

História, cinema e literatura: algumas reflexões a partir de *O Leitor*

Rafael Hansen Quinsani*

Resumo

Este artigo busca refletir sobre as relações entre História, Literatura e Cinema a partir do livro de Bernhard Schlink *O Leitor* e do filme homônimo de Stephen Daldry. As diferenças entre esses dois meios, a questão da fidelidade e debate sobre o testemunho e suas implicações históricas serão a base da análise efetuada neste trabalho.

Palavras-chave: História, Cinema, Literatura.

Abstract

This paper reflects on the relationship between history, literature and film from the book by Bernhard Schlink *The Reader* and movie namesake of Stephen Daldry. The differences between these two means, the question of loyalty and debate on the historical evidence and its implications will be the basis of the analysis performed in this work.

Keywords: History, Cinema, Literature

Ao longo das últimas décadas a relação da História com outros meios de produção do conhecimento gestou destacados avanços. História, Literatura e Cinema passaram a ser alvos de diversos estudos teóricos e metodológicos. As relações da História com a literatura, e posteriormente com o cinema, produziram um debate de grande polêmica e amplitude. As relações do cinema com a literatura são alvo de reflexão há algum tempo. Correlacionar as três áreas ainda é algo pouco efetuado, e esta será o exercício deste ensaio. Para tanto, nos valeremos do livro de Bernhard Schlink *O Leitor*, lançado em 1995 e do filme de Stephen Daldry¹ lançado em 2008. As diferenças de adaptação entre as duas obras, a fidelidade relativa ao texto original e as implicações históricas destes quesitos serão os temas desenvolvidos neste artigo.

A obra de Schlink é narrada do ponto de vista de Michael Berg (David Kross na adolescência e Ralph Fiennes quando adulto na versão fílmica), que a partir dos acontecimentos ocorridos em 1958 – quando tinha 15 anos –, até o presente percorre a História do contexto de Pós-guerra na Alemanha², desvelando os traumas e os conflitos

* Doutorando em História pela UFRGS. Bolsista CAPES. rafarhq@yahoo.com.br

¹ É interessante destacar que a curta carreira cinematográfica deste cineasta britânico (oriundo do teatro), autor de quatro filmes, está marcada pela adaptação de obras literárias, com destaque principalmente para *As Horas* (2002), história que narra três instâncias de tempo: a autora que escreve uma obra, uma leitora e a personagem.

² Analisar o período do Pós-guerra da Europa implica se deparar com passados sobrepostos e complexos. Tony Judt indica cinco eixos narrativos que podem ser realizados sobre o período que vai de 1945 a 1989: é um período marcado pela redução geográfica da Europa; neste período se enfraquecem as “narrativas-mestras” e verificamos a ausência de um projeto ideológico abrangente; o “modelo europeu” para o continente surgiu tardiamente; é uma época marcada pelas relações com os EUA; e por fim, é um período em que os relatos foram marcados pelo silêncio e pela ausência. “O silêncio em relação ao passado recente foi condição para o futuro europeu” (JUDT, 2008, p. 18-24).

existentes entre as gerações, bem como as angústias sobre o futuro por construir. Nessa época, quando tinha 15 anos, Michael conheceu Hanna Schmitz (interpretada por Kate Winslet), que prestou-lhe ajuda quando ele passava mal na rua. De um breve contato inicial, os dois desenvolvem um relacionamento amoroso marcado pelo sexo, pelo mistério e pela leitura executada por Michael de diversas obras literárias. A obra de Schlink foi traduzida para 35 idiomas e tornou-se um sucesso mundial. Sua adaptação para o cinema ocorre 13 anos depois de sua publicação. O filme mantém-se muito fiel ao andamento dos acontecimentos narrados e procura manter a essência da mensagem do livro. Livro e filme constituem-se num primoroso exemplo da influência e interconexão destes meios artísticos. Um exemplo bem claro disso é demonstrado pela capa da edição brasileira, lançada na esteira de sucesso com filme, que traz imagens de atores do filme e a frase "Romance que deu origem ao filme estrelado por Kate Winslet e Ralph Fiennes".

