

Leveza em meio ao caos: a infância como tempo/espço de fuga

por Vivian Resende Jatobá*

Resumo: Este trabalho dedica-se a encontrar a presença de experiência estética e leveza em meio a contextos caóticos como o do fascismo na Europa. Desta maneira, analisa os filmes *O menino do pijama listrado* (*The boy in striped pajamas*, Mark Herman, 2008) e *A vida é bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), procurando entender de que maneira as personagens crianças enfrentaram o terror por meio da leveza e da ingenuidade características da infância. A análise parte do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), de Didi-Huberman, cuja abordagem permite comparar os humanos aos vaga-lumes que, em meio aos avanços de um Estado totalitário, afastaram-se para sobreviver em suas comunidades luminosas apesar de tudo.

Palavras-chave: cinema, infância, sobrevivência, caos.

Abstract: This paper examines aesthetic experience and lightness in chaotic contexts such as fascism in Europe. It analyzes *The Boy in Striped Pajamas* (Mark Herman, 2008) and *Life Is Beautiful* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) In order to understand how children face terror with the typical levity and naivety linked to childhood. Didi-Huberman's *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) allows for a comparison of humans to fireflies that survive the advances of totalitarian states by creating luminous communities.

Key words: cinema, childhood, survival, chaos.

Fecha de recepción: 10/06/2014

Fecha de aceptación: 15/02/2015

O cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo, tão vitais quanto aqueles que há tanto tempo vem servindo de tema à literatura, à música e à pintura. É apenas uma questão de procurar, a cada vez com o espírito renovado, o caminho, o canal a ser seguido pelo cinema.

Andrei Tarkovski

Introdução

Este artigo analisa os filmes *O menino do pijama listrado* (*The boy in striped pajamas*, Mark Herman, 2008) e *A vida é bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) a partir de considerações extraídas do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman. Isto porque, tendo em vista que os enredos de ambas as obras se situam no contexto da Europa nazista, existe um diálogo interessante que as liga, podendo-se, então, pensar de que modo certas personagens, ambas crianças, agiram para enfrentar o caos em que viviam. Trata-se de perceber de que maneira esta fase lúdica da vida as permitiu sobreviver e resistir à situação de terror em que se encontravam, mesmo que sua ingenuidade mascarasse a realidade e em seu lugar colocasse uma fantasia reconfortante. Não se pretende uma análise técnica de cada um dos filmes, mas sobretudo estética, voltada para a poética dos discursos e dos comportamentos das personagens que se deseja destacar.

Convém, antes, um olhar para o texto de Didi-Huberman –cuja abordagem parte de preocupações do cineasta Pier Paolo Pasolini– o qual se preocupava com uma possível e simbólica extinção dos vaga-lumes: a baixa frequência com que esses seres luminosos eram vistos indicava que, cada vez mais, avançavam os holofotes, os espetáculos e os artifícios de dominação. Os vaga-lumes passaram a procurar locais onde a sua luz pudesse ser vista e sua existência não fosse ameaçada, o que vinha se tornando mais difícil: “os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos

palcos de televisão” (Didi-Huberman, 2011: 30). Um possível indício do desaparecimento dos vaga-lumes seria o fato de que, em tempos de guerra, o nazismo tomava cada vez mais espaço e tirava as oportunidades de se emitirem pequenas luzes e de se perceberem pequenos gestos.

É um tempo em que os “conselheiros pérfidos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *lucciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência (Didi-Huberman, 2011: 17).

Portanto, o fato de se perceberem menos vaga-lumes era sintomático. Isto serve de metáfora, pois do mesmo modo que as manifestações luminosas se tornavam mais raras, o mesmo acontecia com as manifestações artísticas humanas que gradativamente perdiam espaço em virtude da dominação fascista

O essencial na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos (Didi-Huberman, 2011: 20-21).

