causado por Leila Diniz ao se expor grávida e de biquíni. Nos dias atuais, tal comportamento se tornou comum, como afirmam as entrevistadas.

No segundo capítulo, intitulado “A falta de bússola”, temos a apresentação de mais um paralelo entre a geração atual e a de 68. Aqui são feitas considerações sobre a tentativa de caracterizar a geração atual como semelhante à de 68 e, assim como acontece no quarto capítulo, “Viva o corpo brasileiro”, não temos um diálogo direto com personagens de 68, mas sim uma análise da sociedade atual em terceira pessoa. No quarto capítulo, o alvo das discussões é a relação do jovem atual com sua forma física, em comparação com o descaso dos jovens de 68 com essa questão. O autor inicia o texto de forma incisiva: “Digamos que, ao contrário de 68, quando as pessoas estavam mais ocupadas com a alma do que com o físico (...)” (VENTURA, 2008, p. 41).

No quinto capítulo, “Há um meia-oito em cada canto”, temos a apresentação de figuras que foram marcantes no ano de 68 e dos rumos que tomaram em suas vidas. Se Ventura se propõe a rever os acontecidos daquele período nebuloso, nada mais necessário que falar das carreiras e da área de atuação que os militantes escolheram. O que se constata nesse capítulo é que, para o autor, eles estão em todos os lugares, principalmente atuando na política. Nessa reflexão destaca-se o depoimento do Juiz Eros Grau, que foi ministro do STF e escreveu um romance ficcional sobre o período ditatorial. Em seu depoimento dado à jornalista Carolina Brígido, Grau faz uma reflexão relevante para discussão presente nesse trabalho:

- *Quais são suas memórias mais marcantes de 68?*

EG – Elas estão no romance *Triângulo no ponto*, que, entretanto, não é um romance autobiográfico. Mas todas as vezes que você escreve alguma coisa, relata um pouco da sua experiência. No meu romance, por exemplo, descrevo uma cena que é verdadeira: a noite do AI-5. (VENTURA, 2008, p. 51)

Essa afirmação do juiz nos mostra que a ficção está contaminada pela experiência e que as esferas do testemunhal e do ficcional, que parecem muitas vezes opostas, se tocam no campo da literatura. Podemos ver novamente como esse tipo de reflexão acompanha tanto a produção de obras do gênero testemunhal quanto de obras ficcionais, como o livro de Eros Grau, que servem como vazão da pulsão de narrar.

O capítulo “Sexo, drogas e rave” tem uma estrutura interessante. Ele é dividido em três subcapítulos, um para cada palavra desse novo lema criado por Ventura, que faz um paralelo com o lema hippie muito empregado nos anos 1970: “sexo, drogas e rock’n’roll”. Sua estrutura se diferencia dos demais por, além de apresentar uma análise jornalística baseada em estatísticas, incluir relatos de sua experiência pessoal em seu trabalho de jornalista. Ele se infiltrou em uma batida policial contra as drogas e em uma festa rave para poder fazer a comparação com a experiência do seu tempo de juventude. Destaca-se no depoimento sobre drogas a experiência do autor novamente contaminando seu testemunho, como podemos ver no seguinte trecho:

De diligência policial eu me lembrava de uma da qual fora alvo em 68, quando dois agentes do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social – amanheceram na minha casa no bairro da Urca para me levar preso como subversivo – a mim, minha mulher e meu irmão. Agora estava eu ali do lado da polícia. Algo não estava certo nessa história. Essa inversão de papéis me causou um incômodo muito estranho. (VENTURA, 2008, p. 69)

Podemos considerar essa observação de Ventura como um questionamento da própria profissão de jornalista, que o obrigou a abrir mão de seus ideais para fazer uma matéria. Neste trecho ainda podemos ver o trauma do escritor, relacionado ao fato de ter sido preso em 68. A viatura é um gatilho para a lembrança do acontecimento traumático, acionando a memória e promovendo o testemunho.

O penúltimo capítulo da primeira parte do livro, com o título de “A figura paterna”, traça uma linha do tempo com os principais movimentos sociais ocorridos nos quarenta anos após o AI -5. São feitos comentários sobre as Diretas Já, os Caras-pintadas e o movimento estudantil. O último capítulo, “Nosso Guia”, é um glossário bem humorado que tenta apontar as diferenças da geração de 68 para a do século XXI, mostrando o que mudou nos principais aspectos sociais. Esse capítulo também trata de conceitos que eram importantes para os jovens da década de 1960, mas que não estão mais em voga. Podemos destacar uma reflexão política sobre o comunismo, em que o autor o considera como acabado.

O terceiro capítulo não foi citado anteriormente por remeter ao cerne desta dissertação, merecendo portanto uma abordagem mais cuidadosa. O capítulo intitulado “A culpa é de 68” trata da memória infantil dos anos de chumbo. O título é um jogo de palavras com o nome do filme *A culpa é do Fidel* (2006), da cineasta francesa Julie Gavras, baseado no livro autobiográfico da jornalista italiana Domitilla Calamai. Em

seu enredo, a pequena Anna, de nove anos, se vê às voltas com a efervescência política que tomou conta de Paris em 68. Seus pais tornam-se militantes e sua vida, antes tranquila, agora é agitada. Os pais a proíbem de frequentar as aulas de religião, colocam-na numa escola pública e demitem a babá. Anna então se revolta com as mudanças e não consegue entender o mundo à sua volta. Contudo, o que mais dói em Anna é o afastamento de seus pais, que agora têm compromissos políticos. Esse afastamento se dá principalmente depois do assassinato do tio de Anna pela Ditadura Franquista na Espanha.

Segundo Ventura, sua filha Elisa, nascida em 1964, insistiu com os pais para que eles assistissem a esse filme, pois, para ela, a história de Anna se assemelhava muito à sua. Partindo dessa provocação, Ventura se dedica a contar a memória de crianças que tiveram os pais como presos políticos. Podemos pensar que, em muitos dos testemunhos apresentados, o trauma se dá de forma indireta. Eles não foram presos ou torturados, nem mesmo testemunhas diretas, como os *testis* e *superstes*, mas sofreram com a ausência dos pais que estavam presos, ou ainda com o abandono, como no caso de Anna, que mesmo tendo seus pais presentes não tinha mais a sua atenção, pois se dedicavam a uma causa política.

O depoimento de Elisa vai ao encontro da memória coletiva desencadeada pelo filme. Como já foi dito, a película de Julie Gavras é baseada em um testemunho apresentado pelo livro autobiográfico de uma jornalista italiana. Vemos então um texto que é retirado de um depoimento, ou seja, um texto de caráter memorialístico. Partindo dessa ideia, podemos pensar que a experiência de filhos de militantes políticos, mesmo que em países diversos, é parecida. Como o mundo passava por transformações históricas importantes durante a década de 1960, a experiência das crianças acabou sendo similar. Esse paralelo é demonstrado no seguinte trecho do testemunho de Elisa, que é entremeado pela fala de Ventura:

Foi com tudo isso – a aflição da personagem em entender as conversas dos adultos, a sensação de abandono, a “invasão” da casa pelos amigos dos pais – que Elisa se identificou. Muitas vezes saindo do seu quarto à noite, ela também viu reuniões políticas ou festivas como as do filme. Só que não eram necessariamente homens barbudos ameaçadores, mas pessoas que ela conhecia ou iria conhecer em seguida: Paulo Francis, Glauber Rocha, Fernando Gabeira, Leon Hirszman, Hélio Pellegrino, Joaquim Pedro de Andrade. “Quase chorei quando vi no filme aquela menina meio perdida entre os adultos, querendo entender o que se passava e se sentindo, como eu, excluída do mundo deles”, queixa-se Elisa. (VENTURA, 2008, p. 30)

O testemunho, nesse trecho do livro, é dado de uma forma indireta: ele é dado ao pai, em parte causador do trauma e jornalista que pretende publicar o texto. Como foi dito, o texto de Ventura difere dos modelos clássicos do testemunho e da reportagem, pois busca mesclar os dois gêneros, retratando memórias como elementos factuais do acontecido.

Partindo do depoimento desencadeado pelo filme, Ventura comenta a experiência de outras crianças que sofreram no período ditatorial, até chegar a uma biografia de João Carlos de Almeida Grabois, que sofreu tortura dentro do útero materno e pode ser considerada a mais jovem vítima da Ditadura militar. Sua mãe, militante do movimento estudantil, foi presa enquanto grávida e teve seu parto atrasado por alguns dias pelos militares. Isso garantiu ao filho marcas pelo resto da vida e uma infância muito difícil, não somente no aspecto físico. Ainda quando bebê, seu pai foi assassinado pelos militares e João foi privado da companhia da mãe.

De certa forma, o testemunho de João está mais próximo do tipo de depoimento que é encontrado em outras obras sobre o contexto ditatorial, pois a violência sofrida se deu diretamente com ele. Esses relatos de quem viveu diretamente a violência da Ditadura são extremamente ricos em conteúdo, uma vez que seus narradores conseguiram superar o horror da situação e tentaram traçar novos panoramas para suas vidas, como podemos ver no depoimento de João Grabois, no fim do capítulo:

Do ponto de vista pessoal, Joca sempre recusou o papel de vítima. Nada o incomodava mais do que o olhar de “tadinho do Joca” que às vezes ainda recebe e que continua a incomodá-lo. Ele se considera um privilegiado por ter conseguido estudar, se formar, ter uma família. “Quantas pessoas conseguiram isso sem mesmo estarem envolvidas em política? Não acho que tenha ficado anormal. Quem sofreu foi a sociedade inteira, que teve seus direitos cassados, não pôde votar, participar. E é vítima até hoje. Eu consegui passar disso, o Brasil não. Continua subdesenvolvido, carente. São 180 milhões de vítimas. Essa não é a minha história, é a história de todos nós.” (VENTURA, 2008, p. 40)

Ao equiparar sua experiência com a história do país, João Carlos Grabois alerta para a questão de a história oficial ser parcial em relação a eventos que foram mascarados pelo governo por interesses políticos. Pelo seu depoimento, podemos pensar que ele evita a criação de um tabu sobre sua história, se sente vencedor apesar de tudo que sofreu, uma condição contrária à apontada por Primo Levi em *É isso um homem?*. Nesse texto, Primo Levi relata sua pulsão por narrar e se pune por ter sobrevivido aos horrores de Auschwitz. Se João Carlos Grabois tenta não fazer de sua história um

exemplo e não se vê no papel de “coitadinho”, Primo Levi busca aliviar suas dores através da escrita, da narração. Para Primo Levi, parece mais inacreditável ter sobrevivido do que para João Carlos Grabois. São duas vertentes diferentes do testemunho, mas podemos pensar que as duas remetem aos limites do trauma e da narração. Até que ponto esse testemunho se dá de uma forma espontânea? O sujeito do testemunho pode ter ou não a necessidade de relatar os fatos, mas é possível considerar que a análise desse tipo de texto requer um cuidado com as intencionalidades diferentes de seus narradores.

Do ponto de vista da intencionalidade, podemos pensar em mais um testemunho apresentado por Zuenir Ventura nesse mesmo capítulo. Seu filho Mauro, ao assistir o filme de Cao Hamburger, *O ano em que meus pais saíram de férias*, se vê retratado no protagonista e, a partir daí, dá um testemunho que integra o livro de seu pai. O mesmo processo de identificação que se deu com sua outra filha, Elisa, ao ver *A culpa é do Fidel*, acontece com Mauro. Entretanto, sabemos que a obra de Julie Gavras remete a um passado “verídico”, pois vem de um testemunho. É possível considerar então que o testemunho de Domitilla Calamai se assemelha à experiência de Elisa, uma vez que as duas crianças tiveram histórias reais parecidas. O caso de Mauro é diferente, pois se viu refletido em um personagem que é ficcional. Fruto da mente dos realizadores do filme, o Mauro da ficção tem uma trajetória próxima à do Mauro da “vida real”.

O campo da ficção, no cinema ou em obras literárias, muitas vezes busca o realismo, dando um tratamento à narrativa como se ela fosse uma representação do real. A redução à chancela de verdade, entretanto, se torna problemática quando pensamos que o filme ficcional pode ser comparado ao testemunho. Torna-se necessário, neste ponto, refletirmos sobre a ficção e sua relação com o mundo.

1.3. Ficção

A remissão de uma obra à categoria do ficcional motiva discussões desde os primórdios dos estudos sobre a linguagem e a literatura. Se algumas obras se dão a ler abertamente como ficcionais, temos, na contramão, obras que atribuem muito de seu conteúdo à verdade, ao acontecido, ao factual.

Aristóteles, em sua *Poética*, traz um conceito muito debatido no campo da Teoria da Literatura: a *mimesis*, que pode ser traduzida como representação ou imitação. O filósofo definiu que a arte, em especial a poesia, tem como característica a *mimesis* do

mundo real. Partindo dessa premissa, várias correntes literárias se debruçaram sobre a presença do “real” dentro da literatura. Alguns desses apontamentos são interessantes para a discussão sobre o estatuto do testemunho como prova cabal dos acontecimentos e também para uma melhor compreensão do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, tema de discussão nesta dissertação.

Se o conceito de ficção refere-se ao que é irreal, imaginado ou fantástico, como refletir sobre a presença de elementos do mundo em um texto ficcional? Durante séculos, foi aceita a visão de que a literatura se ancora na realidade e busca uma representação do mundo exterior. No século XX, esse conceito foi completamente revisto. A moderna Teoria da Literatura lançou um novo pensamento sobre o mundo das artes: elas são ou deveriam ser autônomas. A literatura, portanto, constituiria um sistema independente que, assim como a linguagem, não possui um referente real. O referente da literatura seria a própria literatura. O professor Antoine Compagnon, em sua obra *O demônio da teoria – literatura e senso comum* (2012), discute a abordagem dada ao conceito de *mimesis* pela Teoria da Literatura francesa. Ao explicar o pensamento do teórico estruturalista Roland Barthes sobre a literatura realista, ele afirma:

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimesis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. (COMPAGNON, 2012, p. 108)

A descrição do pensamento de Barthes feita por Compagnon nos faz pensar sobre a dicotomia entre ficção e realidade, que pertence ao senso comum. A ficção, para se fazer acreditar por nós, leitores, deve empregar o artifício da verossimilhança, se fazer passar pelo real. A partir de então, poderíamos relacionar os fatos ficcionais às nossas lembranças. O proposto por Barthes, e por outros autores pertencentes ao Estruturalismo, parece fugir desse dogma e se justifica pelo efeito da intertextualidade. Para Barthes, limitar um texto à condição de realista, ou seja, vinculado à realidade, seria limitar a literatura a seus referentes. O processo de leitura estaria limitado ao escopo da realidade, dessa forma enclausurando o leitor. A intertextualidade com outras obras, no entanto, seria uma possibilidade de leitura mais ampla, os textos se comunicariam uns com os outros e assim a leitura novamente apontaria para o fato de que cada estrutura, como linguagem, somente tem referência nela mesma.

A desvalorização da *mimesis* também pode ser associada a uma crítica às ideologias políticas. Se o objetivo da literatura é representar o mundo tal como ele é, como foi pensado do Renascimento ao final do século XIX, ao ligar essa intenção à história, vemos que a literatura também seria uma força de opressão. Na suposição mimética, a realidade estaria representada perfeitamente pela arte. No entanto, a experiência do indivíduo comum não faz parte dessas representações, que reproduzem as concepções e os valores estabelecidos por uma sociedade patriarcal, meritocrata e desigual. Assim, podemos considerar que, ao representar as visões de mundo da elite, as artes subjugam outras classes e outras vozes, que também fazem parte da história. Ao criticar o papel mimético das artes, os teóricos modernos consideram que a literatura não funciona como um espelho do mundo e o que está ali representado não é necessariamente a verdade, como esclarece Compagnon:

Recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista. Mais uma vez a ideologia burguesa é identificada a uma ilusão linguística: pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance. (COMPAGNON, 2012, p. 104-105)

O que teríamos na literatura realista, para os estruturalistas, é chamado por Barthes de “ilusão referencial”, a ilusão de que diante do signo estamos diante do mundo. Mas a literatura não representa o fato tal como foi, mas sim tal como poderia, talvez, ter sido. O que temos, portanto, não é uma representação ou imitação da realidade, como nos indica a leitura tradicional da *mimesis*, mas uma noção de verossimilhança, como explica Compagnon:

Doravante, a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de “ilusão referencial”, ou segundo a célebre expressão de Barthes, como um “efeito de real”. A questão da representação volta-se então para o verossímil como convenção ou código compartilhado pelo autor e pelo leitor. (COMPAGNON, 2012, p. 107)

A rejeição à ideia da *mimesis* como simples imitação pode ser depreendida também do trabalho do teórico alemão Wolfgang Iser sobre a ficção. O autor vai mais longe ao tentar descrever o efeito de realidade criado pela arte e, dessa forma, cria uma sistematização do processo ficcional. Em seu ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício num texto ficcional”, Iser contraria o saber tácito que opõe os termos ficção e

realidade, concebendo a produção do texto ficcional como resultado de um processo em que o fictício instaura uma mediação e uma transgressão de limites entre o imaginário e o real. A ficção estabelece um pacto com o leitor, por meio do qual ele aceita o mundo apresentado pela obra como uma realidade possível, válida apenas no jogo do texto, mas por meio da qual se pode olhar em perspectiva para o mundo real. Assim, o conteúdo de um texto ficcional não é de todo isento de realidade.

Para explicar o funcionamento desse processo, Iser o decompõe em três “atos de fingir”, que remeteriam a três procedimentos básicos. O primeiro é a seleção, por meio da qual o autor escolhe elementos do contexto que serão levados à obra, delimitando assim o seu campo de referências. O segundo procedimento é a combinação desses elementos no contexto da obra, que abrange tanto a combinação dos termos lexicais quanto a combinação de elementos do mundo real que são colocados pelo autor numa obra. Pela combinação, os elementos selecionados são submetidos a uma lógica diferente da que ordenava suas relações fora do texto, estabelecendo para o mundo ficcional condições que não correspondem ou não precisam corresponder àquelas geralmente aceitas para o mundo real. Para sintetizar essas condições, o teórico utiliza a expressão “como se”: a ficção cria um mundo como se... O terceiro procedimento, o único que é específico do texto que se dá a ler como ficcional, é o chamado desnudamento da ficcionalidade, que corresponde ao estabelecimento de uma espécie de contrato de leitura, um convite ao leitor para tomar aquele enredo como *fact from fiction* e suspender sua descrença, aceitando as condições do jogo proposto pelo autor. O seguinte trecho explica essa relação:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que dever ser apenas entendido como se fosse. (ISER, 2002, p. 972-973)

Podemos pensar, então, que a arte estabelece um jogo que emula uma realidade que não é necessariamente verdadeira. Um bom exemplo para a análise do processo ficcional é a arte cinematográfica. O cinema, em suas primeiras experiências, causou estranhamento a seus espectadores. As imagens que se passavam na tela estavam representadas exatamente da forma como o público as conhecia, causando uma noção de veracidade. Compagnon relata duas experiências da falta de entendimento do pacto

ficcional pelo público de textos de ficção. A primeira trata de um filme que deveria ensinar princípios básicos de higiene a escravos. Durante a exibição, o público, ao ver uma galinha que compunha o cenário, ficou abismado com esse detalhe insignificante. A outra experiência trata de um bombeiro da cidade da Filadélfia que atirou no ator que representava o vilão em uma obra teatral. Nesse ponto, Compagnon levanta um questionamento a todos que negavam o conceito clássico de *mimesis*. Se eles defendiam que a ficção seria apenas uma emulação da realidade, se tratando apenas de um jogo, como seria possível que espectadores confundissem essas duas instâncias? O próprio Compagnon responde a questão mais à frente em sua obra:

Na experiência de Ombredane, como na história do bombeiro da Filadélfia, estamos diante do caso extremo de indivíduos para os quais ficção e realidade são uma coisa só, porque não foram iniciados à imagem, ao signo, à representação, ao mundo da ficção. Mas basta ler dois romances, ver dois filmes, ir duas vezes ao teatro para não sermos vítimas da alucinação, tal com Barthes a descreve com a finalidade de desmascarar a ilusão referencial. (COMPAGNON, 2012, p.117)

Os limites dos conceitos de realidade e ficção também foram debatidos pelo professor Luiz Costa Lima, em sua obra *História. Ficção. Literatura* (2006). Nesse livro o autor discute as principais correntes literárias que tentaram sistematizar, entre outros assuntos, a ficção. Em sua leitura sobre Iser, Costa Lima reflete sobre o realismo, que acredita que a função da literatura seria trazer a verdade tal como é. Para o professor, a ficção é capaz de transgredir os limites da realidade. Ao conceber a literatura como imitação, o que corresponderia à *mimesis* clássica, realizamos uma limitação das interpretações possíveis de uma obra.