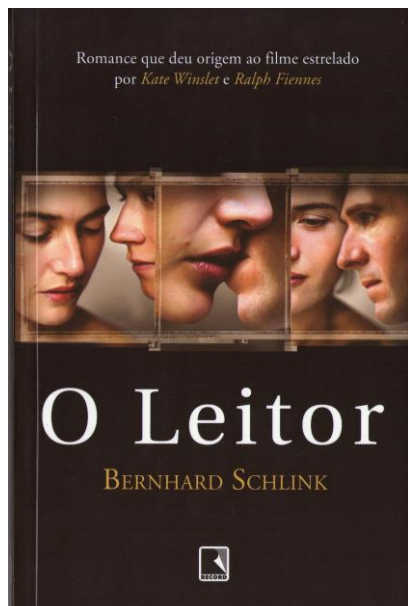


Ilustração 1 Capa do livro

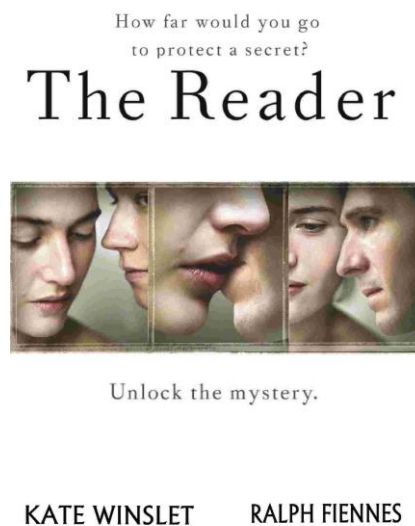


Ilustração 2 Cartaz do filme

Cinema e Literatura

O estudo comparativo entre cinema e literatura é possível graças ao parentesco destas duas artes e suas inúmeras zonas de interferências. Estas duas áreas estabelecem uma relação entre outras perpassadas pela cultura. O cinema constitui-se no meio de comunicação mais semiologicamente complexo, mas amadureceu rapidamente na sua forma estética. Sua fabricação e dissolução em massa efetuaram uma subversão ao modelo tradicional da produção artística, pois sua autenticidade foi retirada com o avanço da reprodutibilidade técnica, levando a perder sua aura, deslocada do nível do sagrado para o nível do cotidiano (BENJAMIM, 1993, p. 165-196).

Desde os seus primórdios o cinema enfrenta uma angústia existencial entre um desejado naturalismo próprio e a herança de outras artes. Contudo, isso pode nos levar a realizar uma leitura que anteponha estas duas categorias, quando na realidade, elas operam códigos e referenciais oriundos de uma raiz única. Mais interessante é questionar como o discurso é alterado ou recriado ao ser transposto de um meio para outro. Essencialmente o

cinema opera com códigos visuais e a literatura com códigos verbais. Ambos constituem-se em formas de registro e ambos narram histórias. Muitos teóricos da área da semiótica atribuem um caráter essencialmente visual ao cinema, dizendo que ele deve bem pouco ou nada a literatura. A principal diferença entre ambos estaria no movimento das imagens que cria um terceiro significado. Desse modo, a literatura também se constituiria numa obra visual, uma vez que o cinema dá concretude à imagem mental, pois ver também corresponde a um processo imaginativo, além daquele visualmente que se realiza explicitamente através dos olhos.

A introdução do som, ao invés de diminuir, aumentou os recursos narrativos. Isto exemplifica o fato de que o cinema toma de empréstimo outros recursos de outras artes e os organiza de outra forma, expressando-os através de uma narrativa que só ele é capaz de realizar. Se a literatura organiza seu material de acordo com os requisitos verbais, a pintura de acordo com o cromático, a música com o sonoro, o cinema o faz em movimentos, palavras, luzes e sons todos integrados e dependentes uns dos outros (CREUS, 2006, p. 28).

No que se refere ao romance tradicional cabe ao narrador desvendar os mistérios da trama, já no romance moderno este processo ocorre através do leitor e também graças a sua bagagem intelectual. No romance o espaço é abstrato e o tempo é marcado pela seqüencialidade da obra. Três posturas podem ser adotadas por um diretor quando adapta um romance para o cinema: o diretor se coloca a serviço da obra literária; quando o diretor empreende uma 'parceria' completando ou suprimindo o texto; o diretor se distancia da obra de referência dando contornos próprios ao filme (JOSEF, 1986, p. 379). Nessas três categorias o cineasta toma o romance e o manipula como matéria-prima. Sua postura jamais será de um tradutor, mas de um manipulador, de um criador de conteúdos modeladores.

Para existir, o romance necessita da cumplicidade do leitor e de sua imaginação. Da descrição o leitor deduz ou reinventa uma imagem particular segundo sua própria capacidade fantástica. No filme este processo já está digerido, sua verdade é explícita. Assim, podemos questionar: qual a autonomia do meio cinematográfico? Uma vez que o ato de ler exige esta visualização referida das palavras e o texto seria um trampolim para o filme e, portanto, superior a este. Detalhar os meandros do processo de adaptação de um livro até a constituição de um filme pode contribuir para algumas respostas a esses questionamentos.