É neste contexto que somos levados a pensar que, mesmo diante do terror da guerra, dos avanços fascistas e dos seus ideais que disseminam medo, há uma brecha, um espaço que admite a sobrevivência *apesar de tudo*. É nessa brecha que os gestos têm espaço, é este o entrelugar onde é permitido respirar outro ar além daquele impregnado de terror. Se, para Didi-Huberman, a obra

de Pasolini “parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes –“seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais” (2011: 23)–, buscamos algo semelhante a tais exceções no que nos é oferecido por Benigni e Herman nas obras que serão analisadas aqui. Suas personagens atuam de modo a enfrentar o caos com alguma leveza, abrindo brechas em meio ao cenário desagradável da guerra. Deseja-se saber de que modo elas agem e se alcançam seu objetivo.

A concessão expressa pelo *apesar de tudo*, ideia cara a Didi-Huberman, pode ser associada também à ideia de “lirismo contraditório”, termo utilizado por Fernão Pessoa Ramos (2008) para se referir a um lirismo que sobrevive às adversidades, pois, no documentário *Boca do Lixo* (1993), Eduardo Coutinho, mesmo documentando o miserabilismo, pretendia ver e alcançar um possível viés poético. Deseja-se, neste estudo, observar, por meio das análises fílmicas, se tal lirismo também se torna viável nas experiências que as crianças passam a ter diante do cenário que encontram no contexto da Europa fascista.

Acerca da leveza, é interessante lembrar o que diz Ítalo Calvino: “Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...” (1990: 19).

Desta maneira, aponta-se a possibilidade de não perder a leveza, mesmo diante do cenário mais desfavorável ao aparecimento dela. O modo de agir das personagens de que falaremos é o que valoriza sua vivência e sua aparição, é o que as torna sobreviventes e não as permite se entregarem à perseguição.

Bruno, personagem de *O menino do pijama listrado*, conserva sua inocência mesmo vivendo a poucos metros de um campo de concentração e sendo filho

de uma importante autoridade do exército alemão. Guido, de *A vida é bela*, deseja preservar a ingenuidade de seu filho Giosuè, e o leva a acreditar que sua presença no campo de concentração é parte de um jogo, no qual se somam pontos e no final do que se recebe uma recompensa. Assim, encena-se algo parecido com o que faziam os vaga-lumes, que procuraram seu lugar a fim de sobreviver nele. É preciso reinventar o caos, ficcionalizá-lo e povoá-lo com um pouco mais de leveza para que nem tudo seja habitado com o terror e o pânico e para que a realidade possa ser enfrentada com menos pessimismo.

A leveza é o recurso que ambas as obras nos fazem acreditar serem essenciais para a sobrevivência. Mesmo diante da agressão que se presencia, diante dos questionamentos que acompanham uma realidade que as crianças não compreendem, é preciso encontrar alguma leveza em meio à densidade do caos. Para Denilson Lopes,

A leveza é o antídoto para a melancolia. Frente à dor suave, do passado que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e das pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento onde antes era toda a vida, o que importava. [...]

Ser feliz em meio a tormentas é o desafio e o aprendizado. Quando nada ou pouco satisfaz, retirar a força da dor. Sorrir diante da luz que cega. Cantar quando o tapa humilha. Caminhar delicadamente diante das vaias. Diante do abismo resistir ao mergulho na loucura, no suicídio, no útero da morte. Caminhar diante do peso das coisas, com a leveza na alma (Lopes, 2007: 78).

É assim que se trata a leveza: como antídoto ao qual se recorre para sobreviver e enfrentar o indesejável. Ao analisar os filmes, perceberemos que a leveza que conduz Bruno e Giosuè está na maneira ingênua como enxergam o mundo ao seu redor, sem saber que a realidade é mais cruel do que se imagina.

***O menino do pijama listrado* em dois olhares: a paisagem reinventada pelos olhos de Bruno**

Na abertura do filme de Mark Herman, o espectador se depara com uma frase de John Betjeman que conduz reflexões que se fazem no decorrer da história: “A infância é medida por sons, aromas e cenas antes que apareça a hora sombria da razão”.¹ Essa medida da infância é dada pelo olhar ingênuo e carinhoso da criança que, sem os mesmos preconceitos dos adultos, saberá conviver com a adversidade e sobretudo lidar com a realidade sem perceber os horrores cometidos pelos adultos que se deixam guiar pelos ideais fascistas.