Temos, então, uma base teórica que nos permite ver a fluidez do conceito de ficção. O jogo do texto, mais do que propiciar apenas a sua fruição, permite refletir sobre a história e suas implicações na sociedade. Entre as obras que compõem o *corpus* desta dissertação, uma delas tenta misturar a representação do período ditatorial brasileiro com a história ficcional de uma criança inserida naquele contexto. Cabe-nos, agora, uma análise mais criteriosa do enredo do filme, para que possamos discutir suas relações com o mundo, a história e o relato testemunhal.

1.3.1. *O ano em que meus pais saíram de férias*

Se a história de Mauro se assemelha à experiência de outras crianças que viveram momentos de repressão, podemos pensar que a experiência “inventada” de Mauro não é de todo fictícia. A história política brasileira é um dos pontos de contato entre essa obra e a realidade.

Por tratar de um período histórico marcante (a Ditadura militar e a Copa do Mundo de 1970), o diretor Cao Hamburger dialoga com uma grande parte da população brasileira que viveu esses dois fatos da história nacional. Na tela, vemos as memórias de Mauro, um menino que só existe na ficção. No entanto, sabemos que existem vários pontos em comum com a história de muitos dos espectadores do filme. A Copa do Mundo é muito importante para pensarmos sobre esse assunto, uma vez que essa vitória trouxe ao Brasil mais notoriedade no contexto internacional. O Brasil ganhou o título de “país do futebol” e o esporte se transformou em um de seus maiores símbolos identitários. A Copa, como um marco para quem viveu no país durante os anos 1970, é trabalhada na obra como um fato que pertence à memória coletiva e isso pode ser percebido no filme em cenas que mostram a preparação das pessoas para ver os jogos. São exemplos desses elementos comuns à memória coletiva a decoração das ruas e os amigos assistindo a um jogo em um bar.

Todos esses elementos pertencentes ao cotidiano são formas de fazer com que essa história fique mais próxima daquilo que boa parte dos brasileiros viveu, tornando-se, assim, um ponto em comum com a realidade. As lembranças individuais dos espectadores são despertadas pelas memórias ficcionais de Mauro sobre aquele momento tão marcante para os brasileiros, que foi a Copa do Mundo.

Contudo, na película não é tratado somente do lado festivo do Brasil de 1970. A Ditadura militar e a repressão levada a cabo por esse regime também são retratadas. O público, ao ver a representação da violência do regime militar no filme, entra em contato com os acontecimentos. Obras como *O ano em meus pais saíram de férias* servem como uma lembrança incômoda, mesmo depois de passados tantos anos dos problemas vivenciados por aqueles que estavam engajados politicamente. O filme também revela o lado de quem não era militante, como Mauro, mas sofreu as consequências da Ditadura.

Ao contar a história de Mauro e sua condição de criança, vivendo os problemas políticos do Brasil, o filme de Cao Hamburger, de certa forma, nos leva a pensar na

história daqueles que são marginalizados. Ao colocar uma criança como protagonista, o diretor privilegia um grupo sem voz na sociedade, e ao trabalhar sua memória mostra um olhar que vai na contramão da história oficial. Sabemos que na Ditadura brasileira muitas informações sobre desaparecimentos, torturas e assassinatos foram ocultadas da imprensa e da opinião pública, já que o agente do trauma se tratava do próprio governo e não era interessante para ele trazer à tona a história daqueles que sofreram sua violência.

Hoje, com a luta pela abertura dos arquivos da Ditadura, muitos grupos políticos buscam mostrar à população o terror vivido por aqueles que combatiam o governo autoritário. Filmes e livros que retratam os “anos de chumbo” só puderam fazer essa reflexão *a posteriori*, uma vez que, graças à censura, as informações desse tipo não podiam ser veiculadas.

Ao longo do filme, o protagonista presencia momentos de repressão política, como a invasão do diretório acadêmico da faculdade, que é muito violenta e cruel. Esse tipo de ação da polícia foi, muitas vezes, encoberto pela história oficial durante o período ditatorial. Mas o filme, enquanto obra capaz de retratá-lo, faz esse tipo de denúncia. Podemos pensar que o filme, mesmo ficcional, é capaz de fazer emergir a história oral, ligada à memória. Essa emergência da história dos marginalizados é abordada pelo teórico Michael Pollak, em seu texto “Memória, esquecimento e silêncio”:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. (POLLAK. 1989, p. 4)

O ano em que meus pais saíram de férias pode ser visto, sob o viés de Pollak, como uma obra que dialoga com a memória coletiva por meio do encontro da ficção com a história, pois abarca uma representação daquilo que ficou “guardado” nos porões da Ditadura brasileira. As experiências que foram escondidas da opinião pública, para não macular a história oficial, levam a um olhar diferente sobre os acontecimentos.

No entanto, é preciso manter em foco o fato de que as memórias do menino Mauro são componentes de uma obra ficcional. Ao optar por contar a história do ano de 1970 do ponto de vista de uma criança imaginária, com seus interesses e sua trajetória particular, o filme realiza uma operação de combinação, que articula os elementos da

realidade histórica segundo uma lógica própria do universo ficcional. Trata-se, na formulação de Iser, de olhar para aquele momento histórico “como se” pudéssemos vê-lo pelo olhar de uma criança. Isso permite aos realizadores do filme combinar os elementos históricos, como a Ditadura e a Copa do Mundo, selecionados de maneira a produzir seus efeitos e suas possibilidades de sentido.

Um dos elementos acionados pelo enredo da película é a diversidade cultural do bairro do Bom Retiro, onde Mauro vai morar após a fuga de seus pais. Cada cultura representada, mesmo que no jogo da ficção, remete a um dos possíveis pontos de vista que compõem a memória coletiva que a comunidade nacional guarda daqueles eventos históricos.

O filme se inicia em Belo Horizonte e nos apresenta Mauro sendo chamado por seus pais para arrumar suas coisas para uma viagem. No carro, durante a viagem, já temos a noção de que esse acontecimento pode ter uma motivação política. Enquanto Mauro faz brincadeiras típicas de uma criança de sua idade, vemos os pais ficando tensos por ultrapassar em seu automóvel (um fusca azul, que será muito marcante no desenrolar da trama) um caminhão do exército brasileiro. Mauro indaga seu pai sobre essa presença, imita com a mão e faz o som de um revolver, numa brincadeira corriqueira para uma criança. Ele não entende a mudança que vai acontecer em seu cotidiano e continua perguntando ao pai sobre a escalção da seleção brasileira que iria jogar a Copa naquele ano.

Mauro é deixado na casa de seu avô, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, com a promessa de que seus pais retornariam para assistir a Copa junto com ele. Estabelece-se, assim, a relação entre os acontecimentos políticos e esportivos, que será fundamental para a estrutura narrativa da obra, funcionando como uma espécie de marcação temporal que acentuará o ritmo da espera de Mauro por seus pais.

Ao chegar à casa do avô, Mauro descobre que ele havia falecido no dia anterior. Schlomo, um ancião solitário vizinho do avô de Mauro, o ajuda a conviver com a solidão, o alimenta e ensina alguns valores da comunidade judaica. No entanto, a relação entre os dois não é fácil. Mauro, que mal consegue entender por que está sozinho, muitas vezes tem atitudes voluntariosas e mal educadas. Schlomo, que está acostumado à solidão, é rígido e não muda seus hábitos com a presença de Mauro. Aos poucos, a relação de confiança entre os dois “vizinhos” (uma vez que Mauro passa muitas cenas no apartamento de seu avô) se estabelece. Um exemplo do crescimento dessa relação é o caminho alternativo que Mauro faz entre os dois apartamentos. Ele

aprende a “escalar” o parapeito do prédio e, ao invés de fazer o caminho convencional pelo corredor, atravessa de um apartamento para outro dessa forma. Mauro é cuidado por Schlomo, mas se vê como cuidador do apartamento do avô.

Contudo, não é só Schlomo que compõe o novo universo em que Mauro se encontra. Personagens das mais diversas origens formam a vizinhança fictícia do bairro do Bom Retiro. Sua primeira amiga é Hanna (interpretada por Daniela Piepszyk), filha de judeus poloneses. Mesmo tendo aproximadamente a mesma idade de Mauro, se mostra muito mais confiante do que o menino, característica que em algumas cenas gera atritos entre as duas crianças. Ela o apresenta às outras crianças do bairro, que também são filhos ou netos de imigrantes judeus, e estas serão uma companhia próxima a Mauro durante a espera por seus pais. Com eles, o menino poderá demonstrar seu lado infantil, que muitas vezes é contido na presença de Schlomo. Perto do ancião, o protagonista tenta se mostrar como alguém adulto, o que acaba acentuando seu caráter frágil. Por mais que ele tente se mostrar como alguém independente e forte, Mauro é criança, sente medo, angústia e frustração.

Outro personagem importante para Mauro é Ítalo (interpretado por Caio Blat), representante da colônia italiana. Ítalo é estudante da Universidade e militante contra o regime ditatorial. Ele é o único que tem contatos para saber o paradeiro dos pais de Mauro, atendendo a um pedido de Schlomo. O menino, apesar de não saber o que seus pais estão fazendo, ao ouvir cochichos entre Ítalo e Schlomo, percebe que eles não estão em simples férias. Ítalo, após combate com polícia, busca refúgio no prédio de Mauro e Schlomo e, nesse momento, temos uma cena muito representativa do crescimento de Mauro durante o transcorrer do enredo: Mauro cuida de Ítalo, com poucas palavras, e reproduz as ações que Schlomo executou na sua chegada. Cuida de seu ferimento e lhe serve um prato judeu, que tem como ingrediente principal peixe, o que causa estranhamento em Ítalo, assim como causou nojo em Mauro no seu primeiro café da manhã na companhia de Schlomo. Mauro, então, responde exatamente como Schlomo lhe respondeu : “faz bem pra cabeça.”

Irene (interpretada por Liliana de Castro), personagem de descendência grega, representa outra nacionalidade presente no bairro do Bom Retiro. Por ser uma mulher bonita, chama atenção dos meninos do bairro, o que em algumas cenas provoca ciúmes em Hanna. Irene também namora Edgard, que é objeto da admiração de Mauro, por ser goleiro e namorado de Irene. Também é Edgard que tira Mauro do conflito no diretório acadêmico de uma universidade da vizinhança do Bom Retiro. Nessa cena vemos, de

forma mais explícita, a violência da Ditadura. Edgard coloca Mauro na garupa da moto e o leva de volta para casa. A admiração de Mauro por Edgard se torna mais clara na cena em que se apresenta um jogo de futebol entre os judeus, time em que Edgard jogava como goleiro, e os italianos, time em que Ítalo era atacante. Ao ver a atuação de Edgard, Mauro faz a seguinte afirmação: “E de repente eu descobri o que eu queria ser. Eu queria ser negro e voador”. Podemos, portanto, pensar que o filme, ao colocar seu foco na mistura étnica e cultural da comunidade do Bom Retiro, é uma representação da alteridade e da possibilidade de solidariedade entre diferentes grupos.

Como dissemos, a Copa do Mundo de 1970, pano de fundo da espera de Mauro, funciona na obra como um elemento narrativo. É através dos resultados dos jogos, preenchidos pelo protagonista na tabela fixada na parede do quarto de seu avô, que visualizamos a passagem de tempo. Se não há no filme outras indicações da passagem do tempo, comuns em obras cinematográficas, como as mudanças climáticas, envelhecimento dos personagens ou legendas que indiquem datas, é a Copa que mostra a progressão da narrativa e, dessa forma, podemos ter uma noção de quanto tempo os pais de Mauro o deixaram sozinho. O futebol é a principal paixão do protagonista. Suas relações de amizade com as crianças da vizinhança, e mesmo com os outros moradores do bairro, são relacionadas ao esporte. Isso pode ser visto na cena em que ele pede a Hanna para comprar figurinhas para seu álbum da Copa do Mundo. Nessa cena, Mauro está particularmente isolado, pois fica no apartamento do avô, que está vazio, e aguarda um telefonema de seus pais esperançosamente. Sabemos que nem assim ele abandona sua preocupação infantil com o futebol.

É fundamental, no filme, a conjugação entre uma história política traumática e uma conquista esportiva marcante. Duas linhas narrativas correm paralelas: a primeira, da Ditadura que persegue os pais de Mauro; a segunda, que remete ao sonho brasileiro e à felicidade com a conquista da Copa. O menino-protagonista pode ser encarado como uma metáfora para o Brasil que vive um momento de euforia, graças ao título de campeão do mundo, mas uma euforia que não é completa, pois a Ditadura vivia seu momento mais repressivo e violento. A dualidade sentimental em que Mauro se encontra foi vivenciada, de certo modo, por outros brasileiros que, apesar de campeões na Copa do Mundo, tinham suas vidas reprimidas por um governo ditatorial. Uma cena que deixa essa dualidade de sentimentos clara é a partida final da Copa, em que o Brasil vence o título, mas Mauro sai do bar onde assistia ao grande jogo da final, com seus

novos amigos, atrás do táxi onde estão Schlomo e sua mãe, que retorna de sua passagem pelo aparelho repressivo da Ditadura.

José Miguel Wisnik, em seu livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, mostra de que forma essa relação controversa entre torcer pelo Brasil e ser contra o regime político então vigente é representada no filme:

Um exemplo do desencontro entre o que se pensa e o que se vive do futebol pode ser lembrado no fato conhecido — que o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* incorporou a seu modo — de que muitos dos que se decidiram a torcer pela Tchecoslováquia contra o Brasil, na primeira partida da Copa de 1970, por identificarem a seleção com a Ditadura militar, viraram do avesso a decisão inicial assim que a partida esquentou: a verdade é que, apesar das boas razões políticas que os guiavam, o tempo do jogo os devolvia a um lugar em que o time de futebol, *contra aquilo que pensavam*, não se confundia com o regime, mas se mostrava ligado a eles mesmos através de uma identificação inesperada e mais profunda. (WISNIK, 2008, p. 12)

Wisnik se refere à cena em que Schlomo leva Mauro à faculdade para se encontrar com Ítalo e procurar notícias sobre os pais do menino. Eles são convidados a assistir à partida entre a Tchecoslováquia e o Brasil junto com os estudantes, que se comprometem a torcer pelo time rival por terem mais afinidade com a forma de governo daquele país. No entanto, durante a partida, acabam esquecendo a militância e torcendo para o Brasil.

No filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, uma das articulações possíveis para o tema do futebol seria mostrar que Mauro, mesmo sendo filho de militantes políticos, é um garoto normal, com os mesmos gostos e hábitos de uma criança dos anos 1970. Sua relação com o jogo de botão, um brinquedo comum na época, é uma prova disso. Podemos ver que na cena inicial, prestes a começar sua viagem, Mauro está posicionando “jogadores de linha” e seu goleiro na mesa da sala de sua casa em Belo Horizonte, junto com seu pai. Os times de botão são das cores azul e preto, o que remete aos times mineiros. No decorrer do filme, Mauro continua jogando futebol de botão em várias cenas, só que sozinho em São Paulo. Em um determinado momento, ao tentar telefonar para sua casa em Belo Horizonte, temos um súbito corte que mostra a casa revirada, com a mesa de futebol de botão, objeto que inicia o filme, jogada no chão entre outros móveis destruídos, dando a entender, sem qualquer diálogo, que os militares haviam passado por lá, procurando por seus pais e por indícios de sua militância. Essa é uma das poucas cenas em que a violência é mostrada de forma explícita no filme. A repressão sofrida por Mauro, geralmente, é mostrada por detalhes

mais sutis. Ao invés de cenas explícitas de combate entre a polícia e os militantes, temos apenas os acessos de fúria de Mauro, como imagem do momento difícil que o menino atravessa.

Como os pais haviam prometido voltar para que eles pudessem acompanhar a Copa do Mundo juntos, Mauro sente, a cada jogo, o atraso de seus pais. Para Mauro, as partidas são a chance de revê-los e de ter de volta a vida que tinha antes. Contudo, somente na grande final é que ele revê sua mãe, debilitada e com marcas de violência. O momento anterior é de grande tensão na película. A casa de Schlomo foi invadida por policiais e o ancião foi detido. Mauro agora está totalmente sozinho e administra dois apartamentos. A final da Copa põe fim à busca de Mauro, contudo o que era para representar dois finais felizes, um para a seleção brasileira e outro para a vida de Mauro, acaba não se concretizando: o pai de Mauro não volta. O professor Elcio Loureiro Cornelsen, em seu artigo “Imagem e Memória em torno de futebol e política no cinema”, de 2012, afirma sobre essa abordagem da violência no filme:

Todavia, isso não significa que no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* a violência seja atenuada, pois na maioria das vezes surge como marca ou ausência: a mãe deitada na cama, alquebrada pelas sessões de tortura e pelas más condições do cárcere, que mal tem forças para abraçar o filho ao revê-lo; o apartamento em Belo Horizonte, o qual Schlomo, que acolhe Mauro após a morte de seu avô e do sumiço dos pais, encontra revirado e destruído; o próprio desaparecimento do pai é um índice de violência pela ausência. (CORNELSEN, 2012, p. 439)

A ausência é um signo constante no filme e será mais evidenciada pela ausência eterna do pai. No diálogo final, Mauro percebe que a figura paterna estará sempre ausente, mas, dentro da limitação de seu mundo infantil, não fala da morte. De forma eufêmica, diz que o pai está atrasado. Como foi observado pelo professor Marcelino Rodrigues da Silva, no artigo “Desafinando a metáfora da nação”:

Na última cena, a tela mostra Mauro e a mãe partindo para o exílio, ao som de um monólogo em que o menino sintetiza sua percepção daquele momento dramático: “E assim foi o ano de 1970: o Brasil virou tricampeão mundial e, mesmo sem querer nem entender direito, eu acabei virando uma coisa chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer ter um pai tão atrasado, mas tão atrasado, que nunca mais volta pra casa”. (SILVA, 2011, p. 8)

Na esteira desse artigo, podemos pensar que *O ano em que meus pais saíram de férias* apresenta uma espécie de dissonância em relação à maioria dos textos que tratam da Copa de 1970. Se muitos deles buscam mostrar a euforia e a felicidade daquele

momento no Brasil, o filme tem um ar melancólico, mostrando um período que poderia ter sido feliz mas, para o protagonista, não foi. É importante ressaltar o papel da voz narrativa em *off*, trazendo ao filme um cunho memorialístico, mas não saudosista, uma vez que Mauro, a cada passagem de tempo, entre os jogos da Copa, se vê mais em conflito e perdido. Novamente Marcelino Rodrigues da Silva partilha desse ponto de vista, como podemos ver no seguinte trecho:

Trata-se (...) de um filme que articula, de modo metafórico (porque construído a partir de analogias entre as diferentes histórias que nele são contadas), a trajetória de uma seleção rumo ao campeonato mundial, o destino de uma família e os conflitos internos de uma nação. (...) Fazendo a analogia que rege a relação metafórica “desafinar”, esse filme dá à metáfora um caráter crítico, que se aproxima da negatividade da ironia. (SILVA, 2011, p. 8-10)

A metáfora “desafinada” a que se refere Silva pode ser vista até nos aspectos técnicos do filme. Eles são muito importantes para entendermos a construção imagética que o filme faz, pois é uma obra muito peculiar quando comparada a outros filmes sobre a Ditadura. O áudio, a fotografia e a montagem do filme são exemplos de categorias técnicas que vão ao encontro dos sentimentos do garoto, já que o filme não apresenta cenas muito impactantes. A dissonância que ocorre entre a felicidade de ter vencido a Copa do Mundo e a ausência de seu pai é representada pela sincronização de áudio de uma música triste com as imagens televisivas da Copa de 1970, enquanto o capitão da seleção, Carlos Alberto Torres, levanta a taça. Assim, há a sincronização de um áudio disfórico com uma imagem eufórica.