A transposição de um livro para o cinema não se dá automaticamente como pode parecer. Diversos estágios de produção e escrita compõem esse processo. Primeiro o livro precisa ser adaptado para tomar forma de um roteiro, depois, este roteiro necessita ser transformado em filme. Muitos críticos tendem a considerar um roteiro adaptado como inferior a um roteiro original, esquecendo que a adaptação e a troca de influências é uma constante na história da arte (como o ocorrido durante o Renascimento). O desconforto se dá menos pela diferença e mais pela semelhança. Esta visão que estabelece o roteiro como uma versão simplificada da obra literária está relacionada a uma visão da literatura vista como uma arte elitista anteposta ao cinema pelo seu caráter popular. Entretanto, pelo seu alto custo de produção torna-se vital levar em conta a possível resposta do público na produção de um filme. Soma-se a isso o caráter industrial do cinema onde o orçamento

torna-se um fator determinante, influenciando a qualidade e tipo de adaptação que será realizada.

Ao abordarmos a realização de uma adaptação, emerge daí uma questão muito discutida: a fidelidade. É praticamente impossível não estabelecer um juízo comparativo, pois ao se adaptar uma obra parte-se desta questão para se delinear o caráter do que for produzido. Insere-se uma anteposição da postura do diretor entre ser fiel a essência da obra ou entender como funciona o meio cinematográfico e como se pode representar a história narrada por outros meios (CREUS, 2006, p. 61). Visualizamos estas duas posturas não como antagônicas, mas como complementares, uma vez que o cineasta pode utilizar a compreensão do funcionamento do meio cinematográfico em prol da manutenção da essência da obra enfocada.

O roteiro constitui-se na fase intermediária do processo de adaptação, e é a base do filme, seu esqueleto. Ao longo da História do cinema a posição e o *status* do roteirista oscilaram de acordo com os contextos, o sistema de produção executado pelos estúdios e as transformações proporcionadas pelos movimentos estéticos. O que predomina, na maioria das vezes, é o descaso e o destrato com os roteiristas dentro desta grande engrenagem de produção necessária para a realização de um filme. Muitos cineastas desprezavam o roteiro (Godard era um deles, e talvez por isso seus filmes tenham início, meio e fim em ordem invertidas), outros o tomam como peça central. Sidney Lumet, cineasta oriundo do teatro, diz que cineasta e roteirista são duas pessoas diferentes, mas precisam estar de acordo com a intenção desenvolvida pelo roteiro. Diz Lumet:

Quando me encontro pela primeira vez com o roteirista, nunca digo a ele coisa alguma, mesmo se achar que há muita coisa a fazer. Ao invés disso, faço-lhe as mesmas perguntas que fiz a mim: De que trata esta história? O que foi que você viu? Qual a sua intenção? Em condições ideais, se fizermos isso bem, o que você espera que o público sentirá, vivenciará? Com que disposição você deseja que as pessoas saiam do cinema? (LUMET, 1998, p. 34)

Alfred Hitchcock esmiuçava cada detalhe do roteiro e do planejamento antes de iniciar qualquer filmagem. Roger Cormam era capaz de criar um argumento, escrever um roteiro, produzir, filmar e lançar um filme em quinze dias. Cada cineasta atribui uma importância ao roteiro, conforme seu modo de trabalho, as condições de produção e o contexto histórico vivido. Depois da década de 1950, em muitos casos, o nome do diretor passou a figurar antes do título do filme, contribuindo ainda mais para o aumento de sua posição como o autor supremo do filme. Contudo, em diferentes contextos o roteiro é constituído por diálogos, a descrição das ações, dos ambientes e os movimentos de câmera. Uma descrição textual do filme, mas que não é o filme, uma vez que se constitui num estágio, ele é escrito não para ser lido, mas para ser filmado. Depois dessas breves reflexões, passemos para a análise de *O leitor*.

O Leitor: adaptação e crítica

O livro de Schlink insere-se na atual conjuntura de uma explosão de publicações sobre memória, testemunhos e revisões do passado. Muito se questiona a veracidade dos

fatos, o real poder da disciplina de História de aproximar-se da verdade e dos eventos narrados. A estas colocações podemos responder com outra indagação: existiu alguma ficção pura até os dias de hoje? (RODRIGUES, 2006, p. 10) Ou seja, pode alguma obra ser escrita totalmente desvinculada de seu contexto presente, passado, e de suas expectativas de futuro?

A narrativa pode ser compreendida como um discurso oral ou escrito que narra os eventos organizados numa história. Um discurso produzido a partir de um ato real ou fictício. O testemunho, por correlacionar discurso e sobrevivência, arte e memória, engendra-se nesta intrincada amarração do desenrolar humano. História, Literatura e Testemunho “possuem elementos em comum e não constituem, de modo algum, pólos antagônicos. Assemelham-se a um campo magnético cujas forças se atraem, mais do que se repelem. O espaço onde se desenha esses movimentos é a fronteira entre as narrativas (RODRIGUES, 2006, p. 13).