A janela do novo quarto de Bruno, na casa onde a família passa a viver após a promoção de seu pai, permite que se veja o campo de concentração, que ele define como uma fazenda. O uniforme dos prisioneiros, ele vê como pijamas listrados. A realidade é reinventada pelo personagem, que não tem noção do cenário que o rodeia e, sem preconceito algum, aproxima-se de Pavel, prisioneiro judeu que faz serviços em sua casa. Portanto, o papel da imaginação é primordial, pois a criança, privada de conhecer a realidade, passa a lhe atribuir outro sentido

É a imaginação que se encarrega de transformar a experiência à qual a criança tem acesso. Roberval Santiago nos lembra que “o estudioso Bruno Bettelheim, em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*, defende a tese de que o lugar da infância é também o lugar da imaginação e da suscetibilidade da formação emocional da criança” (2014: 6). Assim, a imaginação nos faz entender que sua contribuição é tão primordial para as personagens de que tratamos aqui quanto despertada pelas crianças que têm acesso a contos de fadas e outras narrativas.

¹ “Childhood is measured out by sounds and smells and sights, before the dark hour of reason grows”.

Conforme relata Adriana Fresquet, a infância, na Idade Média, não era uma categoria existente. Como não havia o processo de alfabetização, a criança não precisava de nenhum tipo de especialização ou formação para se tornar adulto. Não havia diferenças entre eles. “As brincadeiras e roupas eram comuns a adultos e crianças, não existia uma clara divisão entre elas, pouco depois de andar e falar, elas começavam a participar da vida da comunidade na qual aprendiam com seus pais ofícios e artesanatos” (2007: 5). Somente quando a imprensa teve seu lugar no mundo e surgiu a necessidade do processo de alfabetização, passou a haver distinção entre crianças e adultos.

Com essa distinção, as crianças, que antes tinham acesso e pertenciam ao mundo adulto, agora eram apartadas dele. “Do despudor passou-se à inocência e ao sentimento de infância” (Fresquet, 2007: 5). É por isso que se pode falar na tão sublinhada ingenuidade das personagens de que tratamos aqui. A infância, afinal, é alimentada por segredos, uma vez que adultos e crianças se diferenciam pelo conhecimento adquirido por uns e não por outros. No universo apresentado pelos filmes, portanto, os pais desejam poupar as crianças de conhecer a realidade, de modo que a imaginação delas se encarregue de estetizar a própria experiência, tornando-a aprazível. Ao ignorar a realidade dos campos de concentração, elas dão vez à imaginação e assim são poupadas da “hora sombria da razão” de que fala John Betjeman.

Usar a imaginação para filtrar a realidade e transformá-la parece mais interessante para Bruno. Quando questionado pelo tutor sobre o que anda lendo, ele, que deseja ser explorador, responde “livros de aventura”. Mas o tutor recomenda a leitura de jornais e deseja colocá-lo a par da história da Alemanha a fim de fazê-lo conhecer a situação em que o país vive. Por isso a aula não é interessante para o garoto, que prefere estar em contato com a realidade à sua maneira, reinventando-a de modo a não perceber o caos e fazendo de um judeu, Shmuel, o seu único amigo naquele local.



O comportamento de Bruno contrasta não apenas com a própria realidade, mas também com a conduta de sua irmã, Gretel, que, deixando a infância, não conserva nenhuma ingenuidade e admira os valores nazistas. À medida que eles se afastam, Bruno se aproxima de Shmuel, o menino do pijama listrado, com quem entra em contato intermediado por uma cerca de arame farpado, que separa os prisioneiros judeus dos livres cidadãos alemães. Os dois garotos, uma vez em contato, dão conforto um ao outro. Shmuel oferece sua companhia e Bruno lhe dá comida. Uma pequena brecha se abre e o convívio dos dois se dá como uma delicada fresta aberta em meio a uma realidade que jamais admitiria a aproximação dos dois.

Bruno presencia agressões aos judeus e percebe o modo como a família se refere a eles: perigosos, estranhos, inimigos. Entretanto, não se afasta de

Shmuel. Pelo contrário, procura-o insistentemente, leva brinquedos na expectativa de encontrá-lo e de se redimir por um dia tê-lo feito apanhar.