A fotografia também colabora com esse efeito disfórico. Não é apresentada uma fotografia com cores vivas, comum em filmes de temática infantil, mas sim uma fotografia carregada em tons de azul e cinza, que nos mostra um Bom Retiro triste e seco, refletindo as impressões de Mauro sobre o bairro. Até a camisa da seleção brasileira de futebol, marcada por suas cores contrastantes e alegres, é destoante na composição do figurino escuro de Mauro. A camisa da seleção brasileira é um figurino importante na história de Mauro, e, além dela, outros símbolos ligados à história brasileira são apresentados: taça, escudos, flâmulas dão o tom patriota que tomou conta do Brasil na Copa do Mundo 1970.

Se a história ficcional de Mauro funciona como uma metáfora da situação da nação, podemos pensar que o final pesado, em que Mauro perde o pai e vê a mãe com marcas de violência, é uma representação de tudo o que aconteceu por trás do cenário da

Copa do Mundo. Se a paixão de Mauro pelo futebol é comum a uma maioria de brasileiros, o sofrimento com a Ditadura pertence mais fortemente a uma faixa menor da população, diretamente envolvida com as questões políticas.

O filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, mesmo possuindo um enredo ficcional, é semelhante à experiência de algumas pessoas que viveram a realidade política do país nesse período, o que remeteria também ao processo testemunhal. Existem elementos que comprovam essa possibilidade de leitura, como a narração memorialística e a opção por enquadrar o enredo num espaço geográfico e temporal real. Contudo, numa oposição básica, poderíamos pensar que essa é a função da ficção: emular, fazendo seu leitor “suspender a descrença” em relação à experiência ficcional.

Como estamos tentando mostrar, o filme realiza, ao seu modo, os procedimentos utilizados na criação do texto ficcional, conforme a teorização de Iser. A câmera funciona como narradora, buscando o efeito de conjugar seu olhar ao ponto de vista do protagonista. Temos, portanto, a seleção de um contexto histórico verdadeiro, composto por símbolos e elementos que compõe um “mundo real”, mas que passa a funcionar dentro do jogo da ficção, segundo uma combinação que lhe é própria. A realidade ficcional, então, passa a ser uma duplicação de uma experiência possível.

Mas a representação da experiência em sua totalidade, na ficção ou fora dela, é inatingível. No filme, são abordadas temáticas da história brasileira, sem deixar de envolver seus espectadores em uma trama delicada. Temos a apresentação de uma parte da vida do menino Mauro, que entrega suas memórias aos espectadores e, a partir delas, o público assimila e traz à tona suas próprias lembranças. É um processo que podemos comparar à *madeleine*, de Proust, conforme a reflexão de Walter Benjamin. A reminiscência, como uma ação involuntária da memória, leva à rememoração da experiência pelos espectadores.

Nesse filme, então, temos uma construção muito relevante para a discussão da questão da nacionalidade brasileira. Se o futebol, enquanto realidade neste país, se mostra como um lugar de memória coletiva, de orgulho e patriotismo, temos na contramão a Ditadura, que é um ponto nebuloso dentro da memória nacional, que precisa ser discutido através de textos, sejam ficcionais ou não. *O ano em que meus pais saíram de férias* conjuga esses dois lugares de memória, um positivo e outro negativo, de forma a unir os fatos que marcaram o ano 1970, conseguindo abordar os dois lados, um eufórico e outro disfórico, da realidade nacional. Ainda possui o mérito de trazer seus espectadores para dentro da história, inserindo-os no contexto histórico brasileiro.

As duas obras que foram escolhidas como *corpus* desta dissertação (*O ano em que meus pais saíram de férias* e *1968 – O que fizemos de nós*) apresentam-se, no senso comum, como opostas, uma se limitando à verdade e outra à ficção. Contudo, existem pontos de tangência entre as duas obras: a discussão sobre a representação da história e a perspectiva da criança. Nossos narradores, sejam eles imaginados, como o Mauro da ficção, ou adultos, como o Mauro da realidade, narram o ponto de vista infantil sobre os “anos de chumbo”. É sobre sua capacidade narrativa que procuraremos discutir agora.

CAPÍTULO 2:

CRESCER

*Era uma casa – como direi? –
absoluta.*

*Eu jogo, eu juro.
Era uma casinfância.
Sei como era uma casa louca.
Eu metia as mãos na água:
adormecia,
relembra.
Os espelhos rachavam-se contra a
nossa mocidade.*

Herberto Helder

Crescer é inerente à condição humana. Todos passam por essa fase e é nela que se dá a formação de várias características do adulto que está por vir. Muitos escritores, ao escreverem suas memórias, se debruçam sobre esse tempo perdido que é tão crucial. Neste trabalho buscamos analisar duas obras que dão uma atenção especial a essa fase da vida. Na obra de Zuenir Ventura, temos um capítulo dedicado aos testemunhos daqueles que eram crianças e sofreram ao verem seus pais se envolvendo com a luta política contra a Ditadura. Na obra de Hamburger, o enredo gira em torno de um personagem ficcional que se vê em situação parecida com a que Ventura apresenta. Observando as duas obras, percebemos que a narração infantil possui um funcionamento peculiar. Ela apresenta características próprias e, graças a essa especificidade, merece uma análise mais cuidadosa.

Nas obras em foco, temos vozes que narram fatos da infância, contudo, elas vão narrar em momentos diferentes da vida. Mauro narra a partir da infância, logo após os eventos que se passam no filme, e, no livro de Ventura, a narração já é feita na vida adulta, quarenta anos depois do acontecido. Nos dois textos temos a narração feita a partir da memória, e, como foi discutido anteriormente, eles sofrem das limitações que a memória, enquanto faculdade humana, possui.

Da narração da experiência traumática infantil surge um questionamento sobre a sua precisão e capacidade de trazer à tona os acontecimentos históricos de uma época que é entendida de forma limitada. Essa limitação se deve às formas de pensamento e percepção da criança, que não consegue entender toda a complexidade das questões envolvidas. A criança deve, primariamente, aprender sobre o mundo, mas de forma gradual, pois ela conhece, inicialmente, o mundo à sua volta e seus elementos mais básicos. Portanto, formulações sobre contexto político e histórico não costumam pertencer a esse universo. Logo, narrar a experiência da Ditadura se apresenta como um desafio duplo para a criança: primeiro pelas dificuldades, inerentes à condição infantil, que se impõem no processo de crescer, na formação do ser humano, de seu caráter, de sua linguagem; segundo por percebermos que as crianças aqui retratadas buscam compreender os motivos de seus traumas, e ao tratarmos de um contexto histórico-político tão específico, entendemos que isso não é compatível com o universo em que uma criança normalmente está inserida. Nossos narradores, portanto, se apresentam em um impasse, que é retratado por seus testemunhos³.

³ Consideramos que a narração em primeira pessoa, ainda que ficcional, feita no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, se aproxima do gênero testemunhal, como foi explicado no capítulo anterior.

Em sua obra *Infância e História* (2010), o filósofo Giorgio Agamben analisa a questão da infância e da experiência infantil. Nela, considerações sobre o processo da narração infantil são elaboradas. Em um primeiro momento, o filósofo reflete sobre a importância da linguagem para o homem e sobre o processo de aquisição da linguagem, que é simultâneo ao processo de conhecimento do mundo. Para pensarmos nesse ponto, é importante considerar a relação entre linguagem e experiência. Em suas formulações, Agamben aponta primeiramente para a sistematização feita por Walter Benjamin sobre a diferença entre vivência e experiência. A experiência, chamada *Erfahrung*, que seria capaz de trazer ensinamentos, teria chegado ao fim junto com a Primeira Guerra Mundial, já que os traumas vivenciados impediriam a possibilidade de narrar uma experiência que passasse alguma forma de sabedoria. A partir da catástrofe da guerra, o homem coloca em xeque sua posição de narrador e de transmissor de conhecimentos.

Nessa relação, vemos que a transmissão da experiência está intimamente ligada à capacidade de falar. Contudo, essa faculdade não está completamente estabelecida na infância. Então, como interpretar, no caso das duas obras analisadas nesta dissertação, a narração pelo olhar infantil? Agamben, em seu “Ensaio sobre a destruição da experiência”, pensa sobre a questão. Ele afirma: “Uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem” (AGAMBEN, 2008, p. 54).

Um primeiro ponto que devemos observar nas formulações de Agamben é a relação paradoxal entre linguagem e experiência. Walter Benjamin, quando formula sua teoria da experiência, mostra suas duas possibilidades de leitura, sintetizadas pelos termos *Erfahrung* e *Erlebnis*. A primeira, ligada à experiência ancestral, passada de geração em geração, foi perdida depois de grandes catástrofes, como a Primeira Guerra Mundial. A segunda é atrelada à vivência do homem em seu cotidiano. Ela também é uma forma de experimentar os fatos, mas sem a noção de ensinamento, que carregam os provérbios e as antigas lendas que tinham como objetivo primário transmitir o conhecimento.

A infância, início da vida, é também o início da linguagem. Com o início da linguagem, temos a percepção de nossa própria existência no mundo, já que nessa fase a *psique* está em processo de formação. Agamben faz apontamentos sobre o processo de aquisição da linguagem, com base em estudos feitos pelo linguista francês Benveniste sobre a natureza dos pronomes. Para Benveniste, é a linguagem que permite que o homem perceba sua condição de sujeito, de agente no mundo. Dessa forma, o ser

humano percebe sua individualidade, o que permitiria construir a noção de que a experiência pessoal pode e deve ser comunicada. Durante a aprendizagem da linguagem, o homem forma sua subjetividade ao compreender que o papel de enunciador é assumido por aquele a quem se atribui o pronome *eu*. Cada indivíduo, ao narrar, se põe nesse lugar, ao entender as funções das pessoas do discurso. Desse modo, inicia-se o processo de formação do indivíduo que pode assimilar os fatos à sua volta, mesmo que ainda sem a complexidade que caracteriza o olhar do adulto. Assim, ao conseguirmos nos colocar na posição de narradores e, portanto, de transmissores de uma experiência comunicável, nos entendemos como indivíduos no mundo (AGAMBEN, 2010, p. 56). A percepção de que o *eu* é um pronome vicário, que muda seu referente de acordo com o locutor, é muito importante para que a experiência pessoal seja reelaborada e transformada em matéria narrativa. O que Agamben sugere, portanto, é um problema relacionado à questão da experiência. A experiência não pode ser uma etapa pré-linguística, não existe uma relação automática em que a criança inicia sua linguagem e finaliza a experiência pré-psíquica.

Um exemplo do cotidiano pode ser elaborado para uma melhor compreensão da reflexão feita por Agamben. Podemos pensar que um bebê ainda não é dotado de linguagem e, portanto, entende de forma rudimentar o mundo à sua volta. Uma criança, que já adquiriu uma base linguística, apesar de não possuir seu léxico completamente formado, é capaz de entender, por exemplo, a ausência do pai, ao ver que este foi levado ou abandonou o lar. Ela é capaz de relatar a história a alguém, mesmo que de forma precária. A experiência da ausência paterna pode ser reproduzida, ainda que a formação da linguagem não seja completa.

Etimologicamente, a ideia de infância já traz um questionamento sobre a linguagem. A palavra foi formada a partir de *in-fante*. Desse modo, o termo pode ser definido etimologicamente como “aquele que não tem fala”. Para Agamben, a infância possui uma característica especial: é uma fase que antecede o aprendizado da língua, mas a criança já é dotada de um aparato que a capacita para isso. Ele afirma, no seguinte trecho:

A ideia de uma infância como “substância psíquica” pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. (AGAMBEN, 2008, p. 59).

Aquele que não tem fala, o infante, no senso comum, supostamente negaria a condição de narrador. Contudo, vemos que os narradores observados em nossa pesquisa foram capazes de assimilar os fatos vividos por eles, simultaneamente ao período em que começaram a possuir sua consciência de ser indivíduos no mundo, consciência de sua subjetividade e sua linguagem, conseqüentemente. Haveria, portanto, uma relação de interdependência entre experiência e linguagem.

No entanto, podemos pensar também que, de alguma forma, a linguagem é também um limite para a experiência, demarcando sua impossibilidade, daí a relação paradoxal entre os dois termos. Para compreender esse ponto, podemos recorrer às reflexões de Walter Benjamin sobre a modernidade, no ensaio intitulado “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em que ele volta aos conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis*:

Quanto maior é participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderam ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. (BENJAMIN, 1994, p. 111)

A experiência, em Benjamin, está intimamente ligada ao corpo e aos sentidos, assumindo uma complexidade que dificilmente pode ser traduzida pela linguagem. A linguagem teria a função de aparar os choques provocados pela vida moderna, racionalizando e reduzindo as impressões corpóreas e sensoriais a categorias culturais pré-estabelecidas, que delimitam seu lugar na consciência do sujeito, “às custas da integridade de seu conteúdo”. Desse ponto de vista, portanto, quanto mais linguagem, menos experiência. Daí a linguagem ser, paradoxalmente, condição e limite da experiência. Daí também as reflexões que Agamben faz sobre a ideia de uma experiência “pura” ou “muda”, característica do *in-fante*, ao mesmo tempo paradigma e horizonte impossível do próprio conceito de experiência. Afirma Agamben:

(...) a constituição do sujeito na linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria precisamente, assinalar o limite. (AGAMBEN, 2008, p. 58)

Como tratamos aqui de duas obras que falam de eventos traumáticos, os limites para a narração da experiência se colocam ainda mais em destaque, já que a narração do trauma também está no limite da linguagem. Para iluminar a questão, podemos evocar, mais uma vez, a já citada reflexão do professor Jaime Ginzburg, em seu artigo “Escritas da tortura”:

Ver a história como trauma coloca em questão a própria possibilidade de elaborar uma representação, pois o trauma é, por definição, algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa. (GINZBURG, 2001, p. 131)

Temos, então, uma sucessão de limites para a narração. A infância representaria um limite, já que seria um lugar pré-linguagem. A própria linguagem, no entanto, configura-se como outro limite, reduzindo a complexidade da experiência às categorias estereotipadas da cultura. E o trauma, por fim, seria um terceiro limite para a narração, já que ele representa a lembrança do terror e da violência incomunicáveis.

Consideradas como destituídas de linguagem, as crianças sempre ocuparam uma posição secundária no conjunto dos discursos sobre o passado. Ouvir a voz infantil e considerar seu ponto de vista sobre os eventos históricos, portanto, é buscar entender melhor um grupo que, de certa forma, representa um ponto de vista marginal e, conseqüentemente, buscar uma perspectiva alternativa sobre esses acontecimentos, já que a experiência da criança se dá de forma diferente: ela possui um apelo muito mais sensorial e menos racional do que a do homem adulto. A própria experiência da linguagem se dá de forma diferenciada, uma vez que só podemos nomear aquilo que conhecemos.

Interessante observar que as experiências de sofrimento vividas pelas crianças durante a Ditadura militar no Brasil, representadas nos textos que compõem o *corpus* da pesquisa, se diferenciam das experiências dos adultos por seu caráter indireto. Se nos relatos dos militantes políticos temos a experiência física da tortura e da perseguição, nos relatos dos filhos desses militantes temos o trauma pelo acontecido com os pais e, principalmente, pela sua ausência. Indireto, então, porque a experiência da violência não acontece diretamente com as crianças, mas as atinge.

Podemos perceber que existe uma forma narrativa muito peculiar quando se fala de infância, pelo menos em relação ao gênero testemunhal tradicional, em que os narradores buscam, ainda que isso seja uma meta inatingível, uma narração fiel ao fato

como ele foi. A barreira linguística da infância nos mostra uma forma menos estereotipada de experienciar a vida, afetando, por exemplo, o foco de certos eventos, cuja narração se concentra em pontos diferentes do esperado em uma narração adulta. A criança tem a potência da linguagem, só não consegue enunciar.

Em seu ensaio intitulado “Infância e pensamento”, a professora Jeanne Marie Gagnebin também discute a questão da não linguagem e da absorção da experiência na infância, colocando em relevo esse aspecto do pensamento de Agamben:

Giorgio Agamben nos indica que essa experiência inefável da in-fância – inefável não porque seria um início paradisíaco além das palavras, mas porque a in-fância está aquém das palavras, ao mesmo tempo sem palavras, sem linguagem e, porém, condição de possibilidade de sua eclosão – que essa experiência da infância “exclui que a linguagem possa se apresentar como totalidade e verdade”. (GAGNEBIN, 1997, p. 182)

Se o testemunho tem o papel de funcionar como uma reescrita da história, podemos pensar que o testemunho dado por quem viu os fatos ainda na infância não é diferente. A história contada por aqueles que sofreram violência participa pouco da história oficial. A versão dos fatos contada por crianças contribuiria de forma menor ainda. As crianças são um grupo que tem uma participação similar aos grupos de minoria na construção da memória e da história. Se os testemunhos podem ser aproximados dos relampejos do passado por meio dos quais se pode ver o outro lado da história, o testemunho da infância, grupo muitas vezes esquecido nos registros do passado, traz à tona a versão dos fatos daquele que não tem voz.

Para a Gagnebin, as crianças seriam capazes de olhar para os fatos de forma diferenciada justamente por se encontrarem em um grupo marginal à sociedade: um grupo sem voz, sempre lembrado pelo prefixo *In*, presente na palavra. A professora afirma:

(...) a criança percebe, simplesmente, porque ela, mesmo sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram em porões, cujas janelas beiram as calçadas, ou as figuras menores na base de estátuas erigidas pelos vencedores. (GAGNEBIN, 1997, p. 182)

Esse ponto observado pela professora nos faz lembrar que a construção da história é dada pelo olhar dos vencedores. Ao tratarmos de narradores infantis, vemos os fatos sendo contados por um ângulo diferenciado daqueles que são registrados nos documentos oficiais e mesmo na grande maioria dos testemunhos. Considerar esse tipo

de registro poderia, pensando no público que vai ser espectador e leitor dos relatos, desencadear memórias mais pessoais, que não remetem somente aos fatos históricos, mas também a um processo pessoal e subjetivo.

A discussão sobre a formação da história, que perpassa todo nosso texto, acontece também no debate sobre a infância. As considerações de Giorgio Agamben sobre a experiência infantil só foram possíveis após várias mudanças de paradigmas. A criança inocente, inábil e frágil, presente em nosso saber tácito, é uma concepção recente. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “a noção de infância não é portanto nenhuma característica dita natural, mas é, sim, profundamente histórica” (GAGNEBIN, 1997, p.169).

Para levar à frente a discussão sobre a relação entre infância, história e experiência, nos debruçamos novamente nas teorias do filósofo alemão Walter Benjamin. Em suas notas sobre a própria infância, intituladas “Infância berlinense por volta de 1900”, presentes na obra *Rua de mão única*, ele mostra a importância dos pequenos detalhes para a criança e como objetos apenas funcionais para adultos ganham outra dimensão no mundo infantil. A narração de Benjamin de sua própria infância retoma sua teoria sobre a experiência. Benjamin, ao narrar adulto suas aventuras e estranhamento do mundo, usa da ferramenta da memória para viabilizar essas histórias, como ele afirma no seguinte trecho:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. (BENJAMIN, 2012, p. 246)

Do processo de escavação da terra, Benjamin traz à tona lembranças de uma realidade pré-guerra mundial. Jeanne Marie Gagnebin reflete sobre as memórias de infância do autor, no seguinte trecho de seu artigo:

O que interessa a Benjamin é tentar elaborar uma certa experiência (*Erfahrung*) com a Infância. Essa experiência é dupla: primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao lembrar o passado, não o lembra tal como realmente foi, mas, sim, somente através do prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder, pois, justamente, não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não

percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é a idealização, mas sim realização do possível esquecido ou recalcado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta. (GAGNEBIN, 1997, p. 181)

Ao contrário da opinião comum de que a infância é um período de tranquilidade e felicidade inquestionável, Walter Benjamin aponta para uma outra dimensão que essa fase tem. A infância não remete somente à ingenuidade ou à inocência, mas também à inabilidade da criança e sua desorientação. Nessas características adversas estaria uma condição preciosa e essencial para o homem, pois, ao relembrar a infância, tem-se a noção do desajustamento no mundo e da falta de soberania pelos quais todos passaram. Dessa forma, ao relembrar a experiência infantil, o homem percebe que já esteve na condição de incapaz para muitas funções, o que se reflete em seu comportamento na sociedade.

O físico infantil é essencialmente ligado à limitação. A criança, por ser pequena, tem seu campo de visão limitado, não suporta muito peso ou alcança grandes distâncias. Soma-se ainda a inabilidade de narrativa, que se liga à condição do aprendizado da linguagem.