O romance *O Leitor*, ao abordar o passado nazista através de um julgamento de uma ex-oficial e ao ser narrado por alguém da geração posterior a Segunda Guerra Mundial, aborda a temática do Holocausto pelo avesso. Hanna, uma analfabeta que largou seu emprego na empresa Siemens para trabalhar como guarda em um campo de concentração, insere-se no rol de personagens algozes “relativizados” abordados pela literatura e pelo cinema. Uma personagem paradoxal, pois além de algoz é abordada como alguém que também é manipulada pelo Estado³. A personagem é portadora de um caráter enigmático e constitui-se numa figura com alto potencial erótico. Toda esta carga dramática e erótica influencia o narrador Michael, por ter amado uma ex-oficial nazista e por abandoná-la. Ele representa o conflito (dele e de sua geração) com o passado ainda pulsante. Uma das tentativas de resolução deste conflito opera-se pelo julgamento, fato que ganha destaque ao lembrarmos que o autor Schlink é juiz, formado em História do Direito. *O Leitor* é seu primeiro romance e ao focar a questão da culpa, o autor toca na reabertura do passado de forma indireta, destacando o amor e a ambigüidade do caráter humano conectado a este fator.

Ao destacar o julgamento, Schlink problematiza as possíveis falhas a que o sistema judicial está sujeito e executa uma profunda reflexão sobre o funcionamento da Justiça e de como a sociedade se coloca diante do problema moral das atrocidades cometidas pelos seus entes. Ao destacar que somente ele, pela sua convivência com Hanna, pode perceber que ela escondia seu analfabetismo, a questão da capacidade da justiça de operar com o maior zelo possível (e de qual a percepção de justiça que uma pessoa pode ter diante da Justiça oficial) é inserida. As falhas do julgamento apresentadas tornam o romance uma espécie de tribunal da própria justiça.

O romance está dividido em três partes, todas compostas de capítulos breves e orações pontuais. As três partes são diferentes no que diz respeito à história abordada, mas

³ A temática do algoz e a relação com sua vítima é recorrente no cinema. No contexto alemão isto foi muito bem explorado no filme *A Vida dos Outros*, onde um agente da STASI, a polícia política da República Democrática Alemã, é encarregado de vigiar um casal de artistas e acaba interferindo em suas vidas. (QUINSANI; GONZAGA, 2009, p. 165-188)

todas apresentam aspectos e momentos distintos da mesma história, onde a primeira oculta a segunda. A primeira parte exposta em 17 capítulos aborda o início do relacionamento amoroso e seu desenrolar. A segunda, também estruturada em 17 capítulos, aborda o julgamento de Hanna. A terceira através de idas e vindas apresenta o desenlace da história onde o narrador se assume como escritor da obra. Podemos caracterizar a obra de Schlink como uma obra ausente de estilo, muita próxima aos romances policiais, uma vez que introduz um segredo (o analfabetismo e seu passado) e pontua a narrativa com pistas sobre este segredo, pistas falseadas na personalidade de Hanna. O que o diferencia dos romances tradicionais do gênero policial, é que a revelação do mistério não é o cerne da narrativa, além de um elemento muito peculiar: a culpada também é vítima.

Perpassa toda a história um erotismo paradoxal. A intermitência do elemento erótico se dá através de um processo de repetição de objetos e de fatos vivenciados: as meias, o passeio de bicicleta, ambos lembrados insistentemente. Como lembra Roland Barthes: "O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?" (BARTHES, Apud RODRIGUES, 2006, p. 26). Todos os atos de relação sexual ocorrem na casa de Hanna. Fora dali somente Michael pensa, deseja e idealiza. Naquele espaço, sexo, higiene e leitura ocorrem conforme o desejo de Hanna. Sexo como elemento básico dos instintos humanos, higiene encarnando a representação da limpeza das impurezas de seu passado, e a leitura como sua forma principal de diversão. (GARCIA, 2008, p. 15-20) Dentro de seu pequeno apartamento esta ordenação parece se exigir, porque ali tudo é básico. Seu espaço é reduzido, seu mundo é reduzido pelo seu analfabetismo. Neste pequeno espaço Hanna pode exercer o controle, ela pode coordenar as ações.