A habilidade de ressignificação e reinvenção da realidade, percebida no comportamento de Bruno, suscitam uma interessante reflexão que nos permite falar em experiências estéticas, um modo de atribuir novos sentidos a um fato por meio de uma percepção sensível, que vá além da aparência e perceba significados que só se captam pela via da sensibilidade. Por essa razão, diz-se que a imaginação “se situa entre o mundo sensível e o mundo inteligível do conhecimento” (Fresquet, 2007: 7): ela se encarrega de enxergar, pela via da sensibilidade, o que é oferecido pelo mundo adulto.

Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, apoiando-se nas ideias de Martin Seel (2005), “qualquer objeto e seu conceito são capazes de ser descontextualizados e assim capazes de aparecer” (Gumbrecht, 2006: 53-54). Essa descontextualização acontece desde que haja uma pré-disposição para que não apenas o visível seja notado, mas para que os significados menos óbvios e mais profundos venham à tona por meio do exercício da reflexão e da sensibilidade.

Neste sentido, Gumbrecht esclarece que “Em sua ‘estética da aparência’, Martin Seel diz que o conteúdo da experiência não é simplesmente um objeto, mas um objeto associado ao conceito que lhe atribuímos na nossa linguagem” (2006: 53). Assim, a experiência de Bruno não se relaciona ao cenário fascista, ao terror ou às cenas da época, mas ao que ele enxerga em cada um desses fatores. O seu olhar de criança não percebe o caótico e sua ingenuidade é responsável por fazê-lo ressignificar os acontecimentos de modo a torná-los agradáveis: o campo de concentração é uma fazenda, o uniforme dos prisioneiros é um pijama listrado e quem deveria ser inimigo é seu único amigo.

Seu modo de ver as coisas é uma maneira de transformar, por meio da imaginação, o caos; de reinventar a realidade para que seja possível resistir a ela. Uma vez que a realidade é um segredo compartilhado pelos adultos, cabe a Bruno enxergá-la à sua maneira. O fato de ele não ter acesso ao conhecimento que o faria enxergar o terror da situação é o que liberta sua imaginação para criar seu próprio modo de ver o que o cerca.

Bruno não hesita em interagir com o mundo, tampouco em atravessar os limites que separam sua casa do campo de concentração. Desejando ser explorador, ele ousa ir além do permitido por seus pais. Acerca da atenção que ele dá ao outro e ao mundo, é interessante citar John Dewey, para quem

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. Em vez de significar a rendição aos caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica e evolutiva. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética (Dewey, 2010: 83-84. Grifo do autor).

No dicionário de psicopedagogia e psicologia educacional, o conceito não se afasta muito disso.

Experiência. 1. Conjunto de vivências resultantes do conflito com o meio ambiente, que determina e modifica o conhecimento, a atitude, as necessidades, motivação e comportamento de uma pessoa. E. está em íntima relação com o aprender e, em conexão com a influência múltipla dos fatores: meio ambiente e pré-disposição, determina o → desenvolvimento de um ser humano → problema

hereditariedade-meio ambiente → meio ambiente → socialização → aprendizagem. 2. Na área da teoria do conhecimento (→ empirismo), a E. representa a mais importante fonte da aquisição de conhecimento (Brunner e Zeltner, 1994: 116).

Considerando as duas possibilidades apresentadas, a experiência resulta da interação entre indivíduo e meio, e está a serviço da aprendizagem do indivíduo. A disposição de Bruno alcançar o outro e de compreender sua realidade é que lhe dá acesso à possibilidade de “interpenetração completa entre o eu e o mundo”, para usar as palavras de Dewey. Sem ver a realidade com as mesmas restrições, os mesmos medos e preconceitos que (limitam) os adultos, Bruno cria sua própria maneira de ser explorador e de lidar afetivamente com o outro, chegando a um espaço no qual sua entrada, embora não fosse permitida, permitiu-lhe ter acesso a um outro tipo de experiência, diversa da que teve o resto de sua família.

***A vida é bela* – um jogo de significados que preenchem o horizonte**

As palavras que abrem o filme já antecipam o que Roberto Benigni reserva: “Esta é uma história simples, mas não é fácil contá-la. Como numa fábula, há dor. E, como uma fábula, ela é cheia de maravilhas e felicidade”. A fábula italiana traz, assim como *O menino do pijama listrado*, uma maneira de enfrentar a realidade e de desviar do medo.

Guido é um garçom espirituoso que contorna as dificuldades da vida com humor, que percebe a sutileza das charadas que lhe instigam e que surpreende sua amada a cada encontro fortuito. Como é judeu, sua vida também reserva desafios, e frequentemente o faz presenciar manifestações de intolerância, afinal, a dor já estava prevista na fábula. Acima de todas as provações, entretanto, Guido tem a responsabilidade de preservar a inocência de seu filho. É com esse propósito que ele agirá ressignificando os acontecimentos para

que a criança não perceba que está rodeada de crueldade e é vítima de perseguição.

Nessa história, o papel da imaginação é tão relevante quanto em *O menino do pijama listrado*. Conforme Fresquet aponta, fazendo referência a Vigostky, “a imaginação não é um ‘divertimento caprichoso do cérebro’, antes bem, ela é uma ‘função vitalmente necessária’” (2007: 12). No caso deste filme, ela é usada pelo pai para preservar o filho. Se a imaginação é base de toda atividade criadora, aqui não é diferente. Ela transforma a realidade para recriá-la de modo suportável, de acordo com as intenções de Guido. Esse potencial é o que valoriza a personagem de Benigni.

O que caracteriza a conduta de Guido é justamente a oposição de sua leveza ao peso da realidade que o cerca. Ele cria uma ficção para seu filho e tenta substituir dor por alegria, tornando o caos mais lúdico e transformando a dura realidade em doce brincadeira. Ao ser levado com Giosuè para o campo de concentração, ele diz ao filho que se trata de um jogo e é dessa maneira que a tentativa de poupar o menino o fará frequentemente reinventar as situações para que a criança não se assuste. Por isso, as regras do regime no campo de concentração, que são transmitidas em alemão, são traduzidas, por Guido, em italiano, nas regras do jogo que ele inventa para o filho. A dureza das palavras em alemão ganham outro significado na voz do italiano, cujo filho já havia percebido: “Esse lugar fede. São muito maus, gritam muito aqui”.

Guido suporta o peso do serviço ao mesmo tempo em que se esforça para alimentar a ilusão da brincadeira em benefício de Giosuè. Interessa-nos falar acerca da criatividade, talvez o melhor meio de que o garçom dispõe para beneficiar seu filho. De acordo com Brunner e Zeltner,

Criatividade. Com C., se designa a área do pensamento e da atividade imaginativos do ser humano. A C. é considerada o oposto do pensamento

convergente. (...) O *produto criativo* se caracteriza pelo fato de ser novidade e que até então só foi realizado por poucas outras pessoas. Manifesta originalidade e engenhosidade e representa para o indivíduo uma resposta primeira e não convencional ao seu meio ambiente. Citam-se como características da personalidade criativa: atitude crítica, mas aberta, em relação ao meio ambiente, poder libertar-se de pontos de vistas tradicionais, grande flexibilidade na reestruturação dos campos de percepção (Brunner e Zeltner, 1994: 64. Grifo no original).



Guido não deseja que o filho conheça a realidade do meio ambiente onde se situam, por isso a apresenta de modo que a imaginação a transforme. Sua criatividade molda a forma “não convencional” como ele apresenta o mundo a Giosuè. Assim, por ser também resultado da atividade imaginativa, a criatividade se torna mais um elemento relevante para a constituição do que temos chamado de experiência estética.

Cada pequena ação de quem busca a sobrevivência é um modo de romper brevemente com o caos, de procurar algo que favoreça a resistência *apesar de tudo*, como lembraria Didi-Huberman. Por isso, o soluço de Giosuè rompe o silêncio, o riso desafia a verdade: Guido ri quando o filho diz que lhe contaram que lá as pessoas são colocadas no forno. Ele tenta mais uma vez ocultar a verdade do filho ao tratá-la como piada. A busca é pelo alívio no terror: “Giosuè, durma e tenha um sonho lindo por nós”.

Ao se tornar o adulto cuja fala abre e encerra o filme, entendemos que Giosuè compreendeu o que havia se passado e sabe da nobreza e do heroísmo do seu pai ao reconhecer: “Esta é a minha história. Este é o sacrifício que meu pai fez. Este foi o presente que ele me deu”.

O sacrifício de seu pai tem o mesmo valor que o de qualquer vaga-lume em busca da sobrevivência, pois é na resignificação dos acontecimentos que ele enxerga um meio de resistir a eles. Mesmo a poucos instantes de ser executado, Guido faz um gesto para Giosuè, e sua postura brincalhona é ao mesmo tempo zelosa, pois ele não deseja o susto da criança. Seu cuidado, sua proteção e seu modo de encarar com leveza a situação caótica são brechas que rompem com os gritos, as ordens e a agressividade que habitavam o local comandado pelas forças nazistas. A nobreza de Guido está em proporcionar à família alguma experiência estética, toda ela baseada em momentos de fuga em meio ao caos, em um lirismo que existe em oposição ao contexto que o cerca, em pequenas brechas que riscam o horizonte.

É de Didi-Huberman a ideia de horizonte, que se opõe à de imagem:

A imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte. Nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação

deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias. (Didi-Huberman, 2011: 117-118. Grifos do autor)

A oposição entre horizonte e imagem se equipara à entre caos e leveza. São essas imagens que, leves, sobrevivem ao horizonte caótico e significam rupturas em meio ao cenário de terror no qual atuam personagens cujas posturas se assemelham à dos vaga-lumes que desejam sobreviver. Enquanto vaga-lumes se isolam para emitirem luz, seres humanos, cercados pela tortura, reinventam a realidade vendo-a através do filtro da criatividade e da imaginação. Bruno e Giosuè lançam imagens em suas fábulas e, apesar da dor, encontram alguma alegria graças à sua inocência (ou ao cuidado paterno, no caso de Giosuè).

Apesar de Guido não sobreviver, seu papel é dar sobrevivência ao filho, que se encanta ao se deparar com o tanque americano que sinaliza o fim da guerra. O garoto se surpreende e tem no tanque o símbolo do prêmio e de sua vitória. Ele diz à mãe: “Nós vencemos!”, pois há, sobretudo, o ganho da experiência de ter sobrevivido e experimentado, *apesar de tudo*, alguma alegria.

Considerações Finais

Nos dois filmes, o que se observa é o compartilhamento de um mesmo contexto histórico e maneiras distintas de enfrentar o que era oferecido pelas circunstâncias deste contexto. A ingenuidade das crianças e a estratégia de um adulto são maneiras de resistir ao avanço totalitarista e de preservar valores que, mesmo sem que se saiba, estão sob ameaça de extinção.

Conservar a leveza é tarefa nada fácil em meio ao período de que se fala. Somente a não-consciência das coisas, que se tem quando se é criança, poderia ajudar Bruno e Giosuè a sobreviverem. O fato de não estarem a par da

realidade é justamente a condição necessária para que se possa recorrer a uma realidade alternativa, em que, por meio de uma imaginação criadora, a fantasia disfarça o terror, em que o pijama mascara o uniforme de presidiário e a fazenda reveste o significado do campo de concentração –no qual só se ousa ingressar em virtude da inocência ou do potencial imaginativo–.

Uma experiência só se torna estética a partir do envolvimento de um sujeito que lhe atribui significados e que parte de uma certa realidade. Assim, não apenas às personagens é dado o direito à experiência estética, mas também ao espectador. Edgar Morin tem consciência do envolvimento do espectador com o que é contado pelo cinema. Baseando-se nele, Fresquet afirma que “a vivência do cinema permite estabelecer também uma ponte entre nossa realidade atual e a nossa infância” (2007: 14). Assim, o cinema media novas relações e identificações entre o sujeito que se envolve e a história contada. Por isso as relações de afeto não se esgotam no campo na ficção, mas são trazidas também para a realidade do sujeito que vivencia a obra.