Ao se refletir sobre as limitações presentes no seres humanos no começo de sua vida, percebe-se a potência de ensinamento dessa fase, ao fazer o homem entender que sua memória não repousa somente sobre sua força e poder. As lembranças da infância, para muitos as mais queridas, remetem mais a faltas, falhas e à incompletude do homem do que à plenitude. Essa leitura da infância como período perfeito, que é feita pela sociedade contemporânea, poderia explicar o interesse na produção de obras que retratam crianças como personagens de um período traumático, para que o público questione a plenitude e a perfeição que geralmente são associadas à fase infantil.

No esforço para repensar e ressignificar os eventos da história brasileira recente, especialmente a Ditadura, vemos uma preocupação de representar, nas obras que falam do período, os diferentes grupos da sociedade. As crianças, grupo etário que, poderíamos pensar, estaria mais resguardado da violência dos regimes autoritários, tornaram-se foco de algumas produções, mostrando que a suposta sacralidade desse período foi abalada.

A professora Tânia Sarmiento-Pantoja, em seu artigo intitulado “Sobre o olhar do (in)vulnerável: a criança, a Ditadura e as memórias (in)suspeitas”, publicado em 2012,

reflete sobre essa condição da infância que, apesar de vulnerável, não se isentou dos danos provocados pelos processos políticos. Afirma-nos a professora:

[As crianças] Inserem-se nesse processo como legado precioso na montagem de problematizações sobre o quanto a violência pode ser tentacular, alcançando mesmo aqueles que estariam mais protegidos pelos fundamentos de uma cultura que tem pensado a infância, em diversos âmbitos do saber, como reduto singular da vulnerabilidade. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 413-414)

A surpresa que pode causar ao público geral o fato de que esse tipo de violência tenha se estendido às crianças justifica a produção intensa de obras com essa temática. São exemplos dessas produções os filmes *O ano em que meus pais saíram de férias*, um dos textos analisados na presente pesquisa, e ainda o já citado *A culpa é do Fidel*, além de *Kamchatka*, filme argentino de 2002, com direção de Marcelo Piñeyro; *Machuca*, produção chileno-espanhola de 2004, dirigida por Andrés Wood; e *O labirinto do fauno*, película mexicano-espanhola de 2006, de Guillermo del Toro. Todos contam a trajetória de crianças que, ao seu modo, sofrem com as adversidades impostas por um período histórico conturbado. Elas não são, como se apresentam normalmente os adultos representados em obras sobre conflitos políticos, vítimas diretas da violência. Elas não sofrem torturas físicas durante o enredo. No entanto, houve uma espécie de reflexo dos sofrimentos vividos pelos adultos em suas trajetórias, que fez com que as crianças fossem também vítimas, tanto por suas perdas quanto por não entender o mundo à sua volta, ou ainda por não conseguirem se adequar à situação vivida.

A professora Tânia Sarmiento-Pantoja sugere que a noção de enigma é representativa para o que se passa nos enredos das películas citadas. Em todas elas, é importante o enigma que a realidade representa para essas crianças, que não sabem o que se passa no mundo dos adultos, evidenciando sua vulnerabilidade e sua inabilidade com o mundo. Explica a professora:

Desse modo, por um lado são relatos, sobretudo, carregados de enigma para a criança, enigmas esses resultantes do escamoteamento por parte dos adultos, acerca das condições violentas em que todos estão mergulhados, com o intuito de tornar suas crianças mais protegidas. Porém, a proteção erguida pelos adultos, a partir de decisões e escamoteamento, para tornar a criança – esse ser vulnerável – invulnerável à violência tentacular, exercida pelo braço policial do Estado, mostra algo que, apesar de óbvio, não deve estar fora do debate sobre a barbárie: no universo da catástrofe não há espaço para a invulnerabilidade, uma vez que todos acabam atingidos. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 419)

Esse escamoteamento de informações feito pelos adultos, com a intenção de proteger os pequenos da dura realidade, acaba tornando-a mais conturbada, porque, além de lidar com os danos gerais causados pelo regime em suas vidas, as crianças protagonistas dessas narrações devem também lidar com a ausência de informações. Situação que pode gerar, como acontece nas obras citadas, o preenchimento da realidade com fatos imaginados. A criação de ficções e o entendimento de que essas podem ser uma complementação plausível para a realidade é muito comum nas representações da infância. Em especial o filme *O labirinto do fauno*, em que a fantasia criada pela protagonista se mistura à realidade da Guerra Civil Espanhola. O mundo fantástico e suas criaturas mágicas correm paralelos à opressão vivida pela menina, que é enteada de um militar. O final da obra, quando a criança é brutalmente assassinada pelo seu padrasto, se torna emblemático, pois apresenta uma forma de unificação entre a ficção criada pela garota e a terrível realidade em que ela se encontrava.

Para falar sobre a situação da criança em momentos de opressão política, a professora Tânia Sarmento Pantoja explora o conceito de infâmia, desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, em sua obra *O que é um autor*, para refletir sobre a condição do clandestino político, a que as crianças dos relatos aqui selecionados pertecem. Ao clandestino cabe um estado de exceção à norma e aos dispositivos morais e políticos. A infâmia que o filósofo coloca para todos os que foram jogados na clandestinidade, ao serem torturados e perderem suas identidades, para Sarmento-Pantoja também se estende à família, especialmente às crianças que estão próximas do perseguido político. Afirma-nos a professora: “a infâmia se abate sobre a criança e, com ela, o horror. Ainda que não sejam objeto de tortura e de outras ações abjetas, a infâmia as alcança, como desdobramento da infâmia dos pais.” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 425).

Na obra de Zuenir Ventura, temos o testemunho, fruto da memória, sendo transmitido quarenta anos depois do acontecimento. A infância se passou e a narração, feita a partir da memória longínqua de um fato marcante, torna-se mais nebulosa. Essa nebulosidade, já apontada anteriormente, se deve primeiramente à parcialidade da memória que alicerça a descrição dos fatos. Em segundo lugar, se deve ao trauma, que pode atuar como um bloqueio da memória. Por último, se deve também às dificuldades da infância que, com suas características especiais aqui descritas, é uma época em que o homem é ainda inábil nas suas relações com o mundo.

Para a professora Tânia Sarmento-Pantoja, podemos pensar que esse processo de escavação, para trazer as lembranças à tona, é um processo míope, uma vez que a testemunha não pode contemplar os fatos com clareza e sem distorção. O testemunho da infância se organiza de forma “a buscar dois horizontes: o do passado e o do presente” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 421). A lembrança do passado se torna turva à medida que interage com a experiência do presente, que media nossas impressões do vivido. A professora descreve essa questão no seguinte trecho: “A mirada míope se insinua, assim, como protocolo de captura do real que dialoga com a relatividade das visões testemunhais, com a provisoriedade das verdades, com a possibilidade de casar imaginação e evidência” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 422). Então teríamos, como característica do testemunho infantil, um primeiro elemento, como foi apontado pelos autores aqui citados: a dificuldade de se ver o passado de forma clara.

Como um segundo elemento, podemos pensar que a complementação da realidade com a imaginação seria um dos pontos que gera essa nebulosidade. Novamente, explica a professora: “Essa mirada míope emerge a partir da falta de nitidez, da necessidade de reorganizar a experiência de uma outra forma, que não baseada (tão somente) em evidência” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2012, p. 420). Para a criança é mais difícil buscar a verdade por meio de um depoimento, pois o processo de absorção da realidade à sua volta já é particularmente problemático. Para as crianças, a imaginação é uma fuga da realidade de infância a que elas foram submetidas pela repressão política.

Em períodos de opressão política, temos um abandono da sacralidade da infância. O trauma infligido a crianças que estavam próximas a militantes políticos veio à tona, nos últimos anos, através de representações como as aqui citadas. O poema de Herberto Helder que serve de epígrafe para este capítulo descreve uma faceta da infância muito diferente das histórias que buscamos trazer a esta dissertação. No poema de Helder, a casa é um lugar de segurança tão forte para o eu lírico que se torna absoluta e sinônimo de sua infância. Daí a criação do termo “casinfância”, em que a infância e a casa tornam-se uma só coisa, nomeando aquilo que, para o eu lírico do poema, foi tão belo que seria capaz de abalar seu reflexo no espelho.

A contraposição das duas realidades: a apresentada pelo poema e a dos testemunhos infantis do período ditatorial nos chama atenção por sua discrepância. Zuenir Ventura retrata essa diferença entre a memória da infância idealizada, como a do poema, e a que se passou nos “anos de chumbo”. Tentaremos, a partir de agora, mostrar

as marcas deixadas nas crianças, através dos testemunhos coletados por ele na obra *1968 – O que fizemos de nós*.

2.1. 1968 – O que fizemos de nós

Apesar de se debruçar sobre questão infantil apenas em um capítulo do seu livro, o jornalista Zuenir Ventura, ao refletir sobre as mudanças que aconteceram em nossa sociedade após o período ditatorial, permite que conjecturemos, a partir dos testemunhos de pessoas que viveram a Ditadura como crianças, quais foram os impactos causados pelo regime nesses personagens. O capítulo dedicado à experiência dos filhos dos militantes, no entanto, não se debruça somente sobre a experiência individual, nele são comentadas também as obras que se prestaram a retratar o universo infantil. Curiosamente, é a ficção que motiva os testemunhos.

Os depoimentos apresentados por Ventura diferem de outras obras de teor testemunhal. Enquanto nas obras puramente testemunhais temos apenas a voz do narrador, contando os fatos que aconteceram, na obra de Ventura somos interrompidos a todo momento pelos comentários e mediações do jornalista. Isso se dá pelo fato da experiência pessoal, do escritor com seus filhos, se tornar uma motivação para a escrita do capítulo. É comum, nos depoimentos apresentados por Ventura, que o discurso direto do entrevistado, marcado por aspas, se misture a observações do cotidiano e a paráfrases do conteúdo narrado pelas testemunhas. Nos depoimentos, vemos sempre a intromissão do autor, dando um toque mais pessoal e um caráter polifônico ao texto. Podemos pensar que essa multiplicidade de vozes serve para ilustrar a semelhança da experiência dos filhos de manifestantes e também para conferir um aspecto autoral ao trabalho do jornalista, que não se limita a apenas registrar os depoimentos.

O primeiro depoimento, de Elisa Ventura, filha do escritor, acontece quando ela percebe que na película de *A culpa é do Fidel* existe uma experiência muito próxima à sua experiência pessoal. Partindo do depoimento da própria filha e observando sua mágoa pela infância roubada pelo contexto político, o autor apresenta vários testemunhos que guardam lembranças semelhantes às de Elisa sobre o mesmo período. As marcas que elencamos anteriormente, como características da narração infantil, aparecem em muitos deles: a inabilidade com a fala, o isolamento, o estranhamento da situação e a incapacidade de entender o que se passava no contexto político. A experiência do exílio acentua todas essas características da *in-fância*, uma vez que a

criança exilada deve reaprender tudo sobre o mundo em que vive. Torna-se “sem fala” novamente e perde as habilidades já adquiridas. O exílio é a fuga de uma repressão para os pais, mas para a criança torna-se um retrocesso em seu desenvolvimento.

A solidão, a dor da despedida e o isolamento são sentimentos retratados nos testemunhos. Um exemplo dessas emoções está no depoimento de Daniel de Souza, filho de Betinho, lendário militante político brasileiro, em que ele explica as dificuldades dos anos de exílio:

[...] eles foram para o exílio no Chile, e aí começaria para Daniel o que ele chama de “um eterno recomeçar de vida, um sem-fim de chegadas e partidas, de começos e rupturas”.

“Quando você chega num país novo, a primeira coisa a fazer é um intensivo para aprender a língua; depois, entra numa escola onde todas as matérias são novas, assim como os professores e os alunos. Também é nova sua casa, é nova sua comida, é nova sua rua, são novos os amigos que se fazem nessa rua. O processo de adaptação não é fácil.” No seu caso, os choques culturais ocorreram várias vezes: primeiro no Chile, depois na Suécia, em seguida na Inglaterra, depois no México e, de certa forma, também quando voltou ao Brasil, pois não falava português nem conhecia nada da história ou da geografia da sua terra. (VENTURA, 2008, p. 33).

A volta à condição de *in-fante* e as perdas constantes são problemas que, para a criança, são muito difíceis de entender. Podemos pensar que esse tipo de confronto com a linguagem não acontece somente com aqueles que foram vítimas de alguma repressão. Mas a condição de exilado, que não pode voltar à sua terra natal, e a obrigatoriedade da mudança nos mostra que a violência não é sofrida apenas fisicamente. No depoimento de Daniel, entende-se que o choque cultural da criança se repetiu a cada mudança e que saber tão pouco de sua própria origem era também um fardo que ele teve que carregar. Mais à frente em seu testemunho, ele afirma: “Você se despede do pequeno universo que uma criança tem, ou seja, os amigos, o colégio, a rua e os cachorros, já que tive um em cada país. É um eterno chegar e partir que te deixa com a marca da transitoriedade e a espera do próximo destino.” (VENTURA, 2008, p.33). Neste trecho, podemos perceber as marcas do mundo infantil se misturando a um conflito de adultos. A dor de Daniel, após tantas mudanças, remete às conquistas do mundo infantil, das quais ele tem que se afastar graças ao exílio imposto.

A relação de Daniel Souza com seu pai também foi prejudicada. A figura paterna, tão importante para as crianças, teve que ser negada em prol de sua própria segurança. Para amenizar a situação, o pai, Betinho, propõe uma brincadeira, como podemos ver no seguinte trecho do depoimento de Daniel, mediado por Ventura:

Como vivia fugindo da repressão policial, o filho, que hoje é diretor da [X]Brasil Comunicação em Causas Públicas, tinha que usar nome falso por medida de segurança. Para não traumatizar o menino, Betinho propunha isso como uma brincadeira, que era combinada antes: “Vamos brincar de tio? Agora eu sou seu tio e você é meu sobrinho.” Um dia a brincadeira teve que ser acionada sem que desse tempo de combinar antes. “Estávamos numa casa”, recorda Daniel, “quando umas crianças perguntaram como chamava o meu tio. Eu corrigi afirmando que não era meu tio, e sim pai. E fomos perguntar para ele.” Era uma situação em que Betinho não podia reconhecer o filho. “Mesmo diante da minha raiva e desespero ele continuou afirmando que éramos tio e sobrinho.” Daniel tinha 7 anos, e o pai sentiu, conforme confessaria mais tarde, “uma raiva ainda maior da ditadura, que além de tudo ainda o forçava a negar a paternidade.” (VENTURA, 2008, p. 32-33).

Com a negação da paternidade, soma-se aos sentimentos que a criança vivencia a sensação de rejeição. No testemunho de Daniel de Souza, podemos observar a angústia e o desespero causados, de forma indireta, pela questão política. A privação da criança de uma convivência comum com sua família e a sensação de ser preterida por um ideal que não é compreendido por ela são frequentes nos depoimentos apresentados por Ventura. Para as crianças, os pais fizeram uma escolha de não pertencer mais ao convívio familiar, e, como já foi afirmado, cria-se assim uma lacuna que é preenchida pela complementação da realidade com a imaginação que a criança faz ao não entender o que se passa à sua volta. O testemunho de Daniela Thomas, filha do cartunista Ziraldo, é muito claro quanto a essa sensação, como vemos no seguinte trecho:

Por coincidência, Daniela Thomas sentiu essa mesma rejeição quando o pai, o humorista Ziraldo, se mostrou feliz na prisão. Ela conta: “Lembro da primeira visita ao DOPS. Um prédio de filme de terror com elevador de ferro batido e tudo. Lembro do papai todo alegre contando que ele ia ensinar pra gente a jogar mau-mau, que era um jogo fantástico que ele ia ensinar pra gente assim que saísse de lá, e que a prisão era uma festa. Eu fiquei chateada, pensando que talvez ele gostasse mais da cadeia do que da nossa casa e que não iria mais querer voltar.” (VENTURA, 2008, p. 31)

A suplementação da realidade, que é feita pelas crianças, leva a atitudes que são muito características do comportamento infantil. Atitudes voluntariosas, impulsivas e agressivas em relação ao que está acontecendo são muito comuns quando uma criança se vê contrariada. No entanto, muitas vezes a motivação da contrariedade é causada por uma força maior, ponto que está além da sua compreensão. Cenas que mostram essa forma controversa das crianças lidarem com a situação são comuns nos testemunhos e nas representações da infância desse período. Em seu depoimento, Daniela Thomas afirma:

“Estávamos todos às gargalhadas” [em uma visita à Vila Militar de Marechal Hermes], recorda Daniela, “quando o meu irmão Antônio, do alto dos seus 2 anos de idade, entrou pelo salão marchando como um soldadinho, portando um quepe enorme que ele carregava todo orgulhoso. No meu primeiro ataque de ira, voei até ele, puxei com toda força o quepe e o lancei ao chão. O treco saiu quicando pelo *parquet*. Antônio uivava de tanto chorar. Faço ideia do mal-estar que causei, mas por alguns segundos fiz as pazes com a infância que os desgraçados tinham maculado.” (VENTURA, 2008, p. 31-32)

Temos, nesse trecho, um momento em que uma atitude tipicamente infantil torna-se reveladora sobre o que se passava na vida daquela criança. Ver o irmão trajado como militar, uma brincadeira infantil comum, coloca Daniela Thomas em confronto com o símbolo daquilo que a fez perder a família. A garota, que tinha apenas dez anos nessa época, começa a compreender que os militares são as figuras dominantes e, mesmo sem conhecer a realidade política, acaba por reconhecer na farda um símbolo da opressão causadora do sofrimento em que ela se encontra.

A limitação do vocabulário é um dos elementos presentes nas narrações. Não conhecer uma palavra ou empregá-la com outro sentido são marcas da criança. No caso dos testemunhos que foram selecionados para integrar o capítulo de Ventura, essas marcas representam, a partir do aprendizado do vocabulário, o aprendizado também do mundo.

Identificar os pontos em que a narração infantil é peculiar torna-se necessário para nossa pesquisa, uma vez que são essas especificidades que aproximam as duas obras. Podemos pensar que a narração infantil é cercada de limitações relativas à linguagem, que refletem o seu conhecimento precário do mundo. Quanto menor o vocabulário, menor o entendimento daquilo que se passa. Contudo, no depoimento de Daniela Thomas, vemos que, apesar de não entender completamente os motivos da prisão de seu pai, os símbolos militares são entendidos pela garota.

O comportamento agressivo é outra marca desse episódio. Por não saber lidar propriamente com as emoções, a criança as trata da forma que ela conhece, sendo grosseira e voluntariosa, muitas vezes sem perceber que está usando seus sentimentos contra os alvos errados.

O sentimento de rejeição pelos pais é o mais apontado como gerador de trauma para a criança. Nos depoimentos apresentados, observamos que os pais, ao serem presos ou saírem de casa, abandonaram seus filhos. Mais uma vez, o trauma se dá não por motivos políticos diretos, mas sim pela situação em que a militância do pai coloca a criança. É essa a explicação que Ventura dá no início de seu capítulo:

Não se fala apenas dos que sofreram traumas em consequência de violências contra os pais – prisão, tortura, exílio –, mas também dos que, tendo que disputar a atenção paterna ou materna com a atividade política, se sentiram preteridos e sofreram crises de carência afetiva, ciúmes e rejeição. (VENTURA, 2008, p. 29)

A relação das crianças com o trauma se dá de forma muito diferente do que com os adultos. O trauma psicológico no começo da vida – a perda de entes queridos e da companhia dos pais, por exemplo – gera marcas muito fortes nos adultos que posteriormente elas se tornaram. Os filhos da geração de 68 tiveram que aprender a lidar com as perdas e com a solidão muito antes de estarem preparados para isso. Zuenir Ventura apresenta mais testemunhos que demonstram essa realidade e como essas ações infligidas às crianças tiveram consequências muito profundas nos adultos que os filhos de militantes se tornaram. O autor mostra essas características no depoimento de Liana Melo:

Essa espécie de alta rotatividade subversiva deixou uma curiosa secura na jornalista Liana Melo, cuja casa na infância e adolescência lembrava o apartamento da menina Anna, do filme *A culpa é do Fidel*. Sua mãe, Zuleide Faria de Melo, hoje presidente do PCB – Partido Comunista Brasileiro –, já era membro do “Partidão”, e sua residência, um ponto de encontro de reuniões. “O entra-e-sai de desconhecidos – muitos dos quais só fui conhecer pelo verdadeiro nome depois do processo de redemocratização, inclusive os que morreram na prisão – ficou ainda mais intenso nos anos 70. Desconhecidos chegavam, passavam alguns dias e depois sumiam.” O resultado traumático é que hoje, aos 46 anos, Liana ainda não se acostumou a dizer adeus. “Era tanto entra-e-sai e tantas pessoas que sumiram da minha vida, que tenho uma enorme dificuldade com rituais de despedida. Saio dos lugares da mesma forma que entrei – sem despedidas formais.” (VENTURA, 2008, p. 35)

Apesar do presente trabalho se debruçar sobre a narração dos testemunhos apresentados no livro *1968 – O que fizemos de nós*, sabemos que existe um rico material sobre a infância durante a Ditadura militar. Uma preocupação recente com esse enfoque, demonstrada através do alto número de produções culturais sobre o tema, tem sido notada.

A Lei de Acesso à Informação⁴, que entrou em vigor em maio de 2012, possibilitou que outros relatos sobre a Ditadura brasileira fossem divulgados. A lei

⁴ A lei obriga órgãos públicos a prestarem informações sobre suas atividades a qualquer cidadão interessado. O projeto é de iniciativa do Executivo Federal e vale para todo o serviço público do país. Juntamente com a Comissão da Verdade, que busca fazer registro do acontecido entre os anos de 1964 e 1988, a lei pretende

prevê que o poder executivo abra seus arquivos, entre eles os materiais e fichas daqueles que sofreram repressão do regime ditatorial. Muitas informações novas foram encontradas e, entre elas, a informação de que crianças, incluindo menores de dez anos, foram julgadas subversivas e separadas de suas famílias.

Uma reportagem da *Zum Revista de Fotografia*, edição de outubro de 2012, escrita por Plínio Fraga e intitulada “Infância banida”, busca resgatar algumas histórias dessas crianças. Com a divulgação dos arquivos, o jornalista tenta rastrear crianças que foram fotografadas em instalações militares antes de partir para o exílio. Em arquivos recentemente divulgados, consta que os pequenos foram fichados como subversivos e terroristas. A partir dessas informações, o jornalista colhe o depoimento das pessoas presentes nas fotografias, muitos anos depois de terem sido enviadas para o exílio. A reportagem afirma:

O lote de imagens e documentos do Arquivo Nacional ainda revela faces inéditas da história nacional. Uma delas mostra como crianças foram tratadas de subversivas e terroristas pelos órgãos de segurança, mantidas afastadas dos pais e ameaçadas de doação. Há relatos de filhos que se lembram de ter visto os pais serem torturados. Na Argentina, filhos de militantes de esquerda foram doados para as famílias de seus algozes e só recentemente o país descobriu, em choque, essa troca cruel feita pela Ditadura. No Brasil, o regime usou outra estratégia. Baniu o comunismo infantil. (FRAGA, 2012, p. 66)

A hipótese de um comunismo infantil mostra a frieza com que as crianças foram tratadas pelo regime ditatorial. Existem testemunhos de teores mais diversos sobre esse assunto. E o ônus de ser exilado – uma condição traumática, já que o exilado é subjugado, perdendo sua identidade e sua nacionalidade, seus laços familiares e seu lar – foi dado a crianças que não tinham domínio sobre suas vidas. Somente após o processo de anistia essas crianças puderam recomeçar pela última vez, já que o exílio, como foi dito no depoimento de Daniel de Souza, era um eterno recomeço de vida. A reportagem explica:

O presidente Emílio Médici e o ministro Alfredo Buzaid haviam assinado o decreto no 66.716, com o “banimento” do Brasil de 40 militantes políticos acusados de terrorismo. Eram apenas crianças, e aparecem como apêndice no decreto. Mas se tornaram cidadãos sem pátria até a lei da Anistia, em 1979.

garantir mais transparência à história, especialmente no que diz respeito aos desaparecidos políticos. Para maiores informações sobre a Lei de Acesso à Informação, consultar:
<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2013/04/documentos-da-ditadura-estao-disponiveis-na-internet>.

Cresceram em Cuba e só retornaram ao país 15 anos mais tarde para recomeçar a vida. Uma vida com trauma e sotaque. (FRAGA, 2012, p. 66)

No depoimento dessas crianças, vemos similaridades em relação àqueles apresentados por Ventura. O trauma e as sequelas resultantes desse período são marcas dessas crianças. A relação com os pais foi modificada, tornando-se muito diferente da estereotipada visão familiar que temos no senso comum. Ao ser registrada como subversiva, a criança que não entende o processo político passa a ser considerada um membro ativo de um contexto político extremamente complicado. Para essas testemunhas da história, o que fica é o trauma da violência e a eterna nostalgia de uma vida diferente, que o governo repressor não permitiu. Um exemplo do desajustamento dessas crianças é o depoimento de Ernesto Carlos Dias do Nascimento, dado à revista *Zum*, que assistiu à tortura de seus pais e foi exilado em Cuba com apenas dois anos de idade:

“Mais que a lembrança, ficou o trauma”, afirmou Ernesto Carlos Dias do Nascimento, 44 anos, num momento de pausa da campanha na qual está engajado, de um candidato petista a vereador em Guarulhos. “Não posso ver farda, não posso ver polícia nem reunião de muita gente.” (FRAGA, 2012, p. 68)

Traumas psicológicos que se perpetuaram por toda vida. Mesmo que a memória da testemunha não seja tão clara, a marca do acontecido será sempre carregada.

Apesar da maioria dos testemunhos não envolverem um ataque direto à criança, há ainda outros testemunhos em que a violência física foi infligida ao indefeso. Um exemplo é o depoimento de João Carlos de Almeida Grabois, apresentado por Zuenir Ventura. Em seu caso, a tortura sofrida dentro do útero materno lhe deixou sequelas físicas para toda a vida. Segue o relato de Ventura sobre a entrevista:

João Carlos de Almeida Grabois, o Joca, hoje está casado, não tem filhos e é administrador de empresas. Até os 10 anos, frequentou neurologista. Isso porque, ainda pequeno, tivera convulsões, gritava, chorava, sofria pesadelos que o faziam recusar-se a dormir. (VENTURA, 2008, p. 38)

Não é possível medir a extensão do trauma que foi vivido por essas crianças. O que podemos perceber é o número de atingidos pela violência política que tem uma história parecida para contar. Anos depois, percebemos ainda a carga de sofrimento desses narradores, que se confrontam com seu trauma e com as artimanhas da memória para tentar reescrever a história. Narradores que, atualmente, já estão conscientes do

tamanho da questão em que estavam envolvidos, pois olham com os olhos do presente para a criança que foram. No entanto, essa narração demonstra a vulnerabilidade e a inabilidade de ser criança e estar envolvido em questões muito maiores do que se podia enxergar.

Na obra *O ano em que meus pais saíram de férias*, temos uma história que, em certos aspectos, se aproxima muito dos testemunhos. As marcas da Ditadura na criança narradora, ainda que ficcional, é o que tentaremos demonstrar agora.

2.2. *O ano em que meus pais saíram de férias*

A história do menino Mauro é narrada de uma forma diferente dos testemunhos que acabamos de visitar. Se nos testemunhos os fatos são lembrados após décadas do acontecido, a narração em *off* presente na película nos permite pensar que a distância temporal entre os acontecimentos narrados e a narração é bem menor e que a idade do narrador não mudou muito. Pensamento possível até mesmo pela voz do protagonista, condizente com a sua idade, que se mantém na narração. Logo, a escavação da memória, como definiu Benjamin, não é tão profunda para o personagem ficcional quanto para aqueles que viveram na pele a violência da Ditadura. Contudo, durante o relato de Mauro sobre o ano de 1970, temos a impressão que aquela experiência ali transmitida representa, de certa forma, a experiência infantil das testemunhas dos outros textos.

A similaridade entre o menino ficcional e as memórias reunidas por Zuenir Ventura se destaca quando analisamos, além dos fatos relatados, o comportamento e as características do personagem. Essa similaridade talvez possa ser atribuída à qualidade da interpretação de Michel Joelsas, que representa muito bem a mentalidade e o comportamento de um menino dos anos 1970, mesmo tendo nascido décadas depois. Mas podemos pensar que seria uma qualidade que também vem do diretor e dos roteiristas, que optaram por contar a história do contexto ditatorial, levado várias vezes ao cinema nacional, sob a ótica infantil, enfatizando a cada cena que ali estava a história de Mauro. Esse efeito é criado com artifícios técnicos como colocar a câmera na altura dos olhos do protagonista, tentando mostrar o campo de visão da criança, por exemplo. O filme não demonstra ter como preocupação maior um panorama histórico, mas sim uma história individual. Ali, temos uma representação que foca mais nas relações e conflitos do protagonista do que na política nacional. O que nos interessa, enquanto

espectadores, não é o que aconteceu no país e no mundo, mas sim como Mauro lida com o mundo à sua volta e com as mudanças que acontecem. Talvez, dessa possibilidade de enxergar com os olhos de Mauro venha a ilusão de que o comportamento do menino seja tão similar ao daquelas pessoas que cederam seu testemunho a Zuenir Ventura, mesmo que a experiência de Mauro tenha sido criada pela ficção.

Podemos observar em várias cenas que os comportamentos típicos infantis já elencados anteriormente são reproduzidos por Mauro. Ele não seria como as crianças típicas da ficção, normalmente representadas como dóceis, gentis e sensíveis ao carinho e ao afeto. Mauro é voluntarioso, briga, xinga. Muitas vezes o confronto se dá com Schlomo, o ancião que o acolheu, que também se apresenta muito distante do avô prototípico do cinema. Os dois entram em conflito e Schlomo deixa Mauro sozinho, ainda que no apartamento ao lado, numa atitude pouco comum aos padrões estereotipados do cinema. O apoio de Schlomo e sua afeição por Mauro crescem gradativamente, à medida que o menino amadurece durante a trama. As cenas do abraço final e da fotografia na praça tirada pelos dois – que é extremamente emblemática para o enredo do filme, uma vez que Mauro tem uma fotografia semelhante de seu avô e seu pai – são provas da relação de afeição e respeito que cresceu entre os dois, representando o amadurecimento de Mauro, que chega como uma criança tola e conhece novas motivações, tornando-se mais independente.

O menino quer ser tratado pelo ancião como um adulto, atitude típica das crianças, e o ancião não está acostumado a lidar com o mundo infantil. Schlomo respeita essa vontade do menino, vigiando do apartamento vizinho seu comportamento. A tentativa de Mauro de parecer adulto, no início de sua relação com Schlomo, evidencia ainda mais suas características infantis. Ela se mostra como uma tentativa de sobrepor suas vontades às necessidades reais de sua vida, de forma parecida com o relato feito por Daniela Thomas, no livro de Zuenir Ventura, que em um quartel joga no chão um quepe, complemento da farda do exército, ato que poderia ter gerado consequências graves.

O universo infantil do filme não tem só Mauro como representante. As crianças do bairro do Bom Retiro tornam-se suas amigas e o acompanham em seu amadurecimento. O futebol e as brincadeiras infantis têm lugar importante na passagem do menino pelo Bom Retiro. Hanna, que é mais presente na vida de Mauro, se preocupa com o menino mesmo que demonstre isso através de chantagens e ofensas,

característica também infantil. Podemos pensar em uma paixão juvenil de Hanna por Mauro, demonstrada em seus gestos. Algumas cenas em que é possível fazer essa leitura são as das trocas de presentes entre eles e a do ciúme que Hanna sente ao ver a felicidade de Mauro quando ganha um beijo de Irene, que já é adulta. Hanna, assim como Mauro, também não é uma personagem convencional. Ela é mais interessada por elementos que corresponderiam ao universo masculino, como o futebol. Muito esperta, a garota vende entradas para os fundos da loja de sua mãe, para que os garotos da rua possam espiar as moças trocando de roupa.

A professora Tânia Sarmiento-Pantoja, em seu artigo intitulado “O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina”, registra esse encontro de Mauro com a alteridade representada pelos amigos do Bom Retiro. Não só as crianças, já que Mauro se relaciona com pessoas de diversas idades e descendências, e isso se reflete no seu amadurecimento durante a película. Conhecer a região e as pessoas do bairro, para Mauro, é o que torna menos dolorosa sua situação. A convivência com os vizinhos, especialmente com Hanna, é muito importante para que o personagem consiga continuar resistindo na espera de seus pais. Afirma a professora:

E assim, aos pavores e apreensões infantis mesclam-se os enfrentamentos identitários e o medo de estar para sempre à deriva. E tal como em *Kamchatka*, se observa também nesse filme a ideia de aprendizagem, nesse caso sobre si mesmo mediante o sumiço dos pais e sobre a outridade. Ao mesmo tempo em que cumpre o doloroso percurso da espera, o menino lança um olhar perscrutador sobre as singularidades vizinhas e de repente se descobre um pouco menos sozinho no mundo. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2010, p. 1903)

Todos esses elementos pertencentes ao imaginário infantil são representados no filme de maneira muito delicada. O ano de 1970 na vida de Mauro é o foco do filme, e a Ditadura e sua repressão surgem como mais um elemento de reflexão para Mauro.

A questão da inabilidade física da criança está presente também no protagonista do filme. Muitas vezes a câmera é colocada na altura dos olhos do menino, registrando o mundo como ele vê. Um exemplo é a cena em que ele, correndo pelas ruas do bairro, se depara com a polícia invadindo o diretório acadêmico de uma universidade. A câmera registra o olhar da criança que, ao ver a cavalaria alvoroçada pelas bombas de efeito moral, consegue depreender daquela cena apenas as pernas e a parte debaixo dos cavalos. Para sorte do menino, Edgard, namorado de Irene, o tira da confusão.

Nesta cena, a câmera coloca os espectadores como experienciadores das dificuldades de Mauro, já que vemos os acontecimentos sob sua ótica (a filmagem é feita “em primeira pessoa”). Esse momento no filme é muito importante para que nós, espectadores, possamos registrar o amadurecimento de Mauro em relação à criança que havia chegado em São Paulo. Mauro tem uma noção precisa da violência impressa pelo regime ao se deparar com ela e depois abriga o militante Ítalo em sua residência. O mesmo menino que no começo do filme brincava infantilmente no carro ao passar por um caminhão do exército, meses depois se depara com a imagem da violência e da opressão e tem atitudes maduras em relação ao acontecido.

Todos esses elementos representam um amadurecimento de Mauro. Se antes seu mundo inocente e infantil correspondia aos estereótipos da infância imaculada que é comumente representada na ficção, ao longo do enredo sua infância torna-se confusa, já que ele se depara com um violento confronto que não remete ao mundo infantil comum. Tânia Sarmiento-Pantoja disserta sobre essa experiência infantil fora do padrão, que se encontra nas representações da Ditadura na América Latina. Para ela, as crianças que viveram esse período de exceção passaram por conflitos que as deixaram exiladas, não só no sentido de retirado da pátria, mas também num sentido metafórico, em que elas foram exiladas de sua própria infância. A professora afirma:

A principal indagação é a mais subliminar, é a que se volta para a sobrevivência física e psíquica delas. Essas crianças estão sempre sob intenso risco de perecimento e todas são vítimas das mais variadas formas de exílio. O universo social e político as esmaga paulatinamente, seja a partir da convivência em um núcleo familiar concentradíssimo sobre si mesmo, caso de *Kamchatka*, seja em território mais aberto, como ocorre na narrativa de *O ano em que meus pais saíram de férias*, no qual a experiência do esmagamento vem do sentimento de abandono em relação à família da criança. No processo de compreensão o olhar infantil, tanto em *Kamchatka* quanto em *O ano em que meus pais saíram de férias*, perpassa pela tentativa de entendimento, por parte das crianças, dos processos de insulamento e exílio pelos quais passam. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2010, p. 1900)

O termo exílio é muito importante no entendimento da história de *O ano em que meus pais saíram de férias*. Mauro é um exilado em São Paulo, ele é obrigado a sair de sua casa e levado para um lugar novo, com novos costumes, uma nova linguagem – o que é constantemente demonstrado no filme pelos diálogos em Ídiche, idioma judaico, feitos entre Schlomo e outros moradores do bairro. O exílio da própria infância se demonstra pela falta de brinquedos. Munido apenas de sua bola e dos jogadores de futebol de botão, Mauro perde o contato com seu mundo, se torna um estrangeiro

vivendo obrigatoriamente em um novo lugar, sem entender o motivo de sua mudança. O menino afirma o tempo todo no filme que seus pais estão de férias, mesmo que durante o filme, em várias cenas, ele seja questionado sobre o verdadeiro significado dessas férias. O termo exílio remete também a uma das características que são imbricadas na infância: o aprendizado do vocabulário e a dificuldade com as palavras. No final da narrativa, o protagonista parte para o exílio político, dessa vez em outro país, sem, no entanto, conhecer o verdadeiro significado da palavra “exilado”.

O crescimento do protagonista é atravessado pela questão da linguagem, do vocabulário, que traz para ele um aprendizado, mesmo que esse processo seja por vezes duro. O monólogo de Mauro, no final do filme, é emblemático quanto a essa questão: “O Brasil virou tricampeão mundial e, mesmo sem querer nem entender direito, eu acabei virando uma coisa chamada exilado. Eu acho que exilado quer dizer ter um pai tão atrasado, mas tão atrasado, que nunca mais volta pra casa.” Portanto, a nova palavra assimilada por Mauro não foi entendida de forma correta ou convencional. Para ele, a condição de exilado remete à ausência de seu pai e não ao fato de ter que mudar de seu país. Marcando sua irredutibilidade à linguagem, como nos mostrou Agamben, a experiência se torna palavra de uma forma desviada. A palavra “exilado”, da maneira como está definida pela convenção linguística, não é capaz de captar integralmente a experiência do menino.

O signo da ausência é uma constante no enredo do filme. Se, no senso comum, uma criança precisa de vigilância e companhia constante, Mauro tem que aprender a lidar com a ausência dos pais. Contudo, os pais de Mauro acreditam que a criança será bem cuidada, uma vez que foi deixada com o avô. Eles não sabem do falecimento do idoso e muito menos da solidão em que se encontra Mauro. A amizade de Schlomo permite que ele não fique completamente sozinho e, com o passar do tempo, ele ameniza sua solidão. Essa ausência de adultos na vida de Mauro é representada por cenas em que o menino, sozinho no apartamento do avô, se senta ao lado do telefone esperando notícias e, por vezes, não sai para brincar, esperando que em algum momento chegue alguma notícia de seus pais, diminuindo sua angústia e solidão. Para atenuar os momentos de espera, Mauro, em um comportamento tipicamente infantil, preenche a realidade com a ficção, brincando e fingindo ser o goleiro da seleção brasileira. Na sua imaginação, Mauro chegaria ao posto sonhado de jogador ilustre e assim substitui sua triste e solitária realidade por uma fantasia. Já dissemos anteriormente que, nas representações de crianças que se passam em períodos de opressão, esse tipo de

comportamento é comum, assim como foi apontado nos testemunhos apresentados por Ventura. Para as crianças, é possível conjugar e suplementar a realidade com o mundo imaginado, tornando, talvez, menos duro o mundo em que eles têm que existir.

O jogo de futebol, para Mauro, não é só escape da realidade, é sua principal brincadeira e paixão. Desde o começo do filme, o menino demonstra sua vontade de assistir à Copa do Mundo. A ligação com o jogo de futebol e seu amor pela bola, que acaba dando de presente para Hanna, mostram seu vínculo com um mundo infantil que, como grande parte das crianças, tem um brinquedo favorito. A escolha da posição de Mauro revela muito sobre a história da criança. Ser goleiro e sonhar com isso é mais do que apenas um posto no time. O guardador do gol representa a espera que o garoto deve enfrentar e também é o jogador que não pode falhar. Assim como Mauro, o goleiro é aquele que deve estar sempre à espera e, quando for sua vez, não há direito a falhas. Sobre essa questão, afirma-nos novamente a professora Tânia Sarmento-Pantoja:

Mas para Mauro esse jogo não é algo objetivo, mas sim uma experiência que lhe chega de maneira dramática e aos sussurros, na medida em que é obrigado a encarar as consequências da militância política dos pais, ainda que não saiba e não compreenda bem o que está ocorrendo. Para a criança os adultos detêm grandes segredos, intransponíveis, incompreensíveis e com os quais não sabe lidar direito. Em todo o caso, assim como Herry em *Kamchatka*, aqui também o menino descobre o seu destino: se em *Kamchatka* era preciso se tornar escapista, em *O ano em que meus pais saíram de férias* ele deve se tornar goleiro, a peça que no jogo de futebol nunca pode cometer uma falha. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2010, p. 1904)

A saga de Mauro, enquanto residente do bairro do Bom Retiro, mais que uma representação possível da infância, mostra o amadurecimento obrigatório do menino protagonista. O crescimento de Mauro durante sua estadia é demonstrado por sua atitude inicial, rejeitando e confrontando Schlomo, mas, no fim da película, repetindo os ensinamentos do ancião e repassando-os a Ítalo. Mauro aprende a lidar com as diferenças, que no bairro do Bom Retiro são muitas, já que é um lugar onde convivem muitas culturas. Durante o filme, vemos a passagem de uma criança voluntariosa e inocente para uma criança mais melancólica e menos confrontadora. O aprendizado de Mauro se dá paralelamente à busca por seus pais. Schlomo ajuda Mauro na procura, através de Ítalo, que também é militante, e acaba indo buscar sua mãe. O desespero de Mauro, quando vê Schlomo entrando no carro de polícia após a batida policial no diretório acadêmico, mostra que a relação dos dois evoluiu e que o menino se preocupa com Schlomo, seu guardador durante esse período. Mauro sente medo e angústia, mas

essas sensações são amenizadas a partir do momento em que ele se envolve na vida da comunidade e passa a ter amigos.

Os personagens ficcionais presentes em obras de cunho histórico se mostram com as mesmas características aqui elencadas como pertinentes ao comportamento infantil. O personagem ficcional de *O ano em que meus pais saíram de férias* acompanha essas características. A escolha pela narração feita pelo olhar da criança carrega, além de toda problematização que pode ser feita para qualquer narração, a condição paradoxal do *in-fante*. Ela deve demonstrar toda a insegurança de crescer em um mundo instável, em que as certezas que temos sobre a infância, como o período em que se é guardado, são abaladas.

Tratar da infância é falar de um lugar de excluídos, que, apesar de representarem um contingente populacional numeroso, formam um grupo que não tem voz. As crianças, assim como qualquer movimento de minoria, são ignoradas nos registros históricos. Isso se deve não à sua rejeição pela sociedade, afinal a infância é condição inerente do homem, mas sim ao seu não entendimento do mundo. No senso comum, a inocência das crianças garante que elas passem ilesas pelas transformações históricas e, por isso, o registro de suas experiências é ignorado. Em situações como a de Mauro e das crianças que deram seus testemunhos a Ventura, o abandono e a perda dos pais são causados por medidas políticas violentas. A ausência com que elas têm que lidar será carregada por toda a vida, sem que elas possam se defender do que está acontecendo. A criança, em todos os relatos apresentados, é indefesa. Ela não tem poder de decisão sobre aquilo que lhe será infligido. Mais uma vez, a professora Tânia Sarmiento-Pantoja analisa essa situação. Ela afirma:

Nesse sentido, a perspectiva construída a partir do olhar da criança problematiza as relações entre poder - conhecimento - e resistência, pois se trata fundamentalmente de um olhar mais distanciado em relação aos itinerários históricos, mas não menos excluído. Sob o olhar dela muitos dos elementos que fizeram parte da passeidade terminam por ser vistos como parte de grandes vácuos metaforizados a partir da mirada que além de infantil (da criança) é também infantilizada, por ser incompleta, fragmentada, encapsulada, elíptica, mesmo míope, especialmente em relação aos contornos do poder estatal. (SARMENTO-PANTOJA, T., 2010, p. 1905)

Seja na infância maculada de Mauro, ou naquelas apresentadas pelos testemunhos, temos a narração de um olhar que vê apenas os reflexos da história. A mancha dos “anos de chumbo” se imprimiu na memória. A partir da questão da narrativa, ponto concernente à Teoria da Literatura, conseguimos perceber através da

narração, mesmo que distanciada pelo tempo, o registro do comportamento e da visão de mundo fragilizada das crianças.

Até aqui, nossa análise buscou trazer ao debate os pontos em comum que demonstravam as peculiaridades da narração infantil. No escopo do texto, isso demonstraria uma busca por um narrador que pode ser considerado pouco confiável, por suas limitações. É um narrador que não só está sujeito às armadilhas da memória, mas também às do trauma que acontece no período mais delicado da vida. Um período de formação, já que o que se passa nele vai definir muito da personalidade do adulto que ali se constrói.

O paralelo entre os dois textos nos leva a pensar nessa infância que, longe da infância absoluta de Helder, foi marcada por uma realidade diferenciada, levando-nos a pesquisar sobre esses relatos, que são tão profícuos para um melhor conhecimento da história. Em seguida, vamos pensar em como essas duas dimensões dos textos apresentados – a memorialista e a ficcional – se interpenetram, já que ao tentar sistematizar as marcas da infância presentes nos dois tipos de textos encontramos várias similaridades.

CAPÍTULO 3:

TRANSGREDIR

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.

Walter Benjamin

A escolha do título do presente capítulo se refere a uma questão já debatida por todos aqueles que se debruçam sobre os estudos da linguagem e da literatura. Dois gêneros textuais diferentes, no nosso caso o testemunho e o filme, ao adotarem características um do outro, misturam suas formas e objetivos, ganhando novos contornos. Uma peça publicitária, por exemplo, pode vir em forma de carta ou em forma de bula de remédio sem deixar de atingir os objetivos pretendidos pela campanha. Os textos mudam sua forma convencional, absorvendo novas formas, transgredindo seu modelo para criar novos significados.

A ultrapassagem de limites que acontece no jogo da linguagem não se estabelece somente nos gêneros textuais. Estamos sempre tentando criar novos diálogos, fazendo com que eles interajam e criem novas formas, novas palavras, novas interpretações do mundo. A transgressão, aí, não se limita a mudar apenas a forma do texto, significa quebrar paradigmas e recriar as relações de significação que as palavras trazem.

Se a linguagem e a experiência são interligadas, transgredir a linguagem é também modificar a experiência do homem. A literatura é uma grande responsável por essa transgressão cotidiana que acontece em nossa linguagem. A possibilidade cotidiana de quebrarmos expectativas em nossas leituras permite que nossa vida seja modificada por novos conceitos e histórias.

Luiz Costa Lima, em seu texto intitulado “Enfim, a teoria do ficcional”, da obra *História. Ficção. Literatura*, partindo das teorias formuladas por Wolfgang Iser, disserta sobre o ficcional e sobre como esse tipo de discurso está entranhado na nossa linguagem. Ainda que acreditemos que a ficção representa uma esfera separada, destinada a representações específicas, o autor nos mostra que a certeza da verdade deve ser abalada, pois o discurso ficcional está entremeado em nossa linguagem. O autor explica:

Sem dúvida a ficção se afirma como uma modalidade de uso da linguagem. Daí a termos caracterizado como um modo discursivo. Mas a análise linguística ou lógico-linguística não basta sequer para a apreensão do discurso, porquanto “a designação ficcional sempre fala, ao mesmo tempo, da ausência (*Abwesenheit*) daquilo que presentifica (*gegenwärtig macht*) como qualidade, representabilidade e finalidade. A *fictitious entity* move-se, portanto, entre o pensamento e a coisa, que malgrado toda polaridade, têm algo em comum: suprimir a certeza do conhecimento (*der GewiBheit des Wissens entzogen zu sein*)” (Iser, 1991, 224). Essa supressão da certeza tem consequências diversas conforme o discurso que se focalize. (LIMA, 2011, p. 269)

As nossas representações da realidade pela linguagem estão sempre sendo transgredidas. Elas são contaminadas por outros discursos, especialmente o ficcional. Por meio dessa contaminação, a maneira como vemos o mundo por meio da linguagem é sempre híbrida, modificada, uma vez que a ficção se misturou a ela. Pensar em um texto puro, que cumpre estritamente a função referencial, é, na verdade, ignorar que nos elementos mais básicos do nosso cotidiano existe uma suplementação feita pela ficção. A oposição básica entre ficção e realidade não é possível em nossa linguagem e, portanto, em nossa experiência.

Wolfgang Iser, em seu artigo “Os atos de fingir ou o que é fictício em um texto ficcional”, reflete sobre a transgressão que a ficção opera ao se entremear em nosso discurso sobre a realidade. Ele considera que o imaginário é uma faculdade que permite a criação de imagens que fogem à nossa percepção direta do mundo. Esta seria formada a partir de uma memória real, ligando os campos da memória e da percepção. O imaginário, portanto, não seria a negação do real. A ficção o usa como base para modificar o real. Ou seja, transgredi-lo, criando novas relações híbridas.

Iser propõe que nenhum texto ficcional é isento de realidade. Ao invés da relação opositiva entre realidade e ficção, presente no nosso saber tácito, ele acredita que essa relação seja tríplice, composta por três termos: o fictício, o real e o imaginário. Uma relação em que o fictício opera uma mediação entre o real e o imaginário, sem que as referências desses dois campos se esgotem. Então, se o texto ficcional se refere à realidade, essa repetição da realidade no mundo ficcional é um ato de fingir, que já tem por base a imaginação, tornando-se, portanto, uma ação nova. Assim sendo, o ato de fingir adquire sua marca, que é provocar a repetição no texto de uma realidade que se transforma em signo e, dessa forma, pressupõe uma transgressão de sua determinação, uma vez que as dimensões da realidade e da ficção se entremeiam. Essa transgressão é de mão dupla, como nos explica o autor:

Neste sentido, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que se mostrava a respeito da realidade vivencial repetida no texto. Nesta, a determinação da realidade repetida é transgredida pela força de seu emprego. No caso do imaginário, seu caráter difuso é transferido para uma configuração determinada, que se impõe no mundo dado como produto de uma transgressão de limites. (ISER, 2002, p. 959)

No primeiro capítulo desta dissertação, discutimos sobre os três procedimentos que são executados na operação dos atos de fingir: a seleção dos elementos que farão

parte do texto, a combinação e o desnudamento. Para verificar se e como essas três operações realizam uma transgressão entre os limites do imaginário e da realidade nos textos analisados nesta dissertação, torna-se necessário que esse procedimento seja apontado nessas obras.

As duas obras analisadas em nossa pesquisa representam essas duas esferas discursivas, a ficção e a realidade, que no senso comum seriam opostas. Enquanto o testemunho se aproxima da verdade, até pelo peso jurídico que a palavra carrega, o roteiro cinematográfico ganha concretude ao ser filmado, mas não necessariamente remete a uma história que teria se passado na realidade. Contudo, após a análise que fizemos até este momento, uma história vivida por alguém e a história imaginada se tocam em vários pontos, não só por tratarem do mesmo período histórico, e não só por tratarem de crianças. Em certo momento, um texto vira referência para o outro, e eles dialogam transgredindo os conceitos pré-estabelecidos pelo senso comum. Existe uma contaminação entre os dois campos, um diálogo bem claro em que a experiência de uma obra gera o discurso da outra.

Nosso saber tácito afirmaria que a análise dos terrores da Ditadura possibilita a construção do filme ficcional, baseado nos dados que foram obtidos pelo diretor e pelos roteiristas. Essa linha de pensamento é coerente com o que trabalhamos e pretendemos mostrar: houve uma apropriação dos testemunhos históricos na obra de Cao Hamburger. Contudo, a contaminação se dá também na mão contrária. Temos, nos depoimentos coletados por Ventura, a informação de que a ficção do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* permitiu a Mauro Ventura, o filho do autor, compartilhar sua experiência infantil, trazendo à tona suas lembranças e fazendo com que o jornalista adulto se apaixonasse tanto pelo Mauro ficcional.

Veremos agora os elementos factuais buscados pela produção de *O ano em que meus pais saíram de férias*, que conferem verossimilhança ao texto fílmico, tornando possível que seus espectadores vivam um pouco da experiência imaginada de Mauro.

3.1. Do real para a ficção

Um famoso clichê diz que a arte imita a vida. Em nosso repertório cultural, temos vários exemplos de obras que buscam retratar fatos acontecidos. A experiência pessoal sempre foi assunto de produções que não necessariamente se dão a ler como biográficas ou “baseadas em fatos reais”. Especialmente aquelas que vão tratar de

períodos históricos conturbados. O número de produções baseadas em testemunhos de sobreviventes de guerras é muito grande. Para conquistar seu telespectador, o cinema, arte que abrange muitos recursos midiáticos, usa desse tipo de recurso para construir suas histórias. A experiência que é anunciada no enredo não necessariamente precisa reproduzir um conteúdo já existente. Mas, em pequenos gestos, os personagens tornam-se mais próximos da nossa humanidade quando reproduzem comportamentos e sentimentos que espelham os da vida real. O público se identifica não só com o enredo do filme, que pode tratar de temas e épocas diversas, mas também com as emoções, impasses e espaços em que os personagens de uma obra interagem. O poder de convencimento do cinema se dá também através da possibilidade de confluência de mídias, em que a trilha sonora, a luz e a fotografia servem como ferramentas para garantir verossimilhança a uma história que não necessariamente tenha sido vivida por alguém. Apesar desse não ser um artifício específico do cinema, a história, ao ganhar vida na encenação, passa a fazer parte da memória coletiva. Mais que isso, desperta memórias individuais de espectadores que passaram por situações semelhantes às encenadas na tela.

Em termos teóricos, na narrativa cinematográfica, a câmera é a narradora por excelência, pois é ela que recorta o campo perceptivo a que o espectador terá acesso. Esse processo narrativo envolve todas as etapas da produção cinematográfica. As relações de espaço que são registradas pelo enquadramento da câmera, a montagem das cenas – que, no caso de *O ano em que meus pais saíram de férias*, é muito importante para que tenhamos essa fusão de ficção e realidade, já que foram utilizadas imagens documentais da Copa de 70 – e a sincronização do áudio que, por sua vez, se compõe de sons e ruídos, trilha musical, diálogos intradieгéticos e voz *off* extradieгética, permitem a sensação de estarmos presenciando os fatos.

Se a memória coletiva se constitui pelas lembranças que se fundem às nossas a partir de experiências de outros, o ato de ver um filme é absorver a experiência passada – mesmo que não seja factual – e, a partir dela, reelaborar nossa própria memória. A transgressão dos limites entre real e ficcional se dá nesse ponto, em que a memória fictícia compõe a nossa memória de espectador. Presenciar as ações do personagem nos transforma em testemunhas de um fato não verídico, mas não menos carregado de ensinamentos, aos moldes da experiência benjaminiana.

Somos, então, a toda hora atravessados pela ficção em nossa realidade, já que o mundo ficcional ajuda a preencher nossas memórias. Podemos pensar que, apesar da

subjetividade que esse processo carrega, as memórias podem ser consideradas coletivas, não só pelo motivo explicado anteriormente. O efeito de coletividade da memória se dá em dois níveis: no primeiro, a ficção passa a integrar a memória individual, que deixa de ser individual por trazer em si a experiência de outros. No segundo nível, a memória se torna coletiva por ser a recepção da obra ficcional uma experiência compartilhada, já que muitas pessoas travam contato com ela. Com a grande acessibilidade de filmes e livros nos dias de hoje, muitas pessoas têm acesso a essas obras, garantindo que a experiência ficcional seja cada vez mais compartilhada.

Assim como em outras obras, temos em *O ano em que meus pais saíram de férias* uma representação da memória coletiva. No filme, as memórias do menino Mauro, através da narração em *off*, passam a integrar o nosso repertório de histórias e despertar nos espectadores suas próprias lembranças. É útil, aqui, lembrar novamente as elaborações da professora Ecléa Bosi, ao definir a noção de memória coletiva de Halbwachs:

Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para esse presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade: é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado. (BOSI, 2010, p. 413)

Ou seja, para o autor, nenhuma memória permanece individual. Elas são sempre a união de várias visões do passado. E, como na metáfora do fio de Ariadne, mais do que um guia linear para nossas memórias, temos que desenrolá-las como um novelo de várias camadas. A memória não é linha reta, nunca haverá somente uma leitura do passado. O que existe é uma complexa armação de fatos que não só nos afetam, mas atingem toda a coletividade e portanto fazem parte da memória de todos. É esse o poder do filme: ao dar concretude a um acontecido – mesmo que ficcional –, se crava na memória de todos aqueles que passaram pela experiência de presenciar a ilusão do enredo apresentado.

Quando falamos do testemunho e de seu valor de verdade, já que o texto implica presenciar os fatos, nos esquecemos das armadilhas da memória e nos assombramos com o terror que a testemunha presenciou. O sobrevivente narra cenas tão trágicas que, para seus interlocutores, muitas vezes tornam-se inverossímeis, desencadeando um

complicado jogo entre a realidade e a ficção. O relato memorialístico carrega um conflito: é uma representação da verdade ou é um fruto da subjetividade, da experiência particular e da memória? O testemunho torna-se então um campo de possibilidades, que será trabalhado pela História de uma forma múltipla. Não existe uma única e verdadeira história, como nos é ensinado comumente, mas um conjunto de “verdades” que formam o passado, e por essa constituição é impossível resgatar um fato tal como ele aconteceu. A história, na verdade, não seria um *continuum*, mas pequenos fragmentos que relampejam no meio da escuridão, como foi afirmado por Walter Benjamin. É um passado de múltiplas verdades. Podemos pensar na metáfora benjaminiana do tempo: assim como o tempo é uma constelação povoada de agoras, temos um passado povoado de verdades, representado não só pela história oficial, mas também pela conjunção dos relampejos da memória. Os testemunhos seriam como esses relampejos, uma vez que são resultado de uma narração da experiência humana. São narrados com base na memória.

O filme, por tratar de um período histórico bem limitado, que é o ano de 1970, constrói uma representação a partir de fatos históricos que aconteceram no fatídico ano. Mas também dos fatos que ficaram “guardados” nos porões da ditadura brasileira e estão sendo denunciados graças à possibilidade, no contexto atual, de discutir sobre esse assunto que durante muitos anos foi uma espécie de tabu.

A memória coletiva pode ser um elemento de identificação entre espectador e personagem do filme, o que talvez seja uma tentativa do cinema de criar um pacto com seu espectador. Mesmo que ele saiba que o filme não é uma história verídica, ele aceita aquele momento como verdade, pelo menos enquanto durar o jogo ficcional. O despertar de lembranças e sentimentos se concretiza devido à capacidade do filme de criar uma ilusão e fazer com que seus espectadores se sintam parte do enredo. Essa é, certamente, uma característica do cinema na sua relação com a História, como nos explica o historiador Peter Burke, em sua obra *Testemunha ocular: História e imagem*:

O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. Este também é o perigo do *médium* – como no caso da fotografia instantânea – porque essa sensação de testemunha é ilusória. O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e possa mobilizar os sentimentos de muitos espectadores. (BURKE, 2004, p. 200).

Ao retratar a Copa de 1970 e os problemas da Ditadura militar, o diretor Cao Hamburger produz esse efeito mencionado pelo historiador, mobiliza os sentimentos dos seus espectadores e isso se dá a partir da exploração das memórias coletivas. O primeiro diálogo com o espectador se dá a partir do universo infantil, uma instância comum a qualquer ser humano. Na infância do protagonista e de seus amigos vemos vários indícios de que eles são crianças comuns, mesmo que dentro de um contexto próprio, e carregam os mesmos sentimentos e comportamentos de uma criança qualquer. Ver Mauro na tela é ver um pouquinho de nossa própria infância. É difícil não comparar a visão do protagonista com a nossa própria noção de mundo.

A representação da Ditadura é mais um tema que convoca nossa memória coletiva. Fatos históricos do passado recente da nação conjugam o discurso histórico com o ficcional, trazendo para o texto cenas ficcionais que são próximas do documental. Apesar de não apresentar imagens reais da repressão ditatorial, temos uma busca por retratar os acontecimentos de forma semelhante à que se supõe ser verídica. Um exemplo se dá na invasão do diretório acadêmico da faculdade presenciada por Mauro. Pertence à história que muitos dos combatentes contra o regime político eram estudantes universitários. Esse tipo de ação da polícia militar foi muito comum e, embora aquele diretório jamais existisse na realidade, no filme é trabalhada uma situação que foi recorrente no período ditatorial. Nesse ponto, a obra articula a história à ficção, buscando representar os eventos realmente acontecidos. Esse tipo de procedimento dá para o espectador uma noção de veracidade dos fatos ali narrados, uma vez que o público sabe que eles se espelham na realidade histórica. Para os mais jovens, que não vivenciaram o período ditatorial, abrem-se portas para que se conheça um pouco mais dos procedimentos adotados pela polícia durante a Ditadura.

A tortura da mãe de Mauro é mais um elemento que conjuga ficção, memória individual e memória coletiva. A tortura no Brasil, depois da promulgação do AI-5, em 1968, foi cometida contra um grande número de presos políticos, que tiveram seus direitos básicos violados. Os relatos desses presos tratam de atrocidades físicas que, agora, após o distanciamento do autoritarismo da Ditadura, têm sido amplamente divulgadas. Portanto, a mãe de Mauro em sua volta, machucada e exausta, mostra mais um momento que nos remete ao factual da ação da Ditadura, que, talvez, seja brando perto da realidade vivenciada por muitos presos políticos. Contudo, mesmo sem cenas de tortura explícita, que aparecem em outras películas que retratam esse período, temos

a clara noção de que os ferimentos vistos na personagem se tratam de marcas da violência sofrida por ela na prisão.

Nessas duas cenas de repressão política é demonstrada a transgressão do discurso ficcional pela realidade histórica, que nele se faz presente. A ficção não é apenas um universo de imaginação, ela retrata a vida do militante político e, desse modo, temos um posicionamento do filme, que faz uma denúncia contra o regime. O filme, portanto, assume um partido, que nos parece óbvio nos dias atuais, mas que não seria possível num passado relativamente recente. No Brasil, a história foi construída muitas vezes pelo olhar do autoritarismo e muitas dessas narrações de torturas e assassinatos que aconteceram pela mão do governo militar se deram posteriormente à Lei de Anistia, promulgada em 1979, quando a mídia pôde promover uma reflexão sobre a violência desse período. Tema que foi durante muitos anos um tabu.

Ainda são relativamente poucos os registros conhecidos desses fatos. Muitas vezes, eles vêm por meio dos testemunhos, que levantam a bandeira da história oral como forma de contar a versão dos fatos pelo olhar da vítima. Há, portanto, uma conjugação entre história e memória nesse ponto, já que ao se colocar na ficção elementos que remetem à história de um grupo marginalizado temos uma denúncia de fatos que foram acobertados pelo poder político ou ficaram em segundo plano nos relatos testemunhais dos que sofreram a repressão política.

Além de elementos do contexto político ditatorial, no filme também são apresentadas características do universo infantil. Por isso, a aproximação do contexto político se dá de uma forma diferente dos estereótipos da infância geralmente difundidos pela ficção. A infância remete a uma categoria eufórica para a maior parte do público, e por isso o que nos causa identificação com Mauro são, talvez, os momentos em que suas características infantis são mais presentes. Temos exemplos nas cenas em que Mauro joga futebol de botão e tem o sonho de ser goleiro, entre outras em que é evidente que os elementos do universo infantil comum estão presentes no mundo do menino.

Já o contexto histórico ditatorial a que o filme remete é um fato amargo. Mostra o lado negativo daquele momento e resulta na falta de entendimento do protagonista sobre a realidade, numa metáfora interessante para a situação da população brasileira, que não possuía informações concretas sobre o que se passava com os militantes nos porões da Ditadura.

Outro elemento do filme que serve de norte para que possamos nos debruçar sobre a presença da realidade na ficção é a Copa do Mundo. Ao tratar desse tema, o diretor associa a infância e o contexto histórico e político a imagens de transmissões reais de futebol, à escalação da seleção para a Copa e ainda a notícias da época, ligando assim o factual aos personagens ficcionais que se mobilizam em prol da Copa do Mundo. Com sua paixão futebolística, o brasileiro nesse momento vê um gatilho para suas lembranças da Copa. Em uma generalização, as pessoas se lembram de onde estavam nas finais das Copas do Mundo e o que isso representou para elas. Mesmo que a Copa de 1970 não seja uma lembrança tão recente, a comemoração dos torneios futebolísticos que se repetem a cada quatro anos, a pintura das ruas e as reuniões para assistir aos jogos fazem parte da série de rituais por meio dos quais o brasileiro representa sua identidade nacional. Talvez por isso possamos apontar o torneio como o maior catalisador de memórias apresentado no filme, já que ele trabalha o contexto histórico e ainda a memória individual da experiência do espectador enquanto testemunha do evento esportivo.

Até aqui, pensamos em como a realidade histórica se faz presente na obra cinematográfica ficcional, transgredindo o estatuto de criação imaginária que geralmente lhe é atribuído pelo senso comum. Passemos, agora, a pensar em como a dimensão ficcional da obra opera uma transgressão dessa realidade, colocando-a “sob o signo da ficção”.

Voltamos novamente aos atos de fingir definidos por Wolfgang Iser. Os três atos são combinados gerando o efeito de suspensão da descrença na fruição da obra cinematográfica. O primeiro ato elencado por Iser, a seleção, corresponde às escolhas que definem o conteúdo da obra ficcional. A seleção é, por excelência, um ato de transgressão da realidade pela ficção, uma vez que ela retira os elementos selecionados de seus contextos referenciais originais para inseri-los no mundo da obra. O segundo procedimento descrito por Iser é a combinação. Ele diz respeito à associação, no contexto da obra, dos termos lexicais e elementos do mundo real que nela estão presentes. Ela também é um ato de transgressão porque submete esses elementos a uma lógica combinatória que é interna à obra. O terceiro ato de fingir proposto por Iser é o desnudamento da ficcionalidade, o único dos três que é exclusivo do texto ficcional. Por meio do desnudamento, a obra propõe um pacto de leitura com o receptor, dando-se a ler como ficção. Assim, o leitor não a tomará como representação direta do universo

referencial, mas como um mundo ficcional, por meio do qual se pode olhar indiretamente e em perspectiva para o mundo real.

Os três atos de fingir elencados por Iser sistematizam a transgressão do real operada pela obra ficcional. Quando os realizadores do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* selecionam os elementos do contexto histórico que serão utilizados na obra (a Ditadura militar, a Copa do Mundo e o universo infantil), esses elementos são retirados dos contextos referenciais típicos em que eles estão geralmente inseridos fora da obra. Assim, o filme sinaliza o objeto de suas reflexões, mas não reproduz os tradicionais clichês do discurso político sobre a Ditadura, sejam eles de direita ou esquerda, nem tampouco do discurso esportivo e do discurso sobre a infância. No filme, esses elementos são combinados segundo uma lógica própria daquele mundo ficcional: olhamos para o ano de 1970 “como se” pudéssemos vê-lo pelo olhar de Mauro, um menino “inventado” que foi submetido ao “exílio” no bairro do Bom Retiro e espera ansiosamente pelo retorno de seus pais. Daí o casamento efetuado pelo filme entre o tempo da espera de Mauro (que remete à trajetória de clandestinidade e fuga dos militantes políticos) e o tempo do calendário esportivo, operação que só pode se realizar a partir do ponto de vista narrativo da criança. Desse modo, a ficção transgride o real ao selecionar e se apropriar de seus elementos e combiná-los ao/no mundo ficcional do menino Mauro.

Como operador do desnudamento da ficcionalidade, temos o próprio gênero da obra, uma vez que ela não se apresenta ao público como sendo “baseada em fatos reais”, colocando-se, portanto, sob o signo da ficção. Realiza-se, assim, um pacto de leitura com o espectador, que aceita a história de Mauro como verdade enquanto durar o jogo da ficção, mas sabe que ali não estão sendo apresentados fatos verídicos e sim um mundo imaginado por meio do qual se realiza uma reflexão sobre a realidade política brasileira naquele contexto.

A combinação entre o contexto político ditatorial e a Copa do Mundo, portanto, é um dos procedimentos fundamentais da lógica interna do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, enquanto obra de ficção. Por isso, vale a pena nos determos um pouco na maneira como o filme se apropria do universo esportivo. O professor Marcelino Rodrigues da Silva, em seu livro *Mil e uma noites de futebol: o Brasil moderno de Mário Filho*, explica, a partir de reflexões do antropólogo Roberto DaMatta, a importância do futebol para os brasileiros. Ele afirma:

No clássico ensaio “Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social”, o antropólogo Roberto DaMatta afirma que o futebol, do modo como se manifesta no Brasil, pode ser tomado como “uma metáfora da própria vida”. Partindo de um pressuposto estruturalista, segundo o qual “a sociedade sempre se reproduz a si mesma em quaisquer domínios sociais que institui”, o autor vê o jogo como uma “dramatização” em que os brasileiros se representam e “põe[m] em foco” seus “dilemas”. Reconhecendo no futebol um caráter de representação, por meio do qual ele se relaciona a outros domínios da vida social, DaMatta pretendia colocar em xeque a ideia, ainda muito em voga na época em que o texto foi escrito, do esporte como “ópio do povo”, como atividade imposta às massas para distraí-las dos problemas políticos. Ao contrário, o futebol seria, para ele, “um sistema altamente complexo de comunicação” através do qual a sociedade brasileira representa seus desejos de justiça social e coloca em questão alguns de seus problemas políticos mais importantes, como as desigualdades econômicas, as tensões raciais, a instabilidade institucional e as relações com as nações estrangeiras. (SILVA, 2006, p. 15)

Pensar no futebol como “metáfora da própria vida” é produtivo no que tange ao filme *O ano em que meus pais saíram de férias*. Se o que buscamos aqui é mostrar como ocorre uma transgressão da realidade no escopo da ficção, temos, na representação da Copa do Mundo, uma alegoria do que se passa na vida dos brasileiros a cada torneio.

A vitória na Copa do Mundo de 1970 ocupou as manchetes e essas chegaram a grande parte da população. Podemos pensar na contradição que existe entre as experiências de quem estava somente preocupado com a Copa do Mundo e as de quem era militante político e, nesse momento, já estava longe de seu convívio familiar, com medo de ser torturado. Mostrando essa contraposição temos, por exemplo, o testemunho do jogador Tostão, que é citado várias vezes por Mauro no decorrer do filme, em que somente a euforia do momento da vitória é relatada. Como podemos ver no seguinte trecho de seu livro *Lembranças, opiniões, reflexões sobre futebol*:

O mundo simbólico representado pela palavra é muito pobre para descrever um sentimento tão rico quanto o daquele momento. São esses instantes que ficam marcados para sempre na nossa memória. A festa começou no campo com o carnaval das torcidas brasileira e mexicana, esta apaixonada pelo futebol brasileiro. (TOSTÃO, 1997, p. 72)

Além de um grande jogador, Tostão é conhecido por ser uma pessoa crítica e consciente sobre o contexto repressivo vivido pela nação, mas no trecho citado faz um registro eufórico da vitória brasileira na Copa de 70. Em contraponto a essa memória nacional relatada por Tostão, temos a memória ficcional de Mauro, que é uma representação disfórica daquele momento. Se a possibilidade do final feliz era viável

para o protagonista do filme, no momento em que ele encontra sua mãe a felicidade se torna impossível. Para o espectador, a Copa, que até então era uma lembrança positiva, passa a ter o gosto amargo de um final feliz que não é realizável.

No entanto, na obra de Cao Hamburger, o futebol tem também um significado positivo, configurando-se como um instrumento de representação da solidariedade e do diálogo com a alteridade. No Bom Retiro, o futebol serve como elo entre as colônias estrangeiras e ainda agrega os brasileiros que também residem no bairro, independentemente de suas afinidades políticas. Como exemplos dessa congregação cultural, temos a cena do jogo entre judeus e italianos, as diversas cenas em que os moradores do bairro acompanham os jogos da seleção brasileira e a cena em que Mauro assiste ao jogo entre Brasil e Tchecoslováquia junto com os militantes políticos no diretório acadêmico e eles acabam se rendendo ao sentimento de nação e apoiando o escrete brasileiro.

Por se construir a partir de elementos provenientes da experiência histórica, o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, mesmo possuindo um enredo ficcional, é semelhante à experiência de muitos brasileiros. Os atos de fingir descritos por Iser se baseiam justamente na possibilidade dessa transgressão do mundo fictício pelo real e vice-versa. A reformulação do mundo só é possível quando o texto ficcional se abre à leitura como uma realidade possível, mesmo que não pertença às regras do campo da verdade e não corrobore com as leis que são estabelecidas pela sociedade. A ficção tem, portanto, elementos que se parecem com a realidade, mas não desvinculam a obra do escopo da ficção. Com diz Costa Lima:

O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade. (LIMA, 2011, p. 282)

Os estatutos dos textos ficcionais e não ficcionais, portanto, não se definem pela quantidade de elementos supostamente reais ou imaginados que eles carregam. Pois o testemunho, que deveria se aproximar da verdade, não é isento de ficção, e o texto que é dado como ficção, ao invés de apresentar o que não é verdadeiro, limita-se, em algumas instâncias, com a realidade. Nas duas obras analisadas nesta dissertação, podemos pensar que esses atributos são intercambiáveis, representam possibilidades. O tipo de

status que a obra deve receber depende do contrato que estabelece os parâmetros para a leitura. Como nos afirma Cristiane Costa:

Hoje o *status* de ficcional ou factual depende de um contrato implícito. No caso do jornalismo, o de narrar um fato verdadeiro. No da literatura, o de privilegiar a imaginação e a concepção estética. Mas a exclusão de conteúdos não ficcionais do conceito de literatura pode interferir profundamente na forma de recepção de um texto. Às vezes, basta mudar seu suporte material. Com isso, uma reportagem pode ganhar um *status* literário quando impressa em livro. Ou um texto ficcional pode simular uma reportagem a ponto de enganar jurados experientes de prêmios como o Pulitzer. (COSTA, 2005, p. 293)

Ao filme *O ano em que meus pais saíram de férias* se atribui da chancela do ficcional. Podemos pensar, segundo a lógica do senso comum, que nada do que ocorre no filme poderia remeter à verdade. Os fatos vivenciados pelo menino Mauro, no entanto, se assemelham à experiência de crianças que tiveram os pais militantes políticos contra o período ditatorial.

Vemos aqui uma contaminação que não é tão surpreendente para aqueles que buscam entender os discursos. O grande número de produções baseadas nos testemunhos nos leva a cogitar a possibilidade do encontro das esferas da ficção e do testemunho. O que buscamos aqui foi sistematizar esse encontro partindo do factual presente no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, para em seguida mostrar como esses elementos são transgredidos e incorporados à lógica interna da obra ficcional. Mostrar o testemunho como material de produções ficcionais e atrelá-lo à memória coletiva se faz necessário para mostrar o poder de ensinamento que a arte, enquanto produtora de conhecimento, tem. A produção e o sucesso de filmes como o *O ano em que meus pais saíram de férias* se mostra muito importante para que a sociedade, de uma forma geral, tenha acesso a diferentes possibilidades de olhar para o seu passado.

Como contrapartida da presença do real e de sua transgressão na obra ficcional, podemos pensar também em como a ficção se faz presente no testemunho. Como vimos no livro de Zuenir Ventura, o filme de Cao Hamburger tornou-se um catalisador para que os testemunhos das crianças sobre a Ditadura fossem ouvidos. Alguns narradores mencionados por Ventura, ao verem uma experiência ficcional que era próxima à sua, criaram coragem de fazer sua denúncia do que foi vivido por eles nesse período. Passamos agora a discutir esse outro aspecto da contaminação mútua entre testemunho e ficção.

3.2. Da ficção para a vida

Ao compararmos as duas obras estudadas nesta dissertação, percebemos que o reverso do clichê que diz que “a arte imita a vida” também acontece. A análise comparativa nos mostrou a possibilidade de trabalharmos em uma linha contrária, em que a ficção, após pagar seu débito com o testemunho, se mostra eficaz também em mudar a realidade à sua volta.

No texto de Zuenir Ventura, claramente temos nos testemunhos um débito com a ficção, que é anunciado logo no começo do capítulo. Num primeiro momento, através da filha do autor, Elisa, que fala da necessidade dos pais assistirem ao filme *A culpa é do Fidel*, para que, dessa forma, pudessem visualizar nas telas suas próprias experiências, que teriam sido semelhantes ao que se passa na obra. Porém, podemos atribuir essa semelhança ao fato de que a obra de Julie Gavras também tem a chancela do testemunho. Contudo, o outro filho de Ventura, Mauro, se sente tocado também pela experiência representada na tela. Só que, desta vez, por uma obra de ficção. É a partir desse seu encontro com o filme de Cao Hamburger que seu testemunho é realizado e torna-se motivação para o capítulo “A culpa é de 68”, da obra de Ventura. O autor afirma:

Por coincidência, o protagonista se chama Mauro e é judeu, como meu filho, nascido em 1963. Por isso, o Mauro da vida real se identificou com o personagem e se comoveu vendo o filme e, como jornalista, acabou entrevistando o ator-menino. (VENTURA, 2008, p. 32)

Voltando às formulações de Wolfgang Iser, podemos perceber que a recepção do filme por Mauro Ventura acontece de modo convergente com o que é descrito pelo teórico. Enquanto experimenta a obra ficcional, ele não só aceita o ‘como se’ proposto pelo filme como vê, a partir da ficção, sua própria experiência. É um desdobramento da relação ficcional apontada por Iser. O espectador de *O ano em que meus pais saíram de férias*, ao suspender sua descrença e entrar no mundo proposto pelo filme, vive a experiência do não-ser, a experiência de irrealizar-se e, provisoriamente, realizar-se num outro. O mundo do texto possibilita “que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence” (ISER, 2002, p. 978), mas que poderá pertencer ao leitor após ter assistido ao filme. No caso de Mauro Ventura, não só

pertence ao leitor, como tem um efeito encorajador para que ele possa narrar seu trauma.

O mais interessante aqui talvez seja a relação que se estabelece entre os depoimentos colhidos por Zuenir Ventura e o filme de Cao Hamburger. Ambos pretendem trazer relatos do período ditatorial, o que remete a um passado histórico real, mas a nenhum deles podemos atribuir uma fidelidade total à realidade. Partimos, então, para uma transgressão que ocorre em mão dupla nos dois textos. Podemos pensar que o diálogo que se faz entre eles se dá na também na ordem inversa do tradicional, já que o ficcional serve de catalisador para que a narração do passado histórico, chancelado como verdade, se estabeleça.

O empréstimo que o Mauro real faz das memórias do Mauro ficcional se estabelece a partir do momento em que o jornalista, depois de adulto, consegue perceber as coincidências entre ele e o personagem ficcional, vendo nele um espelho de sua própria experiência. O testemunho, num sentido primário, considerado como uma prova da verdade, se vê marcado pela presença da ficção. Na aproximação entre as duas obras, temos que o testemunho, ao ser transgredido, passa a ter uma dimensão diferente, torna-se híbrido, não podendo ser considerado apenas como um relato da verdade histórica e da experiência da testemunha. Na resignificação do testemunho que tentamos fazer na presente dissertação, vemos que o depoimento é questionável enquanto estabilidade, tanto por se fundamentar na memória quanto pela possibilidade de apropriação da dimensão ficcional.

Temos então uma relação de troca entre os dois campos, aparentemente opostos, mas que nas obras selecionadas para a pesquisa se intercambiam. O filme pretende que sua representação seja próxima à realidade do período em que a ação ocorre. Esse processo é tão bem sucedido que estimula a memória de seus espectadores, fazendo-os ir ao encontro da própria história. Dessa forma, o Mauro da “vida real” é capaz de ver sua própria experiência projetada por um enredo ficcional.