Quando Hanna aprende a ler ela dá sentido ao que viveu, ela adquire consciência e compreende as consequências de seus atos (do passado?). Experimentar o mundo através das palavras deu um novo sentido ao que vivera. E com a peculiaridade de este fato ter ocorrido na prisão. O analfabetismo marca uma diferença de classes sociais e insere um sentimento de vergonha de si mesmo, uma vergonha que se configura como uma violência sobre o psiquismo e que é produzida socialmente. Estes fatores levam a uma tendência a estagnação da projeção de um futuro, da idealização de mudanças e progresso de vida. Em muitos casos a alfabetização é idealizada como algo inalcançável, levando os indivíduos a um estado de alienação onde sobreviver corresponde a não viver (COSSON, 2007, p. 1-7). A vergonha volta para si.

Todos esses elementos estão presentes no filme de Daldry. As três partes em que se dividem o livro também estruturam a película. É muito provável que a primeira parte, mais atrativa pelo seu caráter erótico, agrade e chame mais a atenção do público, mas a problemática é muito bem conduzida durante toda narrativa. Os capítulos curtos são transpostos em seqüências pontuais, mas que se conectam pela visualidade da narrativa e pela música. A questão da temporalidade, e sua diferente forma de representação, ficam bem explícitas nos constantes usos verbais que o autor utiliza. Como por exemplo: "Em meu primeiro passeio andei na Blumenstrasse, na qual morávamos no segundo andar de um prédio imponente construído na virada do século, até a Bahnhofstrasse. Foi ali que eu tinha

vomitado, numa segunda-feira de outubro, no caminho da escola para casa.” (SCHILINK, 2009, p 7).

Transpor para a tela tantas variações tornaria a narrativa muito truncada e confusa, por isso, para marcar os diferentes tempos presentes na história e a presença do narrador, Daldry utiliza a intercalação de quadros onde o personagem, nos dias atuais, olha pela janela e visualiza, no trem que passa pela rua, sua própria figura mais moço. Somente com imagens o cineasta caracteriza os diferentes contextos, marca duas instâncias temporais e sintetiza o andamento da história que se desenvolverá. A seqüência de imagens a seguir exemplifica isso:



Outro recurso de interpolação de cenas também é utilizado na primeira vez em que Michael e Hanna têm uma relação sexual. Schlink descreve a cena de forma ininterrupta para posteriormente narrar como Michael se sentiu no convívio familiar:

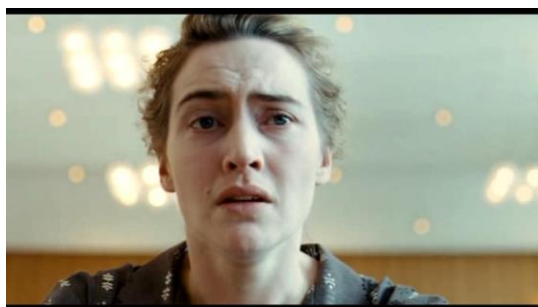
Eu tinha medo: do contato, do beijo, de que eu não lhe agradasse e não a satisfizesse. Mas quando nos seguramos por um momento, quando cheirei seu cheiro e senti o calor de sua força, tudo ficou evidente. A busca de seu corpo com as mãos e a boca, o encontro das bocas e por fim ela sobre mim, olhos nos olhos, até que veio o gozo e eu fechei os olhos com força e tentei me controlar e então gritei tão alto que ela abafou o grito cobrindo minha boca (SCHILINK, 2009, p 31).

Diferentemente do livro, a película insere a seqüência da relação sexual entrecortada com a cena do jantar em família, o que acentua a ruptura da experiência de Michael, seu contato com mundos distintos e sua diferenciação para com seus familiares. A cena do filme tem um toque a mais de ironia. Daldry também suprimiu a cena presente no livro onde Hanna visita a casa de Michael.

Numa noite eu a convidei e cozinhei para ela. Ficou na cozinha enquanto eu dava o último toque na comida. Ficou na porta aberta de dois batentes, entre a sala de jantar e a de estar, quando eu servi. Sentou-se à mesa circular, onde meu pai costumava sentar-se. Olhou em torno. Seu olhar tateava tudo, [...] (SCHILINK, 2009, p 69).

Provavelmente esta cena tenha sido cortada (ou não filmada) por Daldry para marcar visualmente a diferença de espaço, dos mundos antagônicos experienciados por Michael e Hanna. Assim como ocorreram supressões, também ocorreram acréscimos de cenas para emoldurar e “amarrar” a história. A cena acrescida que ganha mais destaque é a seqüência do tribunal, pois na película é ali que Michael descobre o principal segredo de Hanna, seu analfabetismo. Schlink descreve as lembranças do narrador, as paisagens que haviam ficado em sua memória, até desvelar o segredo. Daldry, valendo-se do contexto do tribunal, da tensão crescente com os desenrolar dos fatos, insere a descoberta de Michael durante o julgamento, onde as expressões faciais dos personagens são destacadas em enquadramentos mais fechados e, soma-se a isso, o uso do *flashback*, recurso narrativo caro ao meio cinematográfico, para expressar tempos diferentes e lembranças. A construção da cena onde Hanna se defronta com um papel e uma caneta (elementos simbólicos da escrita) e seu desespero diante deles completam o quadro da revelação realizado por Daldry:







Assim, livro e filme com suas diferenças e semelhanças contribuem para a retomada e a permanência do debate sobre o passado sombrio dos horrores nazistas. O texto narrativo pode ser comparado, como associou Umberto Eco, a um bosque com vários caminhos que se bifurcam, onde o leitor pode optar o tempo todo e realizar apostas. Eco aponta a existência de dois tipos de leitores-modelos (o tipo ideal que o escritor do texto prevê como colaborador e procura criar): o leitor-modelo de primeiro nível que gosta de saber principalmente como acaba a história; e o leitor-modelo de segundo nível que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne (ECO, 1994, p. 15-18). Esta associação também pode ser realizada aos espectadores de cinema, e aqui destacamos que literatura e cinema partilham o dilema de sacrificar a arte pelo real. Ficção e realidade entrelaçadas e dialogando ao longo do tempo. Letra e Imagem encontram-se unidas pela relevância social, histórica e cultural. O cinema se aproxima do romance. A literatura se aproxima do cinema. Ambos se afastam. Será uma relação perniciosa? Um pode substituir o outro? Concebemos ambas as áreas como pertencentes a uma pluridiscursividade mútua, com conexões não lineares, onde as concepções literárias moldaram muitos elementos fílmicos e diversos elementos fílmicos influenciaram os modos de narração do texto, como a construção do espaço, dos movimentos e dos olhares.

Considerações finais

O Pós-guerra deixou marcas na literatura, principalmente na literatura policial, tipificando a mulher fatal, um possível reflexo do medo masculino da independência econômica e de sua integração ao mundo do trabalho. O cinema através de diversos movimentos acrescentou um relevo crítico às ações coletivas, correlacionando-o a sua forma estética. A temática de *O Leitor* está baseada nas permanências do passado e na sua construção de uma visão de futuro. Insere-se aqui a questão ética, da conduta humana, do bem e do mal numa determinada sociedade. A construção de um juízo moral está atrelada ao condicionamento histórico e social. O que pode a lei diante da barbárie? Lembrando Freud, a irrupção da barbárie encontra terreno propício nas situações de conflito e de guerra (RODRIGUES, p. 166). E como fica este fardo para as gerações seguintes? *O Leitor*, livro e filme, expressam a narrativa de uma incerteza, da ausência de uma perspectiva clara de futuro. Extirpar a culpa coletiva, superar este trauma pode ser feito através da escrita e do cinema. Culpa, angústias, medo, as permanências do passado no presente trazem à tona o que uma geração herda de seus pais. Também, como esta geração encara esta herança. Ao

abordarmos estes elementos desvela-se que o processo de desnazificação não foi eficiente e que muitos desejam encobrir isto. E como a justiça coloca-se diante destes fatores? Schlink elenca algumas posições:

Revisão! Revisão do passado! Nós, estudantes do seminário, nos víamos como a vanguarda do processo de revisão. Abríamos as janelas, deixávamos entrar o ar, o vento que finalmente levantava a poeira que a sociedade deixara assentar sobre os temores do passado. [...] Nossos pais tinham representado papéis completamente diversos no Terceiro Reich. [...] Éramos os do seminário dos campos [...] O que fazíamos não interessava aos outros; causava estranheza em muitos, causava repulsa em alguns, literalmente. Penso agora que a voracidade com que tomamos conhecimento de coisas terríveis e com que quisemos torná-las conhecidas pelos outros era de fato revulsiva (SCHILINK, 2009, p. 102-4).

O romance histórico pode assumir um papel de recuperação da memória histórica, recuperação de nomes, lugares e datas ausentes ou encobertas na História. Este processo de dar voz aos excluídos ocorre no âmbito das narrativas devido ao fato que “os vencedores não só se apropriam das fazendas, das vidas e destinos das vítimas, mas também de seu passado e recordações” (JAMBRINA, 2004, p. 144). Frente a esta memória usurpada o papel da literatura é nos colocar no lugar do outro. Pelo caráter imagético do cinema este fator é multiplicado na visualização de uma representação histórica.

Ao questionar a transformação do testemunho em ícone de verdade pelos relatos históricos construídos após o fim dos períodos ditatoriais, Beatriz Sarlo elenca um histórico sobre diversos elementos relacionados ao processo de escrita da história e suas relações com os historiadores que as executam. Iniciando o debate num âmbito mais amplo, Sarlo aponta o caráter conflituoso do passado e sua relação com o presente. Nos dias atuais, um paradoxo pode ser visualizado: verifica-se um aumento do enfraquecimento do passado pela supervalorização do instante, mas concomitantemente, a história adentra no mercado simbólico do capitalismo tardio (JAMESON, 1996) de forma abrangente. Ligado a este processo, não se descola uma renovação e variação das fontes utilizadas pela História, pelas quais as visões do passado irrompem no presente através de narrativas. Se a história construiu suas regras e métodos de sua disciplina para supervisionar os modos de reconstituição do passado, no mercado simbólico deste capitalismo tardio a “História de grande circulação” revela-se mais sensível as estratégias do presente, organizando-se através de esquemas explicativos conforme necessidades afetivas, morais e políticas. Mudam as fontes, alteram-se as temáticas. Focados no detalhe e buscando perceber o cotidiano, sua capacidade de transgressão e variações dos indivíduos que sob as narrativas realizadas, nos anos anteriores, estavam encobertas pelo seu enfoque estrutural, reinserindo novas exigências de métodos para serem aplicados aos “discursos de memórias” (SARLO, 2007).

O debate teórico sobre a relação cinema e História é antigo e gera muitas polêmicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou (e ainda afasta) o historiador do filme e de seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o Pós-modernismo o questionamento da verdade atrelou-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate. Ressalta-se que a supervalorização dos meios de comunicação e os fatores tecnológicos somam-se na operação de detrimento da História. Os referenciais são

transpostos para a análise da História que é vista como uma imagem passível de edição e seleção. Cabe destacar o amplo ganho de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico que a área da comunicação tem adquirido, mas o mesmo não ocorre com relação aos métodos fílmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se nas análises de Marc Ferro (FERRO, 1976, p. 199-215) o filme é associado à ideologia dominante, e por consequência as classes que o produzem, permitindo perceber uma contra-análise da sociedade e as transcrições fílmicas de visões concebidos por outros, Robert Rosenstone (ROSENSTONE, 1997) valoriza a estética de alguns filmes, intitulados por ele como Pós-modernos. Eles são dotados de uma nova forma de representar a História, uma História mais viva, presente fora das escolas e dos meios acadêmicos, onde o filme compõe um novo meio de pensar que utiliza som e imagem. Podemos questionar a impossibilidade do filme de sentir e conduzir independente dos seus realizadores. A ausência de uma reflexão sobre a história do filme tornaria seu trabalho hermético. Ignorar isso significa ignorar que o saber está associado ao poder econômico e a atual fragmentação do espaço e do tempo concomitantemente a uma compressão desses elementos, onde tudo deve corresponder ao agora dissociado de um passado e de um futuro, significa glorificar a negação da heteronomia do conhecimento, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, econômicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

Pode-se inserir a questão: quando termina o Pós-Guerra e as obrigações, vínculos e a responsabilidade coletiva? (STUCKI; GERBER; LOPÉZ DE ABIADA, 2005, p. 106) Muitos autores destacam o processo de recuperação da memória no Pós-guerra alemão e o tomam como referência. Contudo o termo *Vergangenheitsbewältigung*, a recuperação da memória histórica, que designava a recuperação dos traumas e das questões morais das vítimas adquiriu um caráter mais genérico. O debate historiográfico alemão critica o uso de um termo utilizado na psicanálise na historiografia. Nesta recuperação não pode ser descolada deste processo a eliminação política de altos cargos remanescentes do nazismo, a integração de todos os afetados pelo regime em um processo social resultante numa solução de compromisso, a proibição de organizações antes vinculadas ao regime, a condenação judicial dos culpados, a indenização das vítimas e uma forte tomada de consciência pública sobre o passado que avance além da recordação efetuada no espaço íntimo.

Assim, diante de um complexo passado que se faz presente, *O leitor* (livro e filme) não toma o passado como uma tradição imutável. Ele problematiza e aborda de forma intensa o passado, enfocando o Holocausto não pela representação direta dos fatos, mas através da memória e do julgamento do presente. Cabe lembrar que a temática do Holocausto espalhou-se pela cultura ocidental, e neste processo, os EUA incorporaram-no como um relato fundador de sua identidade nacional. O historiador Robert Rosenstone no seu livro *A história nos filmes, os filmes na história*, aborda a temática do Holocausto no cinema refletindo como um grupo de filmes interage com um discurso histórico. O autor questiona que tipo de mundo histórico um filme (ou um conjunto de filmes) propõe destacando que ele pode proporcionar uma visão mais ampla de um tópico histórico, se relacionando com um discurso, fazendo conexões, acréscimos ou supressões. Neste ponto, Rosenstone utiliza o livro de Lawrence Baron *Projecting the holocaust into the present*

(publicado em 2005), onde o autor propõe uma classificação de filmes por temas (resistência, sobreviventes) e por gêneros (biografia, *road movies*). Contudo, em sua análise mais detalhada, ele escolhe dez filmes realizados nos anos 1990 e que abordam de forma significativa o Holocausto. Rosenstone utiliza os dez filmes selecionados por Baron como base para amparar a sua análise sobre o Holocausto (ROSENSTONE, 2010, p. 200-1). A comparação de *O leitor* com outras películas pode contribuir para o desenvolvimento de conexões, acréscimos ou supressões, mas sua análise como única fonte ou comparada com a obra literária em que foi baseada permite que façamos estas indagações e que se produzam contribuições para a reflexão teórica da História, bem como sua relação com a memória e diversos componentes de linguagem.

Ao realizar esta reflexão, não podemos menosprezar a fonte primária, tomando o filme como inferior à escrita. O cinema se constitui numa das grandes conquistas de nossa civilização e de nossa cultura. É uma fonte de informação e penetração nas sociedades que retrata entrelaçando elementos sociais e estéticos. Cabe ao historiador perceber as suas especificidades, seu *status* como fonte ímpar para a produção do conhecimento histórico. O filme *O leitor* pode atuar como documento primário, quando analisamos a época em que foi produzido, e como documento secundário, quando enfocamos sua representação do passado. Aspecto fundamental da base social do cinema, a produção fílmica não pode ser pensada somente como fabricação, pois trata-se de um processo mais amplo que articula diferentes fatores sociais que demarcam a operação, a circulação e a constituição de um filme. A comparação com o texto literário permite destacar estes elementos através da decomposição de alguns elementos intrafílmicos (espaço, tempo, ações desenvolvidas, música, forma narrativa, andamento, ritmo, iluminação e cenários), e da decomposição dos elementos extrafílmicos (recepção da mídia e do público, debates produzidos em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição).

Lembrando Sarlo, que atribui à literatura um caráter superior pela capacidade que um narrador possui de poder pensar a experiência de fora, permitindo aos humanos se “apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p. 119). Rosenstone atribui ao cinema um poder que a História acadêmica jamais terá. Ambos atribuem, a literatura e ao cinema, a capacidade de melhor transmitir a verdade. Nisso estes autores confluem. Reconhecem a possibilidade de cercamento da verdade. Sobre esse ponto, os historiadores não têm dúvida de sua possibilidade há muito tempo.

Referências

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196.

COSSON, Rildo. “Três histórias de leitura: sexo, analfabetismo e letramento literário.” *Revista Língua Escrita*, nº 3, p. 1-7, 2007.

CREUS, Tomás Enrique. *Do conto ao filme*. A transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques (org) *História*. Novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. v. 3, p. 199-215.

GARCIA, Edna Linhares. "A vergonha de si mesmo no processo de subjetivação: da alienação à mortificação do sujeito". *Cinergis*, vol 9, nº 1, p 15-20, 2008.

JAMBRINA, Luis Garcia. "La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas". *Iberoamericana*, Madrid, IV, nº 15, p. 143-154, 2004.

JAMESON, Fredric *Pós-Modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JOSEF, Bella. Literatura e cinema: a arte de nossos dias. In: *A Máscara e o enigma*. A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986 p. 370-413.

JUDT, Tony. *Pós-guerra*. Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

LUMET, Sidney. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

QUINSANI, Rafael Hansen; GONZAGA, Sandro. A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que o *Big Brother* se afeiçoou ao *Little Brother*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. *A Prova dos 9: A História contemporânea no cinema*. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 165-188.

RODRIGUES, Maria Madalena. *Fronteiras da narrativa: Ficção, História, Testemunho*. Brasília: UNB, 2006, 207 f. Tese (Doutorado em Letras). – Programa de Pós- Graduação em Teoria Literária Instituto de Letras Departamento de Teoria Literária e Literatura. Brasília, 2006.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e terra, 2010.

_____. *El Passado em imágenes*. El desafio del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHILINK, Bernhard. *O Leitor*. São Paulo: Record, 2009.

STUCKI Andréas; GERBER, Beat; LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. "Recurso y olvido em la España contemporânea. Nuevos planteamientos historiográficos y de crítica literaria: textos e contextos". *Pensamiento y cultura*, v 8, p. 137-155, 2005.