A imaginação é o ingrediente que alimenta as experiências estéticas despertadas pelas obras em questão. Ela existe na atividade de espectadores e personagens. A exemplo disso, o olhar de Bruno não se volta para a crueldade, sequer a percebe, e é essa postura que enriquece sua experiência: não saber da realidade e não compartilhar do conhecimento dos adultos acerca dos fatos é o que lhe permite ir além dos limites impostos ao redor de sua casa graças ao uso da imaginação. A fantasia lhe dá acesso ao outro, com quem ele não poderia ter contato caso compartilhasse do conhecimento dos adultos. No caso de Giosuè, por sua vez, a experiência transmitida por seu pai é que preserva seu modo de ver as coisas e evita o choque que ele poderia ter ao tomar ciência do que acontecia nas câmaras de gás, por exemplo. Não conhecer a realidade é, afinal, um modo de sobreviver a ela e de entrar em contato mais profundo com sensações mais agradáveis, às quais se tem acesso por meio do exercício da imaginação.

A imaginação é, assim, responsável pelo caráter lúdico das experiências pelas quais passam as personagens. As situações se reinventam para que a verdade seja suavizada. Entra em cena, com as personagens, a poética da sobrevivência, que não consiste no isolamento dos indivíduos, mas na interação deles com um mundo recriado nas brechas do caos, nos possíveis entrelugares nos quais se admite a entrada de quem deseja fugir do terror.

A leveza do comportamento e do olhar das personagens, mais do que ressignificar fatos e paisagens, é ainda responsável pelo encantamento delas. Bruno se afeiçoa ao amigo Shmuel de tal modo que alimenta a expectativa pela sua presença. Giosuè, por sua vez, mesmo depois de não ser mais guiado pelas mãos do pai, sente-se premiado com o fim da guerra e vencedor do jogo de que participou. Ainda que o fim de Bruno seja trágico, há sobrevivência em sua história em decorrência da delicadeza de seus gestos. É ele também quem oferece a Shmuel momentos de ligeiro prazer em meio à tortura. A nenhuma das crianças falta a nobreza da inocência, que lhes conserva o desejo de viver *apesar de tudo*.

Por fim, não podemos deixar de considerar que cada artista por trás dos filmes dá autorização para que suas personagens exercitem a criatividade e a imaginação, algo tão imprescindível para a criação artística. Afinal, nas palavras de Andrei Tarkovski,

a arte deve trazer em si a aspiração humana ao ideal, deve ser uma expressão da sua caminhada em direção a ele, de que a arte deve oferecer esperança e fé ao homem. E, quanto mais desesperançado for o mundo na versão do artista, maior talvez a clareza com que devemos enxergar o ideal que se opõe a ele – de outro modo seria impossível viver! (Tarkovski, 2010: 231).

Ao artista cabe encontrar brechas na realidade, buscar imagens no horizonte a fim de que se possa fornecer ao público uma visão menos caótica daquilo que

a realidade parece nos oferecer. No caso dos filmes analisados, o olhar do espectador se deixa encantar pelos modos de ver e de imaginar que as personagens nos apresentam. Transformar uma experiência é, afinal, dar esperança ao espectador.

Bibliografia:

- BRUNNER, Reinhard e ZELTNER, Wolfgang (1994). *Dicionário de psicopedagogia e psicologia educacional*. Petrópolis: Vozes.
- CALVINO, Ítalo (1990). “Leveza” em *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEWEY, John (2010). “A criatura viva” em *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FRESQUET, Adriana Mabel (2007). “Cinema, infância e educação” em *ANPED 2007, Caxambú. Anais da 30ª Reunião Anual de ANPED*. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3495--Int.pdf (Acesso: 30 de diciembre de 2014).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2006). “Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos” em GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza e MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG.
- LOPES, Denilson (2007). “Elogio da leveza” em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008). “O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo” em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC.
- SANTIAGO, Roberval (2014). “A construção visual hollywoodiana da infância” em *Revista livre de cinema*. Volume 1, número 3, septiembre-diciembre/2014. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/14> (Acesso: 29 de diciembre de 2014).
- TARKOVSKI, Andrei (2010). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

* Vivian Resende Jatobá é mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), bacharela e licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela mesma instituição. E-mail: vivianresende@gmail.com