Vimos que, em sua teorização sobre a ficção, Wolfgang Iser afirma que o único ato de fingir que é exclusivo do texto que se dá a ler como ficcional é o desnudamento. Isso significa dizer que os atos de seleção e combinação, que também são atos de fingir, ou seja, definem a ficcionalidade do texto, estão presentes em outros textos e discursos que circulam em nossa sociedade. Assim, temos que reconhecer que a ficção não está presente apenas nos textos que são ditos ficcionais, mas em todas as formas pelas quais

representamos o mundo e a realidade. É o que se pode depreender, por exemplo, da seguinte afirmação de Luiz Costa Lima, no texto “Enfim, a teoria do ficcional”:

Real é apenas aquilo que se impõe por si, o que, independente da linguagem, está aí tanto para o homem como para os outros animais. Portanto, não só torna a linguagem independente da percepção estritamente física – o que, por extensão, equivaleria a refutar qualquer tipo de determinismo na explicação de qualquer fenômeno – como ainda admite o que ele mesmo não explicita, que a própria percepção é “contaminada” pelas entidades fictícias. (Como cogitar de uma percepção em que não entre a relação com o peso ou a forma, pois também a forma é uma entidade fictícia?) (LIMA, 2011, p. 268)

Para Costa Lima, portanto, até mesmo as notações que nossa sociedade usa para representar a realidade são ficções, uma vez que foram criadas pela imaginação humana. E, para Iser, em quem Costa Lima apóia suas teorizações, “a ficção não é exclusividade da literatura” (*apud* LIMA, 2011, p. 279). O próprio discurso histórico, considerado pelo senso comum como pertencente ao campo da ciência e da verdade, tem muito mais de ficção do que consideram muitos dos historiadores. É o que mostra o historiador estadunidense Hayden White, no ensaio “O texto histórico como artefato literário”:

(...) sei que essa insistência sobre o elemento ficcional de todas as narrativas históricas desperta com certeza a ira dos historiadores que acreditam estar fazendo algo fundamentalmente diferente do romancista, visto se ocuparem dos acontecimentos “reais”, enquanto o romancista se ocupa dos eventos “imaginados”. Contudo, nem a forma nem o poder de explicação da narrativa derivam dos diferentes conteúdos que ela é presumivelmente capaz de conciliar. (...) Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma. (WHITE, 1994, p. 115)

Nesta citação de Hayden White, bem como no argumento geral do ensaio citado, além do reconhecimento de que o discurso histórico tem sua parcela de ficção, temos também a sugestão de que é na narrativa que história e ficção encontram seu ponto comum. Lidando com fragmentos do passado, representados por documentos e testemunhos, o historiador se esforça para conferir a eles algum grau de coerência e causalidade, valendo-se para isso das estruturas narrativas que circulam numa determinada sociedade e são consideradas como formas válidas de articular e conferir sentido à existência. A literatura e a ficção, portanto, não seriam o oposto da realidade e da história, mas uma espécie de fonte, onde o historiador colhe as estruturas narrativas por meio das quais ele articula os fragmentos do passado e lhes confere algum grau de coerência.

O mesmo raciocínio pode ser feito em relação ao testemunho. Se a memória é, por definição, precária, parcial e incompleta, aquele que relata suas lembranças busca, através da narração, conferir-lhes algum grau de coerência, recorrendo às estruturas narrativas que estão à sua disposição em seu repertório cultural. Percebe-se então que a contaminação do testemunho pela ficção é uma discussão que afeta diversas áreas do conhecimento. Isso nos leva a refletir sobre uma via de mão dupla: enquanto os testemunhos se tornam material de pesquisa dentro do campo dos estudos literários, os textos ficcionais, como *O ano em que meus pais saíram de férias*, podem servir como objeto para a pesquisa histórica. Pensando nesse interesse das duas áreas pelo testemunho, carecemos então de refletir como isso afeta a leitura do texto testemunhal.

Nos depoimentos colhidos por Zuenir Ventura, essa contaminação pode ser claramente percebida pela relação que se estabelece entre as obras cinematográficas que desencadeiam os relatos testemunhais e esses mesmos relatos. Mais do que simples catalisadores da memória, os filmes de Cao Hamburger e Julie Gavras oferecem às testemunhas estruturas narrativas que lhes permitem articular suas lembranças em relatos coerentes e significativos. Os sentimentos de solidão e abandono, as dificuldades com a linguagem, as reações intempestivas e voluntariosas diante dos acontecimentos, tudo isso liga a ficção e o testemunho, para além dos fatos concretos a que eles remetem. A ficção, assim, permite às testemunhas articular suas experiências, preencher-lhes as lacunas e conferir a elas algum sentido, que se conecte ao seu próprio presente. O mesmo se pode dizer do próprio discurso de Ventura, que organiza e interpreta os testemunhos a partir de uma leitura da realidade materializada nas obras ficcionais.

É importante ressaltar que, para aqueles que viveram a repressão ditatorial, torna-se presente o paradoxo da narrativa do trauma, conforme vimos anteriormente. Existe a necessidade de narrar o acontecido de forma a trazer à tona as lembranças do período traumático e compartilhar essas experiências, mas existe também a impossibilidade de narrar, decorrente do caráter excepcional e inversossímil dos acontecimentos. No caso das memórias da infância, somam-se a essas dificuldades, o caráter lacunar e precário da memória e a imprecisão da própria percepção dos acontecimentos, determinada pelo conhecimento incompleto do mundo e da própria linguagem. Abre-se, aí, a brecha por meio da qual a ficção torna-se importante como forma de acesso ao momento traumático.

Não buscamos, com esse argumento, negar o valor do testemunho, em seu poder de denúncia dos períodos de repressão. O enlace da vida dos dois Mauros – o ficcional e o Ventura – se dá de forma a mostrar que ele não se perde, mas se estende também à ficção. Ao questionar o *status* do testemunho estamos na verdade reconhecendo seu poder, já que ele não está presente somente nos textos que se restringem a essa categoria. Ao equiparar sua vivência ao que se passa no enredo do filme, a história do filho do jornalista ganha materialidade. Podemos imaginar, a partir de todas as semelhanças apresentadas, o sofrimento do Mauro, que se viu exilado da mesma forma que o da ficção.

Revisitados incessantemente pelos discursos históricos, testemunhais e ficcionais, momentos traumáticos, como as guerras e os períodos de repressão política, são, na verdade, motivações para um complexo trânsito entre a realidade e a ficção. A necessidade de narrá-los e reconfigurá-los inúmeras vezes reflete o incômodo e a perturbação que eles ainda representam. Se o passado nunca pode ser apreendido tal como foi, na sua completude, a pulsão de narrar o trauma indica que seus rastros ainda são determinantes para o presente, demandando um constante trabalho de perlaboração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

OS MAUROS

Entre 1964 e 1985, estima-se que mais de quatrocentas pessoas tenham sido mortas pela Ditadura militar no Brasil⁵. Dessas, 379 até hoje são dadas como desaparecidas. Sem falar nas inúmeras outras que foram presas, torturadas, exiladas e reprimidas de diversas formas, e daqueles que sofreram indiretamente a violência do regime ditatorial. A instauração e o trabalho da Comissão Nacional da Verdade é um sintoma contundente de que aquele momento ainda não foi completamente assimilado pela sociedade brasileira e de que investigá-lo e discuti-lo ainda é necessário para possamos lidar com ele e construir uma memória nacional democrática e inclusiva. Mesmo cinquenta anos depois do golpe militar, vemos na sociedade um relativo esquecimento do que se passou. Notícias e obras artísticas buscam pontuar o acontecido, mas, quando comparadas a manifestações feitas em outros países latino-americanos que sofreram com ditaduras militares, como a Argentina e o Chile, temos a impressão de que o número de tais manifestações no Brasil é, ainda, pequeno.

Para tornar mais clara a presença e a função da narrativa e da ficção no discurso historiográfico, Hayden White explora, em alguns parágrafos do já citado ensaio “O texto histórico como artefato literário”, a analogia entre o trabalho do historiador e a psicoterapia. Nesta, o objetivo do terapeuta “não é exhibir diante do paciente os ‘fatos reais’ da questão, a ‘verdade’ em oposição à ‘fantasia’ que o obceca”, mas “levar o paciente a ‘retramar’ toda a história da sua vida, de maneira a mudar o *sentido* para ele daqueles acontecimentos e a sua *significação* para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida”. Por isso, continua Hayden White, “os maiores historiadores sempre se ocuparam daqueles acontecimentos nas histórias de suas culturas que são ‘traumáticos’ por natureza e cujo sentido é problemático ou sobredeterminado na significação que ainda encerram para a vida atual” (WHITE, 1994, p. 103-104). Assim, a renovação do discurso histórico se dá, mais do que pela descoberta de fatos ou documentos novos, pela mudança dos modos narrativos nos quais os documentos e acontecimentos do passado são enquadrados pelas narrativas históricas. A história “sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado poderia consistir” (WHITE, 1994, p. 115). Nesse sentido, por exemplo, o historiador afirma:

⁵ O número e o nome dos desaparecidos políticos pode ser visualizado no site: <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoas.php?m=3> (Acesso em: 28 de abril de 2014).

Isto sugere que aquilo que o historiador traz à sua consideração do registro histórico é uma noção dos tipos de configuração dos eventos que podem ser reconhecidos como histórias pelo público para o qual ele está escrevendo. Na verdade, ele pode falhar. Não creio que alguém aceitasse a urdidura de enredo da vida do presidente Kennedy como comédia, porém se deve ser contada à maneira romântica, trágica ou satírica é uma questão em aberto. (WHITE, 1994, p. 101)

A partir desse argumento sobre a escrita historiográfica, podemos pensar também sobre o sentido das obras que se dão a ler como ficcionais para a ampliação do conhecimento histórico. Ao reconfigurar os dados da realidade segundo uma lógica combinatória própria, a ficção nos permite olhar para eles de uma forma diferente daquelas que estão cristalizadas nos discursos históricos. Contar a história por meio da ficção é uma maneira de renovar o nosso olhar para o passado e desarmar as relações e interpretações construídas pelo discurso historiográfico, que, como nos mostram Hayden White e Wolfgang Iser, são também da ordem do ficcional, embora não se ofereçam como tais aos leitores.

Na maior parte dos relatos testemunhais sobre a Ditadura brasileira, o que predomina é um tipo de narrativa que se aproxima da tragédia, com uma ênfase evidente em momentos de tortura e violência, destacando o caráter manifestamente traumático que aqueles acontecimentos tiveram para aqueles que os viveram. O mesmo se dá, também, em obras cinematográficas baseadas em relatos testemunhais, como *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Batismo de sangue* (Hélcio Ratton, 2007) e *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Por essas obras, cristalizou-se uma imagem daquele período que, se por um lado foi importante por trazer à tona aquela realidade, contando “a contrapelo” o que a história oficial havia omitido, por outro também representa uma visão parcial dos acontecimentos, muito focada na experiência daqueles que viveram diretamente os horrores da Ditadura.

Ao escolher contar uma história sobre aquele momento da vida brasileira da perspectiva de uma criança que foi abandonada pelos pais, em função de sua militância política, e que não compreendia bem o que se passava, o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* lança uma nova luz sobre aquele período. Esse objetivo está bastante explícito no texto de Christiane Rieira que compõe a publicação do roteiro do filme:

A pegada do roteiro era retratar a ditadura pelo ponto de vista não só de Mauro, mas da maioria das pessoas que viveram aquela época, gente como a gente, que mesmo à margem da história, sofria consequências. Era o drama político pela vida privada. (RIERA, 2008, p. 21)

O próprio diretor do filme, Cao Hamburger, se vê refletido no menino Mauro. Um de seus objetivos, ao criar *O ano em que meus pais saíram de férias*, era dialogar com seu passado, com sua infância, uma vez que ele também teve seus pais presos pelo aparato repressor da Ditadura. Em um texto que também faz parte da publicação do roteiro do filme, ele afirma:

Eu estava morando em Londres, e como muitas vezes olhar para o outro é uma forma de olhar para nós mesmos, o olhar de estrangeiro teve um resultado inverso e acabei me voltando para a minha própria origem, minha infância e minha cultura. (HAMBURGER, 2008, p. 11)

Esse efeito, de reconfigurar nosso olhar para os acontecimentos históricos, se propaga pelos relatos testemunhais reunidos por Zuenir Ventura, que também falam da maneira com a experiência da Ditadura foi vivida pelas crianças que indiretamente estavam envolvidas com seus efeitos. A ficção e suas repercussões no testemunho, ao trazerem à tona o olhar infantil, portanto, tornam-se uma parte importante do trabalho contínuo de perlaboração por meio do qual buscamos “retramar” a história da nação, de modo a ressignificar aquele momento traumático e, de alguma forma, assimilar à memória coletiva os rastros daqueles acontecimentos que ainda insistem em assombrar nosso presente. Um movimento que é necessário, também, para “guardar” as novas crianças que continuam nascendo e evitar que elas sofram os mesmos sofrimentos a que os nossos Mauros foram submetidos.

ANEXOS

Imagem 1 – Mauro a caminho de São Paulo no carro com seus pais.



Imagem 2 – O personagem se despede de seus pais na porta do prédio.

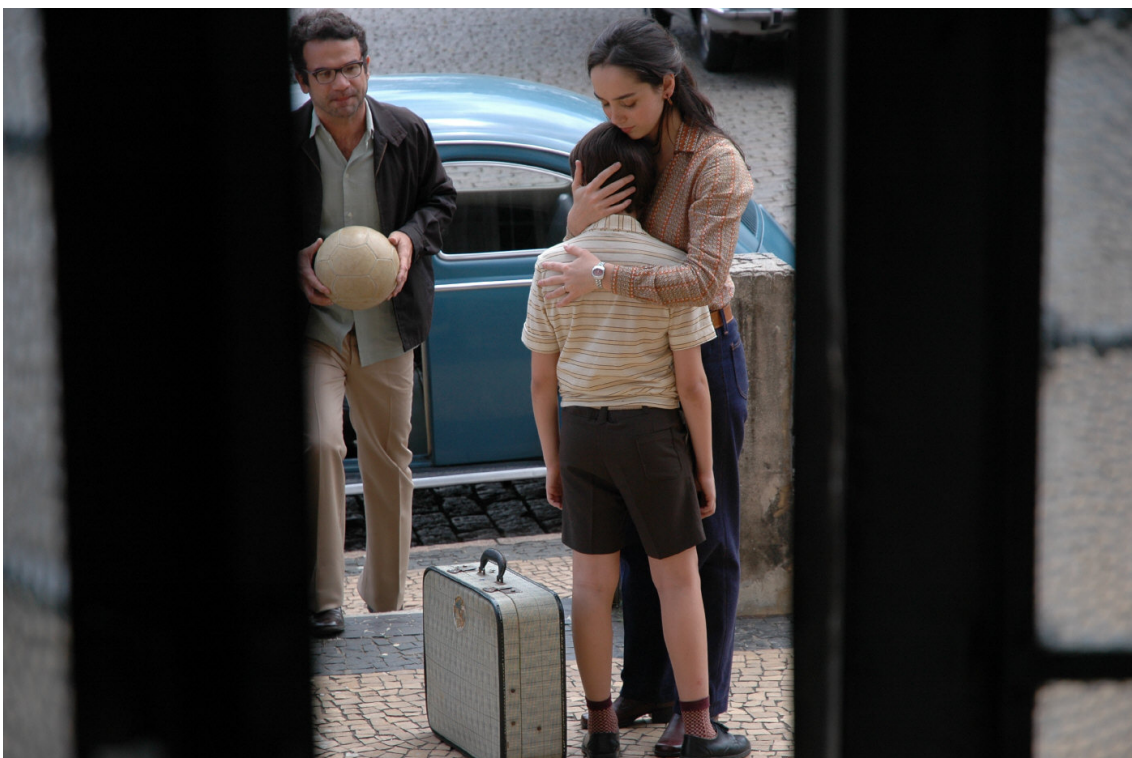


Imagem 3 – Mauro analisa a tabela da Copa do Mundo de 1970.



Imagem 4 – O personagem se depara com a violência policial durante a invasão do Diretório Acadêmico.

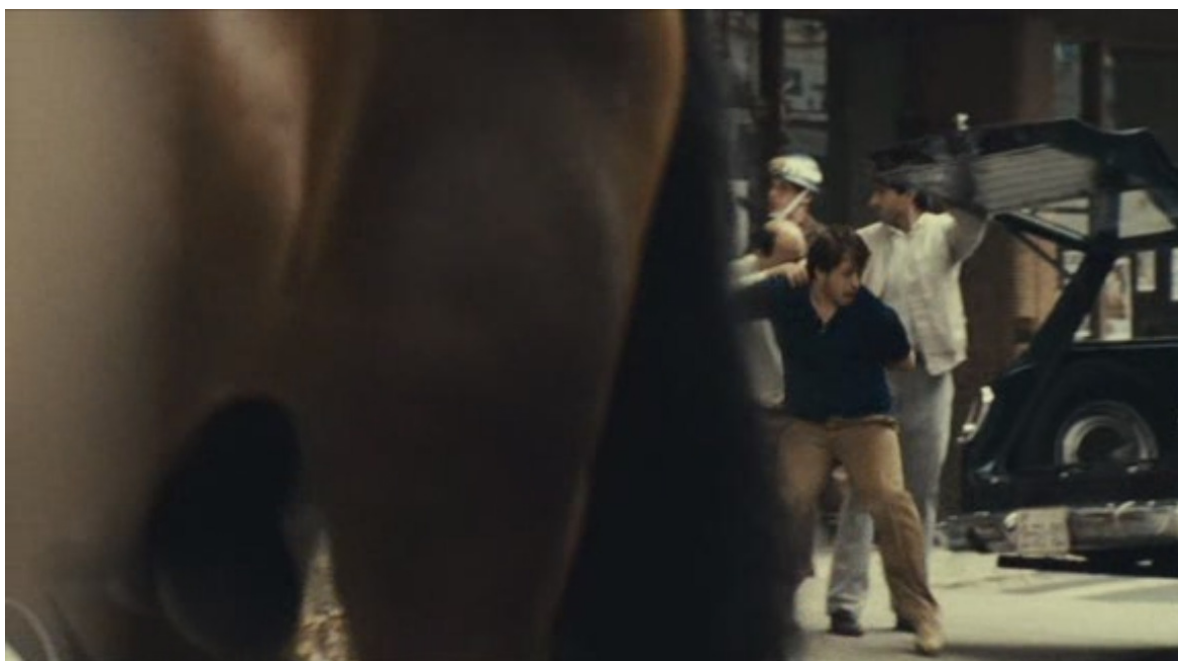


Imagem 5 – O menino brinca de goleiro na cama de seu falecido avô.



Imagem 6 – Mauro assiste ao jogo de futebol com seus novos amigos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2010.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos, Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Imagem e memória em torno de futebol e política no cinema. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2012, p. 429-442.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992, p. 89-128.

FRAGA, Plínio. Infância banida. *Zum Revista de Fotografia*. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 3, out. 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Diálogos latinoamericanos*. Copenhague: Universidade de Aarhus, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HAMBURGER, Cao. Introdução. In: GALPERIN, Cláudio et al. *O ano em que meus pais saíram de férias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 11-15.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão e outros. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo: Rocco Editora, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, PUC, n. 10, 1993, p.07-28.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

RIERA, Christiane. Um ano incomum. Introduzindo o Roteiro In: GALPERIN, Cláudio et al. *O ano em que meus pais saíram de férias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 17-22.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Na trilha do testemunho: imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FAE/UFGM. 2012. p. 391-412.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina. *IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana (JALLA) – Anais*. Niterói: UFF, 2010, p. 1900-1906.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Sobre o olhar do (in)vulnerável: a criança, a ditadura e as memórias (in)suspeitas. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim;

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FAE/UFGM. 2012. p. 413-427.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008, p. 65-82.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, n. 30, 2005, p. 31-78.

_____. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade de conceitos. *Letras – Literatura e autoritarismo*. n. 22 . Santa Maria, 2001, p. 121-130.

_____. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 391-417.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *Mil e uma noites de futebol: o Brasil moderno de Mário Filho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Desafinando a metáfora da nação. *Esporte e Sociedade*. Rio de Janeiro, n.18, 2011. Disponível em <<http://www.uff.br/esportesociedade/pdf/es1802.pdf>>. Acesso em 22 de junho de 2013.

TOSTÃO (Eduardo Gonçalves de Andrade). *Lembranças, opiniões, reflexões sobre futebol*. São Paulo: DBA, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

_____. *1968 – O que fizemos de nós*. Planeta: São Paulo, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Filmografia:

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS. Direção de Cao Hamburger, Brasil, 2006 (104 min.).

A CULPA É DO FIDEL. Direção de Julie Gavras, França, 2006 (99 min.).

BATISMO DE SANGUE. Direção de Helvécio Ratton, Brasil, 2006 (110 min.).

O LABIRINTO DO FAUNO. Direção de Guillermo del Toro, Estados Unidos, 2006 (112 min.).

O QUE É ISSO COMPANHEIRO? Direção de Bruno Barreto, Brasil, 1997 (110 min.).

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Pineyro, Argentina, 2002 (105min).

PRA FRENTE BRASIL. Direção de Roberto Farias, Brasil, 1982 (105 min.).