

MANUELA CAMPOS MACHADO ALECIO

***A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS: A INFLUÊNCIA DA SEGUNDA
GUERRA MUNDIAL NA MODA E NO COMPORTAMENTO***

CURITIBA

2016

MANUELA CAMPOS MACHADO ALECIO

***A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS: A INFLUÊNCIA DA SEGUNDA
GUERRA MUNDIAL NA MODA E NO COMPORTAMENTO***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNI-ANDRADE.

Orientador: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs

CURITIBA

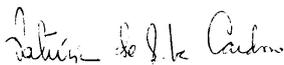
2016

TERMO DE APROVAÇÃO**MANUELA CAMPOS MACHADO ALECIO*****A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS: A INFLUÊNCIA DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NA MODA E NO COMPORTAMENTO***

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Verônica Danielkobs (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Patrícia Cardoso (UTFPR)



Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 05 de fevereiro de 2016.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Letícia Campos Machado Alécio, pela paciência de ter escutado, durante estes últimos meses, tantos “nãos” e “depois, mãe”, por ter assistido várias vezes ao filme, objeto de estudo deste trabalho, sentada ao meu lado, como se estivesse assistindo pela primeira vez, e da mesma forma que eu, se emocionar em todas as vezes.

Ao Rodrigo Luís Kanayama, pelos empréstimos de livros e constantes renovações, pela ajuda na formatação final do texto, pelo incentivo à pesquisa, pela compreensão e pelo companheirismo, sempre.

Ao meu irmão Marcelo Machado Alécio, pela ajuda em todas as traduções realizadas durante o Mestrado e requisitadas em curto período de tempo, ou seja, quase de um dia para o outro.

Ao meu pai Luiz Alberto Alécio, pela compreensão e interesse na minha pesquisa.

A minha orientadora Verônica Daniel Kobs, pela dedicação, pelo apoio, pelo profissionalismo, pelo empenho e, até mesmo, pelos puxões de orelha.

Ao meu irmão Marco André Machado Alécio e a minha cunhada Kamila Inhaia Alécio, pelas mudanças nas datas de programas familiares, respeitando os meus prazos.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS	viii
INTRODUÇÃO	1
1. CONTEXTO HISTÓRICO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E DA INDUMENTÁRIA	7
1.1 OS JUDEUS E A GUERRA.....	27
1.2 BREVE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO.....	45
2. AS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA	76
3. INFLUÊNCIA DA GUERRA NO COMPORTAMENTO FEMININO E ANÁLISE DA PERSONAGEM LIESEL MEMINGER COM OS DEMAIS PERSONAGENS	104
3.1 LIESEL MEMINGER E AS PERSONAGENS FEMININAS EM CONTEXTO DE GUERRA	116
3.1.1 Liesel Meminger.....	117
3.1.2 Liesel Meminger e Rosa Hubermann.....	123
3.1.3 Liesel Meminger e Ilsa Hermann.....	128
3.2 COMPORTAMENTO FEMININO COMO REFLEXO DO AMBIENTE ECONÔMICO, POLÍTICO E CULTURAL	131
3.2.1 Restrições e racionamentos durante o período de guerra.....	131
3.2.2 O papel da mulher na história.....	134
3.3 OS FIGURINOS DAS PERSONAGENS LIESEL, ROSA E ILSA	142
3.3.1 Figurino de Liesel Meminger.....	145
3.3.2 Figurino de Rosa Hubermann.....	149
3.3.3 Figurino de Ilsa Hermann.....	152
3.4 LIESEL MEMINGER, OS PERSONAGENS MASCULINOS E A NARRADORA EM CONTEXTO DE GUERRA	155
3.4.1 Liesel Meminger e Max Vandenburg.....	155
3.4.2 Liesel Meminger e Hans Hubermann.....	166
3.4.3 Liesel Meminger e Rudy Steiner.....	171
3.4.4 Liesel Meminger e a Morte.....	177
CONCLUSÃO	181
REFERÊNCIAS	185

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra *A menina que roubava livros* (2007), do escritor australiano Marcus Zusak, relacionando-a com o filme homônimo (2014), com direção de Brian Percival e roteiro de Michael Petroni. O romance faz o panorama de 1939 a 1943, em plena Alemanha comandada por Adolf Hitler, e tem a Morte como narradora. Os caminhos da Morte e da personagem principal, a jovem alemã Liesel Meminger, se cruzam pelo menos três vezes em apenas quatro anos. Contudo, a protagonista impressiona a narradora, que, dessa forma, decide contar sua história, num contexto de Guerra, miséria, destruição e ódio. Tem-se, neste trabalho, o objetivo de fazer a análise das linguagens literária e cinematográfica, buscando-se discutir a relação interartes, com base nos estudos de Robert Stam, Linda Hutcheon, Irina Rajewsky e Thaïs Flores Nogueira Diniz. O foco será dado ao estudo de fenômenos sociais, políticos, econômicos, culturais e de moda ocorridos no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em função disso, será enfatizada a análise da vida cotidiana, em especial, da vestimenta e do papel feminino durante esse curto e denso período. A partir das três principais personagens da obra literária, passa-se à análise do papel da mulher na história, bem como da indumentária, reflexo de um determinado período. Desse modo, observa-se o quanto a Guerra ajuda a demonstrar a força feminina, pela mudança na indumentária, pela escassez, pelo racionamento de materiais e alimentos e da mão de obra, bastante reduzida. As consequências do conflito tornam-se evidentes nas formas, na silhueta e nos materiais, uma vez que lamentavelmente muda-se o rumo da história. A influência bélica foi sentida por todos, mulheres e homens, os quais, jovens ou não, eram obrigados a cumprir deveres militares. Além disso, havia a perseguição aos judeus pelo regime nazista, vivida, principalmente, por um dos três principais personagens masculinos das obras literária e cinematográfica. O foco principal da trama e da sua adaptação são a convivência e as relações pessoais da personagem principal, durante os anos de Guerra, e a forma como os livros estreitam as relações entre a protagonista e outros personagens do enredo. Percebe-se, no decorrer das narrativas literária e fílmica, que o objeto livro e, conseqüentemente, a leitura aproximam Liesel dos outros personagens da trama, dando novo sentido à sua existência.

Palavras-chave: *A menina que roubava livros*. Intermidialidade. Segunda Guerra Mundial. História. Moda. Comportamento.

ABSTRACT

The following dissertation has the purpose to analyze and compare the book: *The book thief* by the Australian Marcus Zusak (2007) with the same title movie directed by Brian Percival followed by the script of Michael Petroni. The romance takes place in Germany (1939 to 1943), when the country was under Adolf Hitler's power. In addition to that, *the book thief* has the Death as a narrator, which crosses the way of the protagonist Liesel Meminger; a young German girl who decided to tell your story of misery, destruction and hate established by the war. Therefore, this work is focusing on how the language of literature and cinematographic relates with inter arts based on the studies of: Robert Stam, Linda Hutcheon, Irina Rajewsky and Thais Flores ending with Nogueira Diniz. Politics, economics, culture, social phenomenon and fashion during the World War II (1939-1945) are the main focus of the study. Following this further, the everyday life it's going to play an important role. The women's clothing and their importance during this short and tight period are going to be detailed as well. Furthermore, the first three characters are taken as an example of how women used to dress and how they made a change on women history. Although the world was going downhill with cheap labor, rationing of material, food and others, the sad episode of Europe's history helped women to show their strength and quality by changing clothing perspectives. The war influence was felt by everyone, women and men, regardless of whether they were young or adult, they all had to follow and obey military duties. Besides that, the Jews persecution by the Nazis is lived by one of the three male characters of the literature and cinematographic. The main focus of the feature movie is an overview of how the main character social relates and live during the years of war. In the other hand, the book filters on how the young German girl relates with other characters presented on the book. By putting the work made by Zusak and the one made by Percival and Petroni together, it is perceptible that the first one approaches Liesel to different characters presented on the feature movie by giving her a new sense of living.

Key words: *The book thief*. Intermediality. World War II. History. Fashion. Behavior.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tropas alemãs atacam e invadem a Polônia.....	10
Figura 2 - Tropas nazistas invadem Paris.....	11
Figura 3 - Batalha da Grã-Bretanha.....	13
Figura 4 - Ataque japonês a Pearl Harbor.....	15
Figura 5 - Batalha de Stalingrado.....	18
Figura 6 - Liesel nos escombros da rua Himmel.....	20
Figura 7 - Desembarque na Normandia, chamado o dia “D”, liderado pelos Aliados.....	21
Figura 8 - Nagasaki um dia após o bombardeio atômico.....	25
Figura 9 - Fotografia tirada na Times Square, em Nova York, no exato momento do fim da Guerra.....	26
Figura 10 - Entrada principal do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau.....	31
Figura 11 - Judeus usando a estrela de Davi de cor amarela caminhando para Dachau pelas ruas de Molching.....	33
Figura 12 - Crianças judias em foto achada no arquivo de Auschwitz-Birkenau.....	39
Figura 13 - Judeus caminhando para Dachau pelas ruas de Molching.....	43
Figura 14 - Liesel, sua mãe e Werner no colo caminhando em meio a neve...	61
Figura 15 - Cabelos presos e uso de turbantes e chapéus.....	66
Figura 16 - A atriz norte-americana, Veronica Lake, mostra o que pode acontecer com as mulheres trabalhadoras da Guerra que usam cabelos soltos.....	67
Figura 17 - Desenho de linha atrás da perna. Risca da costura feita com lápis de maquiagem.....	68
Figura 18 - Traje de ciclista da costureira Jeanne Lanvin.....	69
Figura 19 - Fotografia de Cecil Beaton intitulada “A moda é indestrutível”, Londres, 1941.....	72
Figura 20 – New Look, Christian Dior, 1947,,.....	74
Figura 21 - Morte, narradora, na capa do livro <i>A menina que roubava livros</i> ...	81
Figura 22 - Rua Himmel.....	92
Figura 23 - Rua Himmel bombardeada - Liesel e Rudy.....	94

Figura 24 - Queima de livros.....	97
Figura 25 - A biblioteca da mulher do prefeito.....	99
Figura 26 - A biblioteca da mulher do prefeito e o encantamento de Liesel.....	100
Figura 27 - Liesel Meminger	120
Figura 28 - Rosa Hubermann	124
Figura 29 - Cozinha da família Hubermann.....	126
Figura 30 - Ilsa Hermann.....	129
Figura 31 - Liesel e colegas vestidos com o uniforme da Juventude Hitlerista.....	144
Figura 32 - Cores escuras na padronagem do vestido xadrez de Liesel.....	145
Figura 33- Figurino de Liesel Meminger.....	146
Figura 34 - Detalhes delicados e femininos nas roupas usadas por Liesel.....	147
Figura 35 - Avental usado por Liesel nas entregas de roupas.....	148
Figura 36 - Meia-calça de lã e bota de cano curto usadas por Liesel.....	148
Figura 37 - Figurino de Rosa Hubermann.....	150
Figura 38 - Roupas escuras usadas por Leisel e Rosa.....	151
Figura 39 - Figurino de Ilsa Hermann.....	153
Figura 40 - Figurino de Liesel e de Ilsa, em um dos poucos momentos em que aparece sem o roupão.....	154
Figura 41 - Max Vandenburg.....	159
Figura 42 - Momento em que Liesel e Max se conhecem.....	160
Figura 43 - Liesel Meminger, Max Vandenburg e o boneco de neve no porão dos Hubermann.....	163
Figura 44 - Momento em que Liesel e Max se reencontram.....	165
Figura 45 - Liesel Meminger aprendendo a ler com Hans Hubermann.....	168
Figura 46 - Rudy correndo coberto de carvão.....	173
Figura 47 - Liesel Meminger e Rudy Steiner.....	174
Figura 48 - Momento em que Liesel beija Rudy pela primeira vez.....	176

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o objetivo de fazer uma análise das linguagens literária, cinematográfica e de moda com o foco no estudo de fenômenos sociais, políticos, econômicos e culturais ocorridos no período da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, faz-se a análise da vida cotidiana, em especial da vestimenta e do papel da mulher durante o curto, mas denso, período da Guerra.

O *best-seller A menina que roubava livros*, do escritor australiano Markus Zusak¹, que traça os anos entre 1939 e 1943 na Alemanha nazista, exemplifica magistralmente o tema. A obra, lançada em 2005, na Austrália, e em 2007, no Brasil, tem como pano de fundo a época do nazismo, em plena Alemanha comandada por Adolf Hitler, e tem a Morte como narradora. Os caminhos da Morte e da personagem principal, Liesel Meminger, cruzam-se pelo menos três vezes em apenas quatro anos. Porém, a protagonista impressiona a narradora, que, dessa forma, decide contar sua história, num contexto de miséria, morte, destruição e ódio.

É só uma pequena história, na verdade, sobre, entre outras coisas:

- Uma menina
- Algumas palavras
- Um acordeonista

¹ Markus Zusak nasceu em 1975, em Sydney, na Austrália. O romance *A menina que roubava livros* foi traduzido para mais de quarenta idiomas. Questionado a respeito das razões para escrever o livro, Zusak responde: "(...) pensei em escrever sobre as coisas que meus pais tinham visto, ao crescerem na Alemanha nazista e na Áustria (...)" (ZUSAK, 2013, p. 480). Em entrevista para o site da editora Intrínseca, o autor afirma que sempre teve vontade de escrever sobre os seus pais crescendo na Alemanha e na Áustria, durante a Segunda Guerra Mundial. Para ele, foram as histórias que acabava ouvindo em casa, algumas da extrema pobreza, com cidades em chamas e prisioneiros judeus famintos, que o transformaram em um escritor. "Meus pais não só conheciam boas histórias, mas também eram excelentes contadores, e ter um pai e uma mãe capazes de fazer isso é muita sorte. Acho que foi aí que o livro surgiu" (UTICHI, 2015).

- Uns alemães fanáticos
- Um lutador judeu
- E uma porção de roubos

Vi três vezes a menina que roubava livros. (ZUSAK, 2013, p. 11)

Percebe-se, no decorrer da narrativa, que o livro e a leitura aproximam Liesel dos outros personagens da trama e dão certo sentido à sua existência. Assim, o autor vai revelando o panorama dessa época cruel, apresentando as limitações drásticas de recursos, tanto de alimentos como também de matérias-primas para a fabricação de roupas e acessórios, em meio à experiência de Liesel com os livros e à convivência da protagonista com os demais personagens.

Dessa forma, o primeiro capítulo desta dissertação tem, em seu momento inicial, o estudo da Segunda Guerra Mundial, considerada até hoje como o maior e mais terrível acontecimento da história, com impacto sobre centenas de milhares de pessoas em todo mundo, desde militares, civis, até mulheres donas de casa europeias. Traça-se, portanto, um panorama da Alemanha nazista nos anos de guerra, com ênfase no contexto histórico. Ainda dentro do contexto histórico, a ascensão do nazismo e a perseguição aos judeus também são tratados em um subitem. Por fim, tem-se uma breve história da indumentária, que resume as mudanças ocorridas nos trajes, desde a pré-história até logo após a Segunda Guerra Mundial, em 1947, com o *New Look* proposto pelo francês Christian Dior. Aqui, há uma ênfase na moda durante o período de guerra, como os racionamentos de matérias-primas e o completo desaparecimento de alguns itens básicos do vestuário feminino da época.

Na realidade, essas soluções milagrosas mostram o quanto a roupa, estreitamente ligada ao contexto, é um fenômeno social. Ela traduz um fato social. (...) A moda assumiu outra significação; o que ontem era impensável marca presença hoje: o aproveitamento de coisas usadas se impõe como necessidade porque não há como ser de outro modo. (VEILLON, 2004, p. 106)

No segundo capítulo, será feita uma análise das linguagens literária e cinematográfica, a partir do romance *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak e do filme homônimo de Brian Percival. As relações entre literatura e cinema são múltiplas e caracterizadas por uma forte intertextualidade. O longa de 2014, lançado nove anos após a publicação do livro, representa, por meio de imagens, movimentos e sons, parte da vida de Liesel Meminger na rua Himmel, número 33, numa área pobre de Molching, cidade próxima a Munique. Durante 131 minutos, o espectador acompanha a história da personagem e suas relações familiares e de amizade, com os pais adotivos, o melhor amigo, o judeu escondido no porão da casa e a mulher do prefeito.

Será feito o estudo do contexto e dos ambientes do texto literário, com destaque para: o principal espaço da história, a rua Himmel, em que Liesel morava; a biblioteca da mulher do prefeito e a praça da pequena cidade. Posteriormente, será feita a análise da transposição do texto literário para o cinema, de modo a caracterizar a ligação interartes, com base nos estudos de Robert Stam, Linda Hutcheon, Thaïs Flores Nogueira Diniz e Irina Rajewsky. No primeiro momento, haverá breve explanação acerca das diferenças e aproximações entre as mídias literária e cinematográfica. Em seguida, será observada a Morte, personagem e também narradora da história, que exemplifica o uso do recurso denominado *voice over*, “termo técnico que designa a fala posta sobre

as imagens, e não apenas as falas que estão *fora* do campo visual” (MELO, 2013). Finalmente, serão observados os principais espaços da história, com ênfase à função deles no enredo e no contexto histórico.

No capítulo três, o enfoque será, primeiramente, nas personagens femininas da trama: Liesel Meminger, personagem principal, que a Morte considerava especial; Rosa Hubermann, mãe adotiva de Liesel, que tem um difícil convívio com a filha adotiva e com o marido Hans. As responsabilidades de mãe, de cuidar da casa e de prover a família denotam a difícil realidade vivida pela personagem; por fim, a terceira personagem em destaque no *best-seller* é Ilsa Hermann, a esposa do prefeito. Por diversas vezes, Liesel “rouba” livros na biblioteca de Ilsa, com seu consentimento.

A partir dessas três importantes personagens da obra literária, far-se-á a análise da vida cotidiana, com enfoque na vestimenta feminina durante o período da Guerra, a fim de verificar o papel da mulher na história, bem como a indumentária, como reflexo do período retratado no enredo.

Dentro do terceiro capítulo, serão discutidos também os racionamentos e as restrições no curto, porém sombrio, período de guerra. Os “roubos” pela protagonista Liesel e seu amigo Rudy vão além dos livros. Rudy não consegue entender como Liesel entra na biblioteca da casa do prefeito para “roubar” livros em vez de comida.

Ao olhá-la, ele viu o livro embaixo do braço de Liesel. Esforçou-se para falar.

— Qual é — perguntou, lutando com as palavras — a do livro? Agora a escuridão adensava de verdade. Liesel arfou, enquanto o ar em sua garganta descongelava.

— Foi só o que consegui achar.

Infelizmente, Rudy farejou tudo. A mentira. Inclinou a cabeça e declarou o que julgava ser a realidade. (ZUSAK, 2013, p. 256)

Na sequência, serão analisados os figurinos das três personagens acima citadas, com destaque a cores, formas, estampas e acessórios, como meias e sapatos, contextualizando o período de guerra.

De acordo com a especialista em moda do século XX, Charlotte Fiell, e com a historiadora da moda, Emmanuelle Dirix, há uma razão para a escassez de discussão sobre a moda nesse período:

Uma das razões pelas quais foi escrito tão pouco sobre a moda durante a Segunda Guerra Mundial é de certa forma, óbvia: com tantas mortes hediondas e tamanho horror, pode parecer desrespeito e de menor importância discutir moda. (...). Ao ignorar um aspecto como o modo como as pessoas se vestem na narrativa da Segunda Guerra Mundial, o resultado é um quadro incompleto que se propaga todo tipo de mito. (...). Na verdade, isso não poderia estar mais equivocado. (DIRIX, 2014, p. 06-08)

Essa ausência de estudos mais aprofundados obstrui investigações históricas, bem como debates a respeito do papel da mulher na moda e na existência humana.

Por fim, serão apresentados os três principais personagens masculinos: o judeu Max Vandenburg; o pai adotivo de Liesel, Hans Hubermann; e Rudy Steiner, o melhor amigo, vizinho e companheiro da protagonista. Todos eles serão analisados a partir da personagem Liesel e, ressaltando a importância e

a interferência deles na vida da menina. Outra personagem que ganha destaque é a Morte, narradora da história, que observa a todos e, no decorrer dos acontecimentos, emite opiniões e apresenta os tristes dados estatísticos da Guerra.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E DA INDUMENTÁRIA

O presente capítulo tem, em seu primeiro momento, o estudo da Segunda Guerra Mundial. Muitos recorreram a um clichê para se referir a esse fato, descrevendo-o como “um verdadeiro inferno” (HASTINGS, 2012, p. 09).

Durante os aproximadamente seis anos e um mês de guerra, com batalhas, ataques aéreos, massacres, afundamentos de navios, centenas de milhões de pessoas foram arrancadas de suas existências pacíficas e ordeiras para enfrentar provações que, em muitos casos, duraram anos e que, para ao menos sessenta milhões de pessoas, levaram à morte. Cerca de 27 mil pessoas morreram diariamente entre setembro de 1939 e agosto de 1945 em consequência do conflito global. (HASTINGS, 2012, p. 09)

Para o historiador militar inglês Max Hastings, muitas pessoas testemunharam espetáculos comparáveis à ideia de “inferno dos pintores renascentistas” (HASTINGS, 2012, p. 10), homens e mulheres “despedaçados em fragmentos de carne e osso” (HASTINGS, 2012, p. 10), cidades destruídas e “incineradas” (HASTINGS, 2012, p. 10) por bombas e ataques. “Quase tudo que os povos civilizados consideram garantido em tempos de paz foi posto de lado, especialmente a expectativa de receber proteção contra a violência” (HASTINGS, 2012, p. 10).

Alguns aspectos da experiência da guerra foram quase universais: o medo, a dor e o recrutamento de jovens obrigados a su-

portar vidas absolutamente distantes daquelas que escolheriam, em geral pegando em armas e, nos piores casos, como escravos. (HASTINGS, 2012, p. 11)

Em *A menina que roubava livros*, objeto de estudo desta dissertação, e no filme homônimo, a Morte descreve, logo no início do romance, como ocorreu o bombardeio na pequena cidade alemã de Molching e o resultado devastador nas ruas do local:

Em minutos, montes de concreto e terra se sobrepuseram e empilharam. As ruas eram veias rompidas. O sangue escorreu até secar no chão e os cadáveres ficaram presos ali, feito madeira boiando depois da enxurrada. (...) Provavelmente, deu-se mais às bombas atiradas, lançadas por seres humanos escondidos nas nuvens. Sim, agora o céu era de um vermelho devastador, desses feitos em casa. A cidadezinha alemã fora rasgada com violência, mais uma vez. Flocos de neve feitos de cinza caíam tão encantadoramente que a gente ficavam tentada a espichar a língua para pegá-los, prová-los. Só que eles queimariam os lábios. Cozinhariam a boca. (ZUSAK, 2013, p. 17-18)

O início da Segunda Guerra Mundial dá-se em primeiro de setembro de 1939, data da invasão da Polônia pelo exército alemão. A justificativa da guerra iniciada pela Alemanha baseia-se nas supostas invasões polonesas em território nazista. Neste instante, a França e a Grã-Bretanha se uniram e declararam Guerra à Alemanha, em cumprimento às garantias dadas à Polônia. Mas, de acordo com Hastings, para todos os militares e para as populações envolvidas, exceto os poloneses, a luta começou lentamente: somente no terceiro ano da

Guerra, ou seja, a partir de 1942, o número de mortes e as destruições atingiram uma vastidão que seria mantida até 1945 (HASTINGS, 2012, p. 15).

Em 17 de setembro de 1939, a União Soviética também invadiu a Polônia: os soldados poloneses em retirada passavam gritando: “(...) corram, corram para salvar suas vidas, minha gente. Escondam-se onde puderem, pois eles não têm piedade. Depressa. Os russos estão chegando!” (HASTINGS, 2012, p. 28). O território polonês foi então dividido entre a Alemanha e a União Soviética.

Cerca de 1,5 milhão de poloneses, na maioria civis expulsos de suas casas na parte oriental do país confiscadas nos meses seguintes, padeceram as provações do cativeiro e da fome em mãos soviéticas, que custaria a vida de 350 mil pessoas. Muitas famílias eram formadas apenas por mulheres, porque os homens eram sumariamente eliminados. (HASTINGS, 2012, p. 11)

Com a conquista e “extinção” da Polônia, Hitler tornou-se o senhor das terras que continham “quinze milhões de poloneses, dois milhões de judeus, dois milhões de habitantes de outras minorias e um milhão de descendentes alemães” (HASTINGS, 2012, p. 37).



Figura 1: Tropas alemãs atacam e invadem a Polônia
Disponível em: <<http://www.annefrank.org/pt/>>

Em 09 abril de 1940, o exército alemão invadiu a Dinamarca — que logo se rendeu — e a Noruega foi conquistada dentro de dois meses. A batalha foi de abril até junho. Durante essa operação, parte da frota alemã é destruída: “(...) os alemães sofreram as baixas mais pesadas na campanha da Noruega 5.296” (HASTINGS, 2012, p. 66). Em 10 de maio de 1940, a Alemanha ataca a Holanda, Bélgica e Luxemburgo. Em cinco dias a Holanda se rende, já a Bélgica capitula em 28 de maio. “As defesas da Holanda e da Bélgica foram esmagadas” (HASTINGS, 2012, p. 67).

Em 14 de junho de 1940, os parisienses assistem à entrada dos alemães. A população parisiense vê com espanto seus vencedores, tão diferentes do que havia sido anunciado: “(...) rapazes atléticos cuja farda é cortada num tecido resistente e entre os quais alguns chegam a usar soberbas botas de couro. Decididamente, nada a ver com a horda mal vestida, mal trajada, que lhes haviam pintado” (VEILLON, 2004, p. 43). A população francesa vê a ban-

deira com a cruz gamada, símbolo do nazismo, hasteada nos principais monumentos da cidade, e não compreende o que está acontecendo sob o choque da derrota (VEILLON, 2004, p. 44).



Figura 2: Tropas nazistas invadem Paris

Disponível em: <http://www.lancenet.com.br/copa-do-mundo/Historia-Franca-Alemanha-disputam-semifinal_0_1168083415.html>

Segundo Hastings, a queda da Noruega, da Dinamarca, da França, da Bélgica e da Holanda parecia ter mostrado que os nazistas haviam alcançado um trunfo rápido e conclusivo:

A máquina de guerra rolou pela Champs - Elysées: cavalos reluzentes, tanques, maquinaria, canhões e milhares e milhares de soldados. A procissão era imaculada, brilhante e aparentemente interminável (...) como uma gigantesca cobra verde enrolando-se em torno do coração da cidade derrotada, que esperava pacientemente ser engolida. Havia uma multidão imensa de espectadores; a maioria em silêncio, mas alguns incentivando os soldados. (HASTINGS, 2012, p. 90)

Com a queda da França e o país neutralizado, a Alemanha começou uma campanha de supremacia aérea sobre o Reino Unido. E, no dia 10 de julho de 1940, inicia-se a chamada “Batalha da Grã-Bretanha”. A campanha nazista fracassou e os planos de invasão foram cancelados até setembro do mesmo ano. O discurso proferido por Churchill, na Câmara dos Comuns, em 18 de julho de 1940, é citado “com tanta frequência que às vezes recebe apenas o reconhecimento devido a glória retórica” (HASTINGS, 2012, p. 92). Mas, para Hastings, as palavras finais do discurso merecem atenção, pois, pelo resto da Guerra, ou seja, por mais cinco anos, definiram a visão que as democracias tinham de seus objetivos:

Dessa batalha depende a sobrevivência da civilização cristã. Dela dependem nossa vida britânica e a longa continuidade de nossas instituições e de nosso império. Todo o poder e toda a fúria do inimigo logo se voltarão contra nós. Hitler sabe que terá de vencer-nos nesta ilha ou perderá a guerra. Se pudermos enfrentá-lo, toda a Europa será livre. (...). Mas, se fracassarmos, o mundo inteiro, inclusive os Estados Unidos, mergulhará no abismo da uma nova Idade das Trevas. (HASTINGS, 2012, p. 91)

A Batalha da Inglaterra ou Batalha da Grã-Bretanha é dada por encerrada em 31 de outubro de 1940, quando o comando alemão adiou indefinidamente os bombardeios diurnos em larga escala sobre o Reino Unido, mas os ataques com bombas continuaram ainda até maio de 1941, causando danos graves às cidades britânicas, e “minaram profundamente o espírito dos milhões de pessoas que passaram muitas noites amontoados em abrigos com suas famí-

lias e seus temores. (...). Cerca de 43 mil civis britânicos foram mortos e 139 mil ficaram feridos” (HASTINGS, 2012, p. 107).



Figura 3: Batalha da Grã-Bretanha

Disponível em: <<http://www.seuhistory.com/hoje-na-historia/comeca-batalha-da-gra-bretanha-na-segunda-guerra-mundiall>>

No dia 27 de setembro de 1940 é assinado em Berlim o Pacto Tripartite ou Pacto do Eixo, pelos representantes da Alemanha nazista, da Itália fascista e do Império do Japão, e o que formalizou a aliança conhecida como Eixo: “(...) o Pacto Tripartite assinado em Berlim por Alemanha, Itália e Japão prometia ajuda recíproca se qualquer das partes fosse atacada por um país não envolvido na guerra europeia. Era uma medida destinada a impedir novas pressões dos Estados Unidos sobre o Japão, e fracassou” (HASTINGS, 2012, p. 207). A idealização de Hitler servia para intimidar os Estados Unidos e tentar manter como país neutro durante a Segunda Guerra Mundial, mas, na prática, acabou causando um efeito contrário, legitimando assim a entrada dos Estados Unidos no conflito europeu, quando estes declararam guerra ao Japão, após o

ataque japonês a Pearl Harbor, principal base militar americana no Oceano Pacífico, em 07 de dezembro de 1941.

O preço pago por essa prostração, todavia, foi altíssimo. A destruição de 18 embarcações e 349 aeronaves e a morte de mais de 2.400 americanos em Pearl Harbor (...) o 7 de dezembro ficará marcado como o dia do início da guerra total, que deixou o front europeu e se alastrou pelo resto do globo, engolindo todos os continentes. A abertura da frente do Pacífico e a entrada dos Estados Unidos na contenda, com o apoio de Grã-Bretanha e União Soviética, contra Alemanha, Itália e Japão, signatários do pacto Tripartite, aliada à declaração de guerra da China ao Eixo, coloca um planeta perplexo diante de uma nova guerra mundial - a segunda em apenas quatro décadas. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Mesmo com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, após o ataque à base de Pearl Harbor, os países aliados “sofreram um regime quase contínuo de más notícias” (HASTINGS, 2012, p. 179). O momento da virada para os Aliados ocorre no final de 1942, quando os “(...) avanços japoneses no Pacífico foram contidos e os alemães foram freados em Stalingrado e no Norte da África” (HASTINGS, 2012, p. 179).

Para Hastings, um erro fundamental japonês no ataque aos Estados Unidos, no Havaí, foi “(...) supor que Tóquio poderia estabelecer limites para a guerra que iniciaria, em especial por se manter fora do conflito germano-soviético” (HASTINGS, 2012, p. 210). Na realidade, o Japão acabou por transformar a Segunda Guerra Mundial em um conflito global.



Figura 4: Ataque japonês a Pearl Harbor

Disponível em: <<http://beforeitsnews.com/alternative/2013/12/remembering-pearl-harbor-japan-attacks-usa-wwii-next-wwiii-when-video-2842910.html>>

Outro episódio importante durante a Segunda Guerra Mundial teve início em 22 de junho de 1941, quando a Alemanha invadiu a União Soviética. Polônia, Noruega, Holanda, Bélgica, Iugoslávia, Grécia, França e a África já haviam sido invadidas e dominadas pelos nazistas. Então, o próximo objetivo era tomar toda a União Soviética. De acordo com o documentário *Terceiro Reich: a queda*, do canal History, exibido em 2011, no Brasil, os alemães acreditavam que em menos de cinco meses venceriam e dominariam a região (HISTORY CHANNEL, 2011).

A batalha entre alemães e russos foi chamada de Batalha de Stalingrado. O conflito foi uma operação conduzida pelos alemães e seus aliados contra as forças russas, pela posse da cidade de Stalingrado, durante seis meses, entre 17 de julho de 1942 e 2 de fevereiro de 1943. A batalha foi o ponto de virada da Guerra na frente oriental, marcando o limite da expansão alemã no

território soviético, a partir de onde o Exército Vermelho Russo empurraria as forças alemãs de volta até Berlim (HISTORY CHANNEL, 2011).

Em 5 de dezembro, os russos lançaram um pesado ataque, que surpreendeu os alemães quase literalmente congelados em suas posições. O Stavka havia esperado a ajuda do “general Inverno”. O termômetro desabou para trinta graus negativos, portanto os lubrificantes alemães endureciam enquanto as armas e os tanques russos ainda funcionavam. Pela tempestade de neve, soldados corriam, espalhando-se em todas as direções, como um banho de animais em pânico. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

O documentário realizado pelo History Channel, em 2011, descreve o desfecho de Stalingrado: “Em dezembro os russos já haviam cercado as tropas alemãs e tomado os seus suprimentos. No dia de natal 1.280 mil soldados morreram em Stalingrado” (HISTORY CHANNEL, 2011).

A batalha de Stalingrado ainda hoje é considerada a maior e mais sangrenta de toda a história das guerras, causando morte e ferimentos em aproximadamente dois milhões de soldados e civis. O conflito foi marcado por forte brutalidade e pelo desrespeito às perdas militares e civis. A ofensiva alemã começou uma série devastadora de ataques, que deixou grande parte de Stalingrado em ruínas, já que batalhas foram travadas dentro da cidade. Contudo, à medida que o exército avançava, os soldados se viram presos em um combate brutal contra os soviéticos. A contra-ofensiva soviética cercou e destruiu todo o 6º exército alemão e as forças do Eixo — Japão e Itália: “Apesar de estarem no controle de mais de 90% da cidade, o clima começou a mudar, o frio se ins-

talou e os soviéticos iniciaram ataques. As tropas alemãs começaram a passar fome” (O GLOBO, 2015).

A lenda do invencível exército dos super-homens arianos de Adolf Hitler caiu por terra, justamente pelas mãos dos soviéticos, povo que o Reich inclui em sua lista de *Untermenschen*, "subumanos". Além de se recuperar das severas perdas materiais e de pessoal, os alemães terão de superar um terrível golpe psicológico. (HASTINGS, 2012, p. 180)

No romance *A menina que roubava livros*, Hans Júnior, jovem rapaz nazista, vê seus pais Hans e Rosa pela última vez, ao deixar a rua Himmel, em nome de Hitler, e participar da batalha de Stalingrado: "(...) ele se atirou pelos acontecimentos de uma outra história, na qual cada passo levava tragicamente à Rússia" (HASTINGS, 2012, p. 97). Zusak, pela narração da Morte, expõe alguns dados a respeito da batalha de Stalingrado:

1. Em 1942 e no começo de 1943, nesta cidade, o céu branqueou-se como lençol, todas as manhãs.
2. O dia inteiro, enquanto eu carregava as almas por ele, esse lençol era respingado de sangue, até ficar cheio e abaulado em direção à Terra.
3. À noite, era torcido e novamente alvejado, pronto para o alvorecer seguinte.
4. E isso foi na época que os combates eram só durante o dia. (ZUSAK, 2013, p. 97)

Foi a segunda derrota em larga escala da Alemanha, na Segunda Guerra Mundial, e a mais decisiva. "Noventa e um mil soldados alemães se rende-

ram contra as ordens de Hitler e oitenta e seis mil morreram” (HISTORY CHANNEL, 2011). Hitler se recusou a permitir que o seu exército se retirasse: “A maioria dos comandantes alemães defendia uma grande retirada. Hitler, demonstrando uma obstinação que espelhava Stalin, exigia, ao contrário, uma ‘resistência fanática’” (HASTINGS, 2012, p. 180). E, em fevereiro de 1943, os soldados alemães foram derrotados. Depois de Stalingrado, os alemães começaram a duvidar da promessa nazista de vitória total. Mas eram poucos os que suspeitavam do seu destino: a derrota total (HISTORY CHANNEL, 2011).



Figura 5: Batalha de Stalingrado

Disponível em: <<http://infograficos.oglobo.globo.com/mundo/as-cinco-batalhas-mais-sangrentas-da-historia.html>>

Em uma passagem do romance *A menina que roubava livros*, a batalha de Stalingrado é citada e apresentada pelo vizinho e soldado que voltou de Stalingrado à personagem principal, Liesel Meminger, curiosa com a sua mão enfaixada e com “cerejas de sangue filtrando-se pelas ataduras” (ZUSAK, 2013, p. 405). No capítulo da obra literária intitulado “As neves de Stalingrado” apresentam-se os horrores da Batalha de Stalingrado: o frio, a fome, as mutilações e a morte:

Foi na Rússia, em 5 de janeiro de 1943, apenas mais um dia gelado. Em meio à cidade e a neve, havia russos e alemães mortos por toda parte. Os que tinham sobrado disparavam contra páginas em branco à sua frente. Três línguas se entrelaçavam. O russo, as balas e o alemão. (ZUSAK, 2013, p. 408)

Em 1943, os Aliados ampliaram em 25 vezes a quantidade de bombas lançadas na Alemanha. Os britânicos bombardeavam à noite e os norte-americanos, em plena luz do dia. Listas enormes de baixas, gás, mortos, lama, neve, seres humanos queimados vivos e, mesmo assim, os nazistas ainda falavam em um futuro dourado e na vitória final, mas a maioria da população já percebia a iminente derrota na Guerra (HISTORY CHANNEL, 2011). Em 13 de janeiro de 1943, Anne Frank, em seu diário, descreve a enorme quantidade de aviões que sobrevoava a Holanda a caminho das cidades alemãs, com o objetivo de lançar bombas. Contudo, a jovem não se mostra otimista com o fim próximo da Guerra: “Ninguém pode ficar longe do conflito, o mundo inteiro está em Guerra, e mesmo com os Aliados se saindo melhor, o fim não está próximo” (FRANK, 2014, p. 90).

A Morte, em uma intervenção no romance de Zusak, relata o bombardeio na cidade de Molching, mais especificamente na rua Himmel, local em que vivia a personagem principal, sua família e seu melhor amigo:

Através do céu nublado, levantei os olhos e vi aviões destruídos. Vi suas barrigas abertas e as bombas displicentemente lançadas. Erraram o alvo, é claro. Era frequente errarem o alvo. (...) As bombas desceram e em pouco tempo, as nuvens se empastaram e as frias gotas de chuva transformaram-se em cinzas. Flocos quentes de neve foram despejados no chão. Em

suma, a rua Himmel foi arrasada. (ZUSAK, 2013, p. 431)



Figura 6: Liesel nos escombros da rua Himmel²

Anne Frank, em 29 de agosto de 1944, relata o quanto as mulheres do esconderijo, chamado de “anexo secreto”, ficavam apavoradas com os sucessivos ataques aéreos: “(...) no domingo passado, por exemplo, quando 350 aviões ingleses lançaram 550 toneladas de bombas sobre Ijmuiden³, de modo que as casas tremeram como lâminas de vidro ao vento” (FRANK, 2014, p. 255).

O dia 06 de junho de 1944, na região da Normandia, foi chamado de o dia “D” pelos Aliados, pois marcou a maior invasão na história mundial. Os Aliados buscavam desarticular o mais breve possível a tirania da Alemanha nazista. Overlord (operação que vulgarmente também ficou conhecida pelos Aliados como o dia “D” dentro da Operação Netuno) “foi a maior operação combinada

² A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

³ Ijmuiden é uma cidade portuária localizada ao norte da Holanda.

da história. Cerca de 5.300 navios transportaram 150 mil homens e 1.500 tanques, previstos para desembarcar numa primeira leva, apoiados por doze mil aeronaves” (HASTINGS, 2012, p. 553). Inicia-se, a partir desta data, apesar do grande número de baixas para ambos os lados, a libertação do continente Europeu da ocupação nazista.

Os Aliados estavam convencidos de que, alcançando a vitória na Normandia, levaram a Alemanha à beira da derrota. A maior parte da França estava livre, ao custo de apenas quarenta mil mortos. No começo de setembro de 1944, eles previram que a vitória final chegaria antes do fim daquele ano. (HASTINGS, 2012, p. 578)



Figura 7: Desembarque na Normandia, chamado o dia “D”, liderado pelos Aliados
Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/album/2014/06/06/desembarque-da-normandia-completa-70-anos.htm#fotoNav=25>>

Entre os anos de 1944 e 1945, mais precisamente no início do outono de 1944, os Aliados estavam fechando o cerco à Alemanha nazista. No leste houve caos. Milhões de alemães desesperados fugiam de suas casas diante do Exército Vermelho russo. Hitler esperava que a população reagisse e lutas-

se até a morte pela pátria, mas os civis fugiam de suas casas com poucos pertences nas mãos. Com o avanço dos aliados em território nazista, percebeu-se que nem todos os inimigos da Alemanha seriam compassivos: abuso de mulheres, massacre de idosos, assassinato de crianças na vila alemã Nemmersdorf, localizada na Prússia Oriental e atualmente composta pela Polônia, Lituânia e Rússia: “Sessenta e dois por cento das mulheres foram violentadas pelo Exército Vermelho russo. A voz do território russo era: matem os alemães” (HISTORY CHANNEL, 2011).

A última linha de defesa dos nazistas em 1945 foi de soldados apoiados por idosos e por pequenos garotos, adolescentes da Juventude Hitlerista. A idade de recrutamento desses jovens passou a ser reduzida a treze anos. Abaixo, o depoimento de uma mulher berlinense descrito por Hastings:

Veem-se meninos muito jovens, rostinhos infantis espiando sob enormes capacetes de aço. É assustador ouvir suas vozes agudas. Têm, no máximo, quinze anos, e parados em pé parecem tão magros e pequenos engolidos pelas túnicas dos uniformes. Por que nos assusta tanto a ideia de crianças assassinas? Dentro de três ou quatro anos, as mesmas crianças nos parecem perfeitamente em condições de matar e alegar (...) até agora, ser soldado significava ser homem (...) Desperdiçar esses meninos antes que atinjam a maturidade obviamente contraria alguma lei fundamental da natureza, contra nossos instintos, contra qualquer impulso de preservação da espécie. Como certos peixes ou insetos que devoram os próprios rebentos. Pessoas não deveriam agir assim. O fato de ser exatamente o que fazemos é sinal de loucura. (HASTINGS, 2012, p. 646)

Em 22 de março de 1945. As tropas Aliadas estavam a poucas semanas de chegar à capital alemã, mas nem todos os alemães se conformaram com as derrotas. Diante disso, houve suicídio em massa por toda a Alemanha. Hastings cita o que uma mulher moradora da cidade de Hamburgo faria, caso os russos invadissem o país pelo leste: “‘(...) só nos restará tomar veneno’, com toda a calma, como se sugerisse panquecas para o jantar de amanhã” (HASTINGS, 2012, p. 598). “Mais surpreendente era constatar que alguns seguidores do nazismo ainda se aferravam teimosamente a esperanças” (HASTINGS, 2012, p. 598). Entre abril e maio de 1945, houve 5 mil suicídios em Berlim. Um deles foi o de Adolf Hitler (HISTORY CHANNEL, 2011).

O fim do Terceiro Reich ocorreu em 20 de abril, no aniversário de 56 anos de Hitler. Não havia mais água corrente, comida, nem energia elétrica em Berlim. O último confronto da Guerra deu-se dentro da capital alemã. O que restou desse último confronto ficou sob o domínio do Exército Vermelho. Após oito dias de batalha, a ocupação soviética começou, longe de ser calma e pacífica. De acordo com o historiador Max Hastings, em todos os lugares que controlavam, os soviéticos “embarcaram numa orgia de comemorações de estupro e de destruição numa escala que a Europa não via desde o século XVII” (HASTINGS, 2012, p. 649). O Exército Vermelho, apesar da forte agressão às alemãs e berlinenses, não fazia distinção entre suas vítimas. As alemãs sofriam agressões de toda forma, mas as mulheres soviéticas não escapavam ilesas: meninas soviéticas libertadas dos acampamentos também sofriam muito (HASTINGS, 2012, p. 650). Ou seja, como conquistadores, os alemães se comportavam como bárbaros. Sendo assim, com a ocupação russa em Berlim, os russos aplicavam-lhes um castigo tão vil que se tornava difícil qualquer tipo

de comparação, em especial com relação às mulheres. “Cerca de 2 milhões de mulheres alemãs foram violentadas por membros do Exército Vermelho russo. Uma mulher em cada dez morreu, a maioria suicidou-se” (HISTORY CHANNEL, 2011).

Um soldado soviético escreveu para um amigo sobre as mulheres alemãs: “Não falam uma palavra em russo, o que facilita. Não é preciso convencê-las. Basta botar uma (pistola) Nagan e mandar que se deitem. Então você faz o que quer e vai embora”. (HASTINGS, 2012, p. 649)

Em 07 de maio, o governo nazista rende-se e o dia seguinte foi comemorado pelos Aliados, na Europa, como o “Dia da Vitória”. “Stalin, no entanto, insistiu em outra cerimônia em Berlim, em que os russos participaram plenamente. (...) aqui, como em quase tudo, o país de Stalin quis marchar sozinho” (HASTINGS, 2012, p. 652).

Com a Guerra chegando ao fim na Europa e o poderio norte-americano triunfando por toda a parte, para o povo americano tornou-se intolerável que seus rapazes militares precisassem morrer para tirar as forças dos fanáticos em um “remoto e insignificante pedaço de terra” (HASTINGS, 2012, p. 663). Depois de Hitler e o nazismo vencidos, os Estados Unidos não tinham dúvidas sobre a iminente vitória no Pacífico. Desde o ataque à base norte-americana de Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, os japoneses tornaram-se alvo do ódio dos americanos.

Em 6 de agosto de 1945, um avião lança a primeira bomba atômica da história da humanidade, apelidada “Little Boy”, sobre Hiroshima. “A detonação

gerou a energia de 12.500 toneladas de explosivos convencionais, provocou ferimentos de um tipo que a humanidade jamais sofrera e matou pelo menos setenta mil pessoas” (HASTINGS, 2012, p. 673). Três dias depois, em 9 de agosto de 1945, a bomba atômica “Fat Man” é jogada em Nagasaki, alcançando potência explosiva equivalente “a 22 toneladas de TNT e matando pelo menos trinta mil pessoas” (HASTINGS, 2012, p. 673).



Figura 8: Nagasaki um dia após o bombardeio atômico
Disponível em: <<http://actualidad.rt.com/sociedad/view/130189-fotos-nagasaki-nunca-visteades-dia-despues-bomba>>

No dia 14 de agosto de 1945, nos Estados Unidos, e já no dia 15 de agosto, no Japão, há a rendição japonesa e a interrupção de todas as operações ofensivas contra o inimigo. Dessa forma, a Segunda Guerra Mundial estava terminada, mas sem questionamentos: “(...) estava claro para os Aliados que a derrota do Japão era inevitável, por razões tanto militares quanto econômicas, e que, portanto, o uso de armas atômicas seria desnecessário” (HASTINGS, 2012, p. 671). Muitos críticos modernos dos bombardeiros a Hiroshima e Nagasaki cobram que os Estados Unidos devam ter aceitado uma responsabilidade moral de poupar o povo japonês das consequências de uma

bomba atômica. “Nenhuma pessoa em sã consciência sugeriria que o uso das bombas atômicas representou um bem absoluto ou mesmo que foi um ato justo” (HASTINGS, 2012, p. 672).

Tempos sombrios abriram o período da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Embora pouco mais da metade da década de 1940 tenha sido marcada pelo conflito, suas influências econômicas, sociais, psicológicas e de moda foram sentidas ainda por muitos anos.

A combinação da indústria norte-americana, da incompetência germânica e da força russa resultou na derrota dos países do Eixo, compostos por Itália, Alemanha e Japão, na vergonha da população alemã e nas estarrecedoras revelações sobre o Holocausto. A rendição japonesa colocou um fim à Segunda Guerra Mundial e trouxe numerosas interrogações a respeito do futuro para dezenas de países envolvidos direta ou indiretamente nos combates.



Figura 9: Fotografia tirada na Times Square, em Nova York, no exato momento do fim da Guerra
Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2012/08/casal-de-foto-historica-do-fim-da-segunda-guerra-se-reve-apos-67-anos.html>>

Em 14 de agosto de 1945, na Times Square, em Nova York, a foto tirada do marinheiro George Mendonsa beijando a enfermeira Greta Zimmer Friedman ficou eternizada pelo fotógrafo Alfred Eisenstaedt e se tornou uma das imagens mais icônicas do fim da Segunda Guerra Mundial. A fotografia simbolizou a alegria dos Aliados com o final do conflito (BARROS, 2012).

Ainda hoje, a Guerra continua a exercer fascínio sobre gerações que nasceram bem distante dos conflitos, entre os anos de 1939 e 1945. Outras explicações para isso, além do fato óbvio de o evento ter sido o maior e mais terrível conflito da história da humanidade, talvez sejam a enorme dificuldade, o horror vivenciado, o número de mortes altíssimo e as adaptações pelas quais centenas de milhões de pessoas tiveram que passar durante esse período.

1.1 OS JUDEUS E A GUERRA

Em artigo intitulado *Fábrica da Morte*, da série especial, “Veja na História” — Segunda Guerra Mundial: o maior conflito da história”, o escritor e historiador brasileiro Celso de Campos Júnior escreve que, no decorrer das últimas semanas do nazismo, um mundo já atônito pelo sofrimento de cinco anos de Guerra “ouviu relatos que parecem indicar o desaparecimento da humanidade, pelo menos em sua concepção previamente conhecida. Não se atentou contra a vida de um indivíduo; buscou-se varrer um povo inteiro da face da terra” (CAMPOS JUNIOR, 2015).

Em *A menina que roubava livros*, a pequena cidade fictícia alemã de Molching, onde se desenrola a trama, fica próxima ao campo de concentração de Dachau. A obra lembra a carnificina que foi o Holocausto e a tradição antis-

semita, que ganhava força na Alemanha nazista. A personagem principal, Liesel Meminger, perde a mãe, acusada de ser comunista, vê o irmão morrer e ainda enfrenta os horrores do regime nazista: “Você poderia dizer que as coisas foram fáceis para Liesel Meminger. E foram mesmo, em comparação com Max Vandenburg. É claro, o irmão praticamente morrera em seus braços. A mãe a havia abandonado. Mas qualquer coisa era melhor do que ser judeu” (ZUSAK, 2013, p. 147).

O diário da adolescente judia alemã Anne Frank, encontrado no sótão de uma casa, em Amsterdã, onde a garota viveu escondida, com toda a sua família, durante dois anos, relata os horrores da Guerra, dos campos de concentração, do isolamento do mundo exterior, da fome e do medo constante de os judeus serem descobertos pelos nazistas. No diário, antes do confinamento e logo no início da Guerra, a menina já relata a respeito da ansiedade em que os judeus viviam com a ascensão do nazismo e os problemas enfrentados com a chegada dos alemães à Holanda: “Só agora percebo como é agradável andar de bonde, mas nós judeus não temos mais permissão de usar esse luxo” (FRANK, 2014, p. 22). Em 20 de junho de 1942, a menina relata as dificuldades advindas da Segunda Guerra Mundial, a capitulação e o avanço do regime nazista.

Depois de maio de 1940 os bons tempos foram poucos e muito espaçados: primeiro veio a guerra, depois a capitulação, em seguida a chegada dos alemães, e foi então que começaram os problemas para os judeus. Nossa liberdade foi restringida com uma série de decretos antissemitas: os judeus deviam usar uma estrela amarela; os judeus eram proibidos de andar nos bondes; os judeus eram proibidos de andar de carro, mesmo que fossem carros deles; os judeus deveriam fazer

compras entre três e cinco horas da tarde; os judeus só deveriam frequentar barbearias e salões de beleza de proprietários judeus; os judeus eram proibidos de sair às ruas entre oito da noite e seis da manhã; os judeus eram proibidos de comparecer a teatros, cinemas ou qualquer outra forma de diversão; os judeus eram proibidos de frequentar piscinas, quadras de tênis, campos de hóquei ou qualquer outro campo de atletismo, os judeus eram proibidos de ficar em seus jardins ou nos de amigos depois das oito da noite; os judeus eram proibidos de visitar casa de cristãos; os judeus deveriam frequentar escolas judias etc. (FRANK, 2014, p. 18)

Anne Frank relata também em seu diário, em 19 de novembro de 1942, que pela janela do sótão, à noite, via as longas filas de mulheres, crianças, homens, andando sem parar, “controladas por um punhado de homens que as empurram e batem até caírem” (FRANK, 2014, p. 80). Ninguém era poupado: doentes, velhos, crianças e mulheres grávidas eram “forçados a marchar em direção à morte (...). E tudo porque são judeus” (FRANK, 2014, p. 80).

Os outros povos, contudo, não impediram a barbárie cometida contra os judeus; alguns, talvez anestesiados pela crueldade da Guerra, até ratificaram a matança. Os indícios eram frequentes nos países ocidentais, especialmente por testemunhos das atividades dos nazistas nos países ocupados.

Em 27 de janeiro de 1945, encontrou-se a prova incontestável em Oswiecim, sombrio vilarejo a cerca de 60 quilômetros de Cracóvia, no sul da Polônia. Por volta do meio-dia, quatro jovens soldados de um batalhão de cavalaria soviético caminharam cautelosamente por uma estrada que conduzia a um complexo de galpões e cabanas. Por meio do arame farpado, avistaram ao longe esqueletos vivos errando lentamente de lado a lado.

Ponteando o terreno forrado de neve, viram pilhas indistinguíveis de coloração acinzentada. Quando chegaram mais perto, sufocaram-se de pavor. Estavam às portas de Auschwitz-Birkenau, o campo da morte, o maior centro de extermínio nazista. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Campos Júnior descreve o avanço do Exército Vermelho russo em direção ao campo de concentração em Auschwitz-Birkenau, e o cenário estarrecedor de centenas de prisioneiros que ainda habitavam o amplo complexo, já abandonado pelos nazistas. Com “difteria, febre escarlata e tifo” (CAMPOS JUNIOR 2015), os sobreviventes foram largados à morte, entre os amontoados de cadáveres putrefatos. Nos dias que precederam a chegada da tropa vermelha, conseguiram resistir de forma inexplicável ao frio e à fome (CAMPOS JUNIOR, 2015).

O exército russo, já assombrado com os sobreviventes encontrados, à medida que avança pelo campo de concentração, depara-se com seis dos trinta e cinco galpões que formavam o complexo e que ainda estavam de pé. As evidências descobertas eram ainda mais assustadoras que os sobreviventes encontrados:

Um dos pavilhões escondia montanhas de artigos diversos: ternos, vestidos, trajes infantis, sapatos, malas, óculos, dentaduras. As etiquetas das roupas e selos das bagagens indicavam que os proprietários vinham de todas as partes da Europa. Uma rápida estimativa feita com a contagem das escovas de dente estocadas no galpão gelou a espinha dos soviéticos. Eram centenas de milhares de hóspedes. Mas onde estavam todos eles? (CAMPOS JUNIOR, 2015)



Figura 10: Entrada principal do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau
Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005189>>

De acordo com Campos Júnior, assim que as pessoas eram levadas a Auschwitz, o mais cruel dos campos de concentração, “uma porção significativa das vítimas trazidas através da ferrovia que corta Auschwitz era condenada à morte de forma sumária. Nesta primeira triagem, separava-se quem era capaz de trabalhar dos que eram frágeis demais para produzir” (CAMPOS JUNIOR, 2015). Um segundo grupo era formado e, para esse, a morte era iminente; tropas do regime nazista conduziam mulheres, crianças e idosos para uma ala mais distante. Algozes anunciavam que era hora de tomar banho, para se livrar dos piolhos adquiridos dentro dos vagões de carga, durante a viagem até o campo de concentração, na Polônia. Mas a realidade era atroz:

Espremidos em câmaras seladas, sem roupas, no escuro, eram fatalmente sufocados por uma nuvem letal de gás Zyklon B. Em instantes, todos mortos - sem sangue nas mãos, sem esforço braçal, sem chance de erro, como deve ser em toda indústria de qualidade. No passo seguinte, a faxina: gigantescos crematórios vizinhos às câmaras engoliam os cadáveres, cus-

pindo fumaça negra de forma quase ininterrupta. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Segundo Campos Júnior, a pessoa que conseguisse passar pela triagem inicial e seguisse na outra fila não sabia precisar o que produzia uma nuvem permanente que brotava das chaminés dos galpões. O autor relata também a redução no número de presos, pelo fato de muitos terem conseguido escapar dos campos de concentração. Os que tentavam promover resistência ao trabalho eram executados em minutos. Os homens que eram considerados saudáveis e capazes de trabalhar passavam a ser escravizados. Dessa forma, eles eram colocados em campos de trabalho, para extensos turnos de tarefas brutais, sob a expectativa e o sonho do retorno à liberdade:

Cumpriam suas funções e tornavam-se engrenagens da máquina bélica alemã - no portão principal, um letreiro de ferro prometia aos que chegavam: "Só o trabalho liberta". A promessa, é evidente, era mais uma trapaça nazista. Morrer na linha de produção ou na rotina de sadismo dos guardas alemães era, para quase todos, só questão de tempo. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Quando o regime nazista começa a dar sinais do seu fim próximo e o Exército Vermelho russo vai se aproximando, as informações obtidas pelos países Aliados eram de que aproximadamente vinte mil prisioneiros, os mais fortes e com maiores chances de sobrevivência para a prática de trabalho forçado, foram levados a outros campos de concentração. Os nazistas, além de fu-

girem, tentaram eliminar todos os indícios de mortes, estupros e violências cometidas, explodindo os crematórios, as câmaras de gás e “incendiando os registros que detalhavam a ‘produtividade’” dos fornos (CAMPOS JUNIOR, 2015).

Deixaram para trás, no entanto, documentos e evidências que ajudam a esclarecer o que se passava ali. Já é possível saber, por exemplo, quais grupos "indesejados" eram eliminados: escravos, ciganos, deficientes físicos e mentais, testemunhas de Jeová, dissidentes políticos, homens homossexuais. Todos eram identificados por triângulos coloridos costurados às roupas. O triângulo rosa identificava um homossexual; o vermelho, um opositor político. O grupo majoritário, porém, não era nenhum desses. Identificado por dois triângulos, compondo uma estrela de Davi de cor amarela, ele foi sem dúvida o alvo prioritário da fúria dos fornos nazistas: os judeus. (CAMPOS JUNIOR, 2015)



Figura 11: Judeus usando a estrela de Davi de cor amarela caminhando para Dachau pelas ruas de Molching⁴

⁴ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

O programa nazista de eutanásia, iniciado em julho de 1939, o T4, matou uma média de cinco mil alemães e poloneses por mês, em unidades psiquiátricas, classificados como “inaptos à existência” (HASTINGS, 2012, p. 527). “Muitos eram asfixiados com gás, embora alguns tenham sido fuzilados, sob a supervisão da Gestapo e das SS, com a assistência de médicos; entre quatro mil e cinco mil das setenta mil vítimas eram judias” (HASTINGS, 2012, p. 527).

Hastings expõe a importância do programa T4 sob o ponto de vista histórico, pois, em seu primeiro momento, mostrou a disposição do nazismo em “empreender um processo de aniquilamento minuciosamente burocratizado a partir de Berlim no sentido de eliminar um subgrupo supérfluo às necessidades do Terceiro Reich” (HASTINGS, 2012, p. 527). Comandantes aproveitavam para eliminar prostitutas, ciganos e doentes mentais:

Por mais de dois anos depois do início da guerra, a prioridade da vitória exigiu o adiantamento de uma eliminação absoluta dos judeus da Europa. Entre agosto de 1939 e o verão de 1942, quando o programa dos campos de extermínio alcançou capacidade plena, os nazistas contentaram-se em matar grande número de pessoas em muitos países de forma arbitrária e oportunista. (HASTINGS, 2012, p. 528)

Os judeus foram perseguidos de forma implacável por Adolf Hitler e seu nazismo, desde sua ascensão ao poder, em 1933, e a comunidade judaica europeia foi praticamente destruída. Em 11 de novembro de 1938, aproximadamente um ano antes do início da Segunda Guerra Mundial, foi promovida uma onda de violência por dois dias, contra os próprios judeus, contra o comércio judaico e sinagogas foram queimadas (HISTORY CHANNEL, 2011). “Algumas

dezenas de milhares ainda conseguiram fugir para a Palestina antes da adoção da ‘solução final’, no fim de 1941. Mas quem caiu nas garras de Hitler dificilmente escapou” (CAMPOS JUNIOR, 2015). Famílias judias inteiras foram para países como Inglaterra e Estados Unidos: “Durante o Terceiro Reich, cerca de trezentos mil judeus alemães tentaram tirar o visto americano, apenas um terço conseguiu” (HISTORY CHANNEL, 2011). No romance *A menina que roubava livros*, há menção às dificuldades enfrentadas pelo judeu Max Vandenburg e por sua família, na cidade alemã de Stuttgart: “Os judeus endinheirados que restavam no bairro estavam emigrando. Os judeus sem dinheiro também tentavam fazê-lo, mas sem grande sucesso. A família de Max incluía-se nesta última categoria” (ZUSAK, 2013, p. 172).

A ascensão de Hitler ao poder e o crescimento do antissemitismo põem fim à vida tranquila da família Frank na Alemanha e, posteriormente, na Holanda. Uma das saídas era a emigração, como demonstrado na obra de Zusak e como também aparece registrado no diário escrito por Anne Frank, cujos pais decidem, como muitos outros judeus, deixar a Alemanha em 1933. Com o início da Guerra e a invasão alemã na Holanda, a família tenta emigrar para os Estados Unidos. Como não consegue, Otto prepara o esconderijo, no prédio onde fica a sua empresa. Anne Frank e família escondem-se no escritório de seu pai, Otto Frank, em 9 de julho de 1942: “(...) um grande armazém (...) onde são moídos cravo, canela e um substituto de pimenta” (FRANK, 2014, p. 33), em Amsterdã, Holanda. Eles acreditavam que a Guerra seria breve e que logo sairiam do esconderijo. Anne descreve constantemente o armazém e os improvisos criados, como os banhos em tina, por não haver banheira (FRANK, 2014, p. 56). Porém, a menina culpa-se constantemente, sempre que assiste, pela

janela, a judeus sendo levados aos campos de concentração e a crianças com camisas finas e sapatos de madeira, sem casacos nem capas (FRANK, 2014, p. 91).

À medida que o nazismo vai crescendo e transformando os judeus em inimigos, “Hitler fez sua famosa ‘profecia’ num discurso perante o Reichstag em 30 de janeiro de 1939, afirmando que a Guerra resultaria ‘na aniquilação dos judeus na Europa’ (HASTINGS, 2012, p. 527).

Markus Zusak apresenta uma passagem a respeito da dificuldade de os judeus conseguirem empregos e manterem-se empregados: “Max, com o resto dos judeus, foi sistematicamente rejeitado e repetidamente humilhado” (ZUSAK, 2013, p. 174).

Em maio de 1939 o navio Saint Louis partiu da Alemanha com cerca de mil refugiados judeus. Três semanas depois eles foram recusados em Cuba, nos Estados Unidos e no Canadá. O navio retornou à Europa e dentro de um ano a maioria dos passageiros do Saint Louis estaria mais uma vez sob o domínio nazista (HISTORY CHANNEL, 2011).

No final de julho de 1941, uma nova política passa a ser adotada pelo regime nazista: o confinamento em guetos dos judeus do leste europeu, região onde era mais fácil de controlá-los e usá-los como força de trabalho. Logo em seguida, mulheres e crianças foram incluídas nesses guetos. “Durante o inverno de 1941 a 1942, concentraram-se em encher os guetos e em concluir processos regionais de limpeza, matando os judeus encontrados fora dos guetos, em particular nas áreas rurais” (HASTINGS, 2012, p. 529). Dessa forma, todos os obstáculos morais aos assassinatos em massa foram destruídos e o primeiro campo de extermínio começou a ser construído em primeiro de novembro de

1941, na cidade de Belzec, região de Lublin, na Polônia, ocupada pelos alemães. Estabeleceu-se, dessa forma, um grande precedente para a matança indiscriminada de judeus:

No inverno de 1941, (...) em Kaunas, 1.608 homens, mulheres e crianças “doentes ou suspeitos de serem portadores de doenças contagiosas” foram assassinados em 26 de setembro, seguidos por outros 1.845, numa “operação punitiva” em 4 de outubro, e por mais 9.200 vítimas após a triagem em 29 de outubro. (HASTINGS, 2012, p. 531)

As deportações em massa dos judeus no Terceiro Reich iniciaram-se em meados de outubro de 1941. Hastings cita uma berlinense chamada Hilde Meikley, que assistiu à remoção dos judeus: “Lamentavelmente preciso dizer que muitas pessoas paravam à porta de suas casas e manifestavam sua satisfação enquanto a miserável coluna passava” (HASTINGS, 2012, p. 533).

Em *A menina que roubava livros*, Liesel Meminger assiste estupefata à passagem de judeus até o campo de concentração de Dachau:

Muita gente apareceu na rua, onde uma massa de judeus e outros criminosos já estava sendo empurrada. Talvez os campos de extermínio fossem mantidos em segredo, mas, vez por outra, mostrava-se às pessoas a glória de um campo de trabalhos forçados como Dachau. (ZUSAK, 2013, p. 340)

Centenas de milhares de judeus estavam sendo sistematicamente exterminados. Eles eram levados para os campos de concentração e a bagagem permitida era uma mala única, levada separadamente, em um trem de carga.

Mas, quando o trem de passageiros saía, o trem de carga ficava e as bagagens não os acompanhavam.

Todos os objetos de valor eram confiscados nas estações de trem, onde se realizavam revistas e se cobravam as passagens. As malas, jogadas em vagões de cargas, nunca mais seriam vistas pelos donos. As autoridades locais apossavam-se das casas vazias. (HASTINGS, 2012, p. 533-534)

Entre 1941 e 1942, entre três a quatro mil judeus ucranianos foram exterminados e jogados em trincheiras. Quando as trincheiras lotavam, cavava-se nova trincheira. “No final de 1941, aproximadamente um milhão de judeus haviam sido assassinados no leste” europeu (HISTORY CHANNEL, 2011).

A Auschwitz-Birkenau é apenas um dos vários campos de concentração dos nazistas: “Sabe-se da existência de pelo menos mais dez campos, incluindo os de Sobibór, Treblinka, Ravensbrück, Buchenwald e Dachau - os três últimos, no próprio território alemão. (...) algumas autoridades ocidentais estimam que seis entre cada dez judeus tenham sido eliminados. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Campos Júnior apresenta relatos das monstruosidades presenciadas nos campos da morte: “(...) os sobreviventes geralmente se recordam primeiro das crianças. Falam dos bebês arremessados vivos nos crematórios; dos moribundos corroídos pelas doenças injetadas pelo médico de Auschwitz, doutor Josef Mengele; dos concursos de arremessos de crianças judias entre os guardas da SS” (CAMPOS JUNIOR, 2015).

Há também relatos a respeito das mulheres: as mais jovens eram esturpadas repetidamente, antes de serem assassinadas, com “seus corpos usados como tochas humanas em fogueiras de mortos - a carne delas, constataram os guardas, queima mais rápido” (CAMPOS JUNIOR, 2015). Nessas pilhas de corpos, os sobreviventes lembram ratos mordendo os cadáveres; prisioneiros ainda vivos lutando para escapar da montanha de mortos; e mulheres grávidas abortando fetos (CAMPOS JUNIOR, 2015).



Figura 12: Crianças judias em foto achada no arquivo de Auschwitz-Birkenau
Disponível em: <<http://www.fatosdesconhecidos.com.br/ descubra-como-era-um-campo-de-concentracao/>>

Anne Frank, em 09 de outubro de 1942, inicia o seu diário afirmando ter apenas notícias ruins e tristes para contar. Apesar de isolada do mundo exterior, as novidades chegavam pelo rádio e também pelos funcionários que trabalhavam no prédio, local onde localizava-se o esconderijo da família Frank.

A Gestapo está tratando todos muito mal, e transportando-os em vagões de gado para Westbork, o grande campo de

Drenthe⁵ para onde são levados os judeus. (...) As pessoas não tem praticamente nada para comer, muito menos para beber, já que só existe água uma hora por dia, e há somente um toailete e uma pia para vários milhares de pessoas. Homens e mulheres dormem no mesmo cômodo, e as mulheres e as crianças costumam ter as cabeças raspadas (...). Presumimos que a maioria esta sendo assassinada. Talvez seja o modo mais rápido de morrer. (CAMPOS JUNIOR, 2015)

Hastings comenta uma carta secreta, escrita pelo alemão Helmuth von Moltke, do Abwehr, do serviço de informação do exército alemão, informando aos ingleses a ignorância por parte da maioria da população alemã, acerca das atrocidades cometidas pelos nazistas, nos campos de concentração:

Pelo menos nove décimos da população alemã não sabem que matamos centenas de milhares de judeus. Seguem acreditando que foram apenas segregados (...) mais para o leste (...). Se dissessem a essas pessoas o que realmente aconteceu, elas responderiam: "Você é apenas vítima da propaganda britânica". (HASTINGS, 2012, p. 535)

O escritor indiano Eric Arthur Blair, conhecido pelo pseudônimo de George Orwell, citado por Hastings, escreveu, em 1944:

"Atrocidades" eram vistas como sinônimo de mentiras. As histórias sobre os campos de concentração alemães eram histórias de atrocidades e, portanto, mentiras - assim raciocinava o homem comum. (...) para os norte-americanos, os alemães formavam um povo fundamentalmente decente e pacífico, "de-

⁵ Drenthe - província holandesa cuja capital chama-se Assen.

sencaminhado por seus líderes”. (HASTINGS, 2012, p. 538)

Mesmo após a evidência das provas a respeito das atrocidades cometidas pelas nazistas, os países Aliados demoraram a reagir aos campos de concentração, tal a forma de barbárie cometida. Enquanto um grande número de alemães assentia direta ou indiretamente ao extermínio dos judeus, uma minoria demonstrava grande coragem em proteger os perseguidos, correndo risco mortal. Hastings cita alguns exemplos de alemães, com coragem extraordinária, que se arriscaram abrigoando judeus em suas casas:

August Kossman, jovem sapateiro comunista de Berlim, escondeu por dois anos, em seu pequeno apartamento, Irma Simon, seu marido e seu filho. A mãe do adolescente Erich Neumann, dona de uma cafeteria, abrigou um jovem judeu, amigo da família, em Charlottenburg, por cinco meses. No fim da guerra, um fugitivo judeu chamado de Max Krakauer compôs uma lista com nomes de todos os berlinenses que o ajudaram em sua longa luta para escapar da morte e lembrou-se de 66 nomes. A mãe de Rita Knirsch abrigou o jovem Solomon Striem, amigo da família, dizendo à filha “Rita, você não pode contar à ninguém! (...). Não posso simplesmente mandar embora esse preseguido”. (HASTINGS, 2012, p. 544)

Anne Frank, em diversos momentos do seu diário, escreve a respeito do medo de ser descoberta e do quanto era grata por todas as pessoas que se arriscavam para manter sua família no esconderijo, levando alimentos, livros, roupas e notícias do mundo exterior: “Não poder sair me deixa mais chateada do que posso dizer e me sinto aterrorizada com a possibilidade de nosso es-

conderijo ser descoberto e sermos mortos a tiros. Esta, claro, é uma perspectiva desanimadora” (FRANK, 2014, p. 38). Em 25 de janeiro de 1944, a garota volta a comentar a respeito de pessoas que se arriscam para esconder judeus:

O mundo virou de cabeça para baixo. As pessoas mais descentes são mandadas para os campos de concentração, prisões e solitárias (...). Um é preso por negociar no mercado negro, outro por esconder judeus ou pessoas desafortunadas. Se você não é nazista, não sabe o que vai lhe acontecer de um dia para o outro. (FRANK, 2014, p. 314)

A população alemã foi acusada pelos crimes do Terceiro Reich, mesmo aqueles que não concordavam com o Regime nazista (HISTORY CHANNEL, 2011). Em 29 de abril de 1945, oito dias antes de a Alemanha se render, as tropas norte-americanas chegam à cidade de Dachau e se deparam com o cruel campo de concentração.

No romance de Zusak, o campo de concentração em Dachau é apresentado por duas vezes: a primeira, anteriormente citada, com judeus em caminhada, sob o olhar assustado da personagem principal pelas ruas da cidade fictícia de Molching, próxima a Munique e também próxima ao campo de concentração de Dachau; no segundo momento, a personagem vê Max, seu grande amigo, que, por aproximadamente três anos, permaneceu escondido no porão da família Hubermann:

MAX VANDENBURG, AGOSTO DE 1943

Havia gravetos de cabelo, como Liesel tinha pensado, e os olhos alagadiços foram andando de ombro a ombro, por cima dos outros judeus. Ao chegarem a ela foram súplices. A barba

afagou o rosto de Max e a sua boca tremeu ao dizer a palavra, o nome, a menina.

Liesel. (ZUSAK, 2013, p. 442)

Em seis páginas do capítulo intitulado “O caminho das palavras”, há o desespero de Liesel ao ver Max ser levado a Dachau. A menina, corajosamente, entra no meio da fila dos judeus, fala com Max, apanha dos soldados nazistas, volta a conversar com o seu amigo judeu e apanha novamente, juntamente com Max. Por fim, vê seu amigo voltar ao trajeto, ensanguentado. Rudy Steiner, ao presenciar a cena, ajuda Liesel a se levantar e a voltar para casa.

— Está um lindo dia tão lindo — disse Max, com a voz em muitos pedaços. Um grande dia para morrer, como esse. Liesel caminhou até ele. Era tão corajosa que estendeu a mão e segurou seu rosto barbudo. — É você mesmo, Max? (...) — Sim, Liesel, sou eu (...). (ZUSAK, 2013, p. 444)



Figura 13: Judeus caminhando para Dachau pelas ruas de Molching⁶

⁶ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

Em toda a Alemanha os Aliados obrigaram partidários nazistas a enterrear os mortos. “Mil e duzentas sinagogas foram destruídas durante o Terceiro Reich e aproximadamente trinta mil judeus foram levados aos campos de concentração” (HISTORY CHANNEL, 2011).

De todos os oito judeus escondidos e descobertos em 04 de agosto de 1945 no “anexo secreto”, o único sobrevivente foi o pai de Anne, Otto Frank. Anne Frank e sua irmã mais velha, Margot, morreram entre os meses de fevereiro e março de 1945, em resultado das terríveis condições de higiene. Elas foram enterradas em valas comuns, dentro do próprio campo de concentração, em Bergen-Belsen, perto de Hannover (FRANK, 2014, p. 348).

Em 11 de abril de 1944, Anne escreve em seu diário, tentando entender os motivos da perseguição nazista contra os judeus:

Aos olhos do mundo, estamos condenados, mas se depois de todo esse sofrimento ainda sobram judeus, o povo judeu servirá de exemplo. (...) Nunca poderemos ser apenas holandeses, ou ingleses, ou qualquer outra coisa, sempre seremos também judeus. E teremos de continuar sendo judeus, mas afinal, vamos querer ser. (FRANK, 2014, p. 271)

Anne conclui que, com a ascensão do regime nazista, a origem judaica das pessoas é sempre lembrada, sem qualquer direito, mas com mil deveres. Ela acredita que deva colocar os sentimentos de lado, suportar o desconforto sem reclamar e confiar em Deus: “Algum dia esta guerra terrível vai terminar. Chegará a hora em que sermos gente de novo, e não somente judeus!” (FRANK, 2014, p. 271).

1.2 BREVE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO

Este capítulo tem, em seu segundo momento, um breve estudo acerca das mudanças ocorridas na indumentária e na moda ao longo da existência humana, busca-se uma visão sucinta das transformações ocorridas ao longo dos séculos, das décadas, dos anos e atualmente, dos meses.

O significado da palavra “indumentária”, de acordo com o dicionário, é: “1. conjunto de vestimentas usadas em determinada época, local, cultura etc. 2. arte relacionada ao vestuário. 3. o que alguém veste; roupa” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 413). Para o professor de História da Moda, João Braga, o termo “indumentária” é bastante vasto, e serve para designar “tudo aquilo que se põe no corpo, desde roupas e os acessórios até a maquiagem e tatuagens” (BRAGA, 2011).

A palavra “moda”, de acordo com o dicionário, é: “1. estilo predominante no modo de vestir, viver, falar, etc. 2. arte de produzir e confeccionar modelos do vestuário feminino e masculino. (...)” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 501). Seguindo João Braga, geralmente a palavra “moda” se refere a roupas, mas não está relacionada somente a elas. Ela pode ser relacionada a algo coletivo de se vestir, “(...) trata de uma referência de gosto e maneira de comportamento que define um momento no tempo de uma civilização ou local. (...) Figurinos, trajes de celebração e fantasias não podem ser considerados moda, embora sejam também indumentária” (BRAGA, 2011).

A primeira vez em que a palavra “moda” foi usada foi em um documento francês datado de 1482 (BRAGA, 2011) e o que a define é seu caráter transitório:

A moda funciona como uma parábola: um artigo é pouco conhecido, fruto do estilo pessoal de alguém. Ao ganhar notoriedade se torna moda, mas só por pouco tempo, pois ao se banalizar perde a relevância. Ao mesmo tempo, esse artigo pode voltar à tona após certo tempo, ganhando novamente relevância, mas traduzido ao espírito do momento em que ressurgir. (BRAGA, 2011)

As primeiras civilizações surgiram em vales férteis dos rios Nilo, Tigre e Eufrates, ou seja, em regiões de clima favorável, onde a proteção contra o frio não era necessária. Contudo, pode-se associar a cobertura corporal como uma forma de proteção, principalmente do sol e de agressões de animais e ou mesmo de membros de tribos rivais. Três são as teorias que tentam explicar os motivos pelos quais o homem cobriu seu corpo pela primeira vez e elas correspondem às seguintes palavras-chave: pudor, adorno e proteção.

Sob a ótica da antropologia teológica, a primeira das razões que levou o homem a cobrir o corpo foi pelo pudor: “Muitos desses motivos foram relatados, abrangendo a ideia ingênua, baseada no Gênesis, de que o uso de roupas deu-se ao pudor (...)” (LAVÉR, 1989, p. 07). Sob esse conceito, há a associação à tradição judaico-cristã, ao lermos o livro *Gênesis*, no Antigo Testamento:

Abriram-se os olhos de ambos; e percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si.

Gênesis, capítulo 3, versículo 7

E fez o Senhor Deus a Adão e sua mulher túnicas de peles e os vestiu.

Gênesis, capítulo 3, versículo 21. (BRAGA, 2007, p. 17)

Portanto, para a antropologia teológica, o homem e a mulher, ao terem cometido o pecado original, perceberam a nudez e a conseqüente vergonha, cobrindo assim as partes pudendas. A seqüência evolutiva da vestimenta humana foi: primeiro as folhas vegetais e, posteriormente, as peles de animal (BRAGA, 2007, p. 17).

Sob a ótica da antropologia cultural, duas foram as razões pelas quais um dia o homem cobriu o seu corpo: pelo caráter do adorno e, também, pelo de proteção. O caráter de adorno “(...) foi uma maneira que o ser humano encontrou de se impor aos demais, inclusive mostrar bravura ao exhibir dentes e garras de ferozes animais, além de ter a pele para cobrir o corpo (...) e carne para alimentação” (BRAGA, 2007, p. 17).

A outra razão é o fator de proteção, “associado à questão de sobrevivência com relação às agressões externas e às intempéries” (BRAGA, 2007, p. 17), ou seja, contra a chuva, o vento, o sol, o frio e o calor. Além disso, a proteção também servia contra mordidas de animais, picadas de insetos e agressões de outras pessoas.

O ser humano protegeu o corpo com as peles das caças e encontrou abrigo em grutas e cavernas nas quais deixou registrou iconográficos. Esses registros foram os que chegaram até nossos dias, visto que as folhas e peles, por serem materiais biológicos, se deterioram com o tempo. (BRAGA, 2007, p. 18)

Observa-se, dessa forma, que a primeira cobertura corporal teve início na Pré-história. O homem primitivo buscou, segundo François Boucher, “prover-se de atributos que o revestissem de um poder confiscado de outras criatu-

ras, ou pelo menos que protegessem seus órgãos genitais e o defendessem contra as influências maléficas” (BOUCHER, 2010, p. 13).

Para Boucher, a indumentária corresponde a um desejo de exprimir o medo ou a autoridade e também estabelece uma forma de poder:

Para um chefe, é procurar atributos que expressem seu poder; para um guerreiro, é obter um elemento de superioridade que o beneficiará no corpo a corpo e fará dele um super-homem. Com o tempo, a necessidade de se distinguir dos outros e a vontade de manifestar uma autoridade pessoal ou delegada (...). (BOUCHER, 2010, p. 14)

Com o passar dos tempos, ao longo de milhares de anos, em certas regiões mais favoráveis, constituía-se a instituição da família em relativa segurança: cultivava-se a terra, criavam-se animais e construía-se estruturas de abrigo e defesa. O homem progredia de uma cultura primitiva para uma cultura amadurecida. A região situada entre os rios Tigre e Eufrates, chamada Mesopotâmia, apresentava diversas culturas. Entre as principais, estavam: sumeriana, assíria e babilônica. No que se refere à indumentária, os sumerianos usavam uma espécie de saio de pele com o pelo do animal chamado *kaunakés*⁷. “Os homens usavam seus *kaunakés* um pouco curtos, chegando à panturrilha, algumas vezes com o torso nu, ao passo que as mulheres vestiam seus trajés longos e cobriam o colo” (BRAGA, 2007, p. 20). Já na Assíria e na Babilônia, mulheres e homens vestiam uma espécie de túnica comprida de mangas curtas e justas (BOUCHER, 2010, p. 38).

⁷ Tanga-saio de pele ou tecido de pelos longos (BOUCHER, 2010, p. 29).

Da mesma forma que na Mesopotâmia, o clima no Egito também era quente, entretanto, suas roupas eram mais simples que aquelas usadas pelos vários povos que formavam a cultura mesopotâmica (BRAGA, 2007, p. 20). No Egito, as roupas funcionaram como diferenciador social e ganhavam a conotação de distinção de classes: “(...) nobres e mais privilegiados se diferenciavam em opulência daqueles de classes sociais menos favorecidas materialmente, que, muitas vezes, andavam nus” (BRAGA, 2007, p. 20). O traje típico da indumentária egípcia era o *chanti*, “um pedaço de tecido usado como tanga e preso por um cinto” (LAVÉ, 1989, p. 18), e o *kalasiris*, “túnica longa, franjada” (LAVÉ, 1989, p. 18).

A civilização grega se desenvolveu entre os mares Egeu, Jônico e Mediterrâneo, enquanto que a romana está situada às margens do rio Tibre. Para os gregos e romanos, a capacidade de se vestir enrolando-se em um retângulo de tecido de tamanhos variados em torno do corpo era um símbolo de civilização avançada (COX, 2013, p. 38). A indumentária clássica, tanto grega quanto romana, destacou-se pelos elaborados drapeados. Não havia um caráter erótico ligado às roupas, mas sim uma grande preocupação estética (BRAGA, 2007, p. 25). A peça mais característica da indumentária grega era uma túnica feita com um grande retângulo de tecido, chamada de quíton, “(...) preso pela fíbula, versão ornamentada de alfinete” (COX, 2013, p. 38).

A civilização romana é considerada a mais rica da Antiguidade Clássica e as vestimentas são elementos que ajudam a reforçar essa condição. “Suas principais linhas de roupas foram adaptadas das dos gregos” (BRAGA, 2007, p.

29). Os romanos usavam a túnica e, por cima dela, a toga⁸, peça que mais caracterizou a indumentária do povo romano. As mulheres usavam uma túnica longa, que muitas vezes era sobreposta por outra, chamada de *stola*, “cujas principais características eram as mangas” (BRAGA, 2007, p. 29).

Quando o Império Romano do Ocidente cai, em 476, termina-se a Antiguidade Clássica, o que marca o início da Idade Média (BRAGA, 2007, p. 31). Esta, posteriormente, para fins didáticos, será dividida em três períodos: Bizâncio, Europa Feudal e Europa Gótica.

De acordo com João Braga, com o enfraquecimento de Roma, a capital do Império foi deslocada para uma antiga colônia grega, que se chamava Bizâncio e cuja capital passou a ser Constantinopla. O apogeu dessa cultura ocorreu no século VI, durante o governo do Imperador Justiniano (BRAGA, 2007, p. 32-33). O traje básico era muito semelhante para ambos os sexos: túnicas com mangas longas até os punhos (BOUCHER, 2010, p. 113).

A Europa Feudal, de modo geral, configura-se em um “considerável êxodo urbano para começar uma nova proposta de vida ligada ao campo” (BRAGA, 2007, p. 35). Este mundo feudal está vinculado em duas experiências concomitantes: a Crise do Império Romano do Ocidente e as Invasões Bárbaras:

No que tange às roupas, o próprio sistema do feudalismo/vassalagem contribuiu para evidenciar as diferenças sociais entre senhor e empregado; todavia, qualquer que fosse o grau de prestígio, na sociedade européia ocidental, era bem inferior àquele luxo ostensivo bizantino. Possivelmente, a principal causa das roupas dos europeus ocidentais serem menos opu-

⁸ A toga era geralmente de lã e no formato semicircular (BOUCHER, 2010, p. 99).

lentas que as do Império Romano do Oriente fosse econômica.
(BRAGA, 2007, p. 36)

A Europa Gótica caracterizou-se de maneira diferente do período anterior. Nesse momento, há o restabelecimento da economia urbana e a sua consequente revalorização dos grandes centros. As roupas, durante a Europa Feudal, pouco ou nada marcavam a silhueta dos corpos, fossem femininos ou masculinos. Agora, no Período Gótico, elas começam a ganhar distinção: as roupas masculinas se encurtam e as femininas se mantêm longas, atingindo o chão. Além disso, os vestidos femininos começam a delinear um pouco mais o corpo, especialmente na parte superior, que passaram a ter abotoamento lateral (LAVÉR, 1989, p. 64).

Inicialmente de cunho religioso, as Cruzadas foram ganhando também caráter comercial. Os cruzados, com o retorno à Europa, levavam mercadorias diversas, criando um comércio entre o Oriente e o Ocidente. Surge, assim, uma nova classe social: a burguesia, que “(...) usava as roupas para indicar seu status social” (SVENDSEN, 2010, p. 25).

Para o filósofo francês Giles Lipovetsky, com o enriquecimento dos comerciantes e banqueiros: “O luxo deixa de ser privilégio exclusivo de um estado baseado no nascimento, adquire um estado autônomo, emancipado que está no vínculo com o sagrado e da ordem hierárquica hereditária” (LIPOVETSKY, 2005, p. 35). Ou seja, de acordo com Lipovetsky, o trabalho, o esforço e o mérito se tornaram “uma esfera aberta à mobilidade social” (LIPOVETSKY, 2005, p. 35).

Surgiu então uma nova classe social, endinheirada e que tinha condições financeiras para copiar o que a corte usava. Os nobres, não gostando muito dessa idéia, começaram a se diferenciar, cada vez mais, suas roupas daquelas copiadas, criando assim um ciclo de criação e cópia. Todas as vezes que isso acontecia, ideias diferenciadas advindas da corte, surgiam e eram colocadas em prática vestimentárias. (BRAGA, 2007, p. 40)

É a partir do surgimento da nova classe social e do ciclo de criação e cópia que se tem o conceito de “moda”. Assim, segundo Boucher, é a partir do século XVI que assistiremos ao surgimento de elementos novos no vestuário, “(...) representando vertentes mais constantes, menos duradouras e mais espetaculares” (BOUCHER, 2010, p. 154). Corroborando Boucher, o filósofo norueguês Lars Svendsen descreve que, apesar de a moda ter começado por volta de 1350, ela ganhou força somente no século XVIII, com a burguesia disputando o poder com a aristocracia.

O Renascimento compreende o início da Idade Moderna e, neste período, tem-se uma valorização dos ideais greco-romanos. Surge especialmente na Itália, mais especificamente em Florença, e posteriormente se difunde por toda a Europa. “Os tempos agora são outros e, no que diz respeito às roupas, elas também mudaram” (BRAGA, 2007, p. 43). A indumentária mudou bastante, tornando-se mais requintada, em especial pelos tecidos, como brocados, veludos, cetins e sedas. As roupas femininas e masculinas afastam-se tanto nos formatos quanto no comprimento, mas um elemento característico do Renascimento foi um tipo de gola chamada “rufo”. Essa gola de renda surgiu modesta, amarrada por um cordão ajustável no pescoço. Porém, até a metade do

século XVI: “Os ricos usavam rufos feitos com cinco a seis metros de tecido fino, muitas vezes enfeitados com rendas formando centenas de pregas intrincadas. (...) pareciam mais uma aura que uma peça de vestuário” (COX, 2013, p. 86).

O segundo período da Idade Moderna, o Barroco, compreende o século XVII. É no reinado de Luís XIV, o rei-Sol, em Versalhes, que França chega ao seu apogeu e se impõe sobre o restante da Europa, ditando novos padrões de comportamento, de boas maneiras e de moda (BRAGA, 2007, p. 48). A partir desse momento, a moda masculina desenvolve-se mais que a feminina, entretanto, “o pitoresco passou a ser a marca registrada para ambos os sexos” (BRAGA, 2007, p. 49).

O último período da Idade Moderna, o Rococó, acabou por ser considerado o “apogeu da modernidade” (BRAGA, 2007, p. 50). Segundo Braga, se o Barroco foi um exagero, o Rococó pode ser considerado o “exagero do exagero” (BRAGA, 2007, p. 50). A moda foi diretamente influenciada pela figura do rei Luís XV. Contudo, na moda masculina do Rococó não existe uma mudança significativa. “Sua *toilette* era composta de culotte⁹ justo até os joelhos, camisa, colete, casaca, meias brancas e sapatos de salto” (BRAGA, 2007, p. 53).

Nas vésperas da Revolução Francesa, as mulheres se aproximam dos homens na diversidade e no exagero dos trajés: “(...) homens e mulheres na aristocracia de Versalhes estão lado a lado no que se refere ao valor de seus guarda-roupas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 68). Nos últimos anos do reinado de Luís XVI e Maria Antonieta, surgem as estruturas feitas de tecido enrijecido e enormes estruturas laterais, conhecidas como *paniers*: “Por volta de 1750, os

⁹ O culotte é uma espécie de calção masculino. Variou a largura e o comprimento de acordo com o período histórico.

paniers mediam até três metros de largura. Era impossível para as damas da corte e sentarem juntas, os móveis tiveram de ser ampliados para acomodar as imensas saias” (COX, 2013, p. 22). Outro elemento que marcou o exagero feminino na corte de Versalhes foram os penteados. As mulheres não usavam peruca no século XVIII e seus adornos eram feitos com os próprios cabelos. “Os penteados eram uma combinação de enchimentos, apliques e cabelos naturais” (COX, 2013, p. 210).

Após os tumultos da Revolução Francesa, tem-se um processo gradual de mudanças sociais que gerou a transição para outro momento histórico: o início da Idade Contemporânea. Assim, após os excessos do período anterior, as roupas tornaram-se mais práticas e confortáveis. A mulher passa a usar vestidos com cintura logo abaixo do busto, conhecida como cintura ou “silhueta império”¹⁰. A vestimenta masculina destacou-se pela sobriedade. Os homens passaram a usar casacos do tipo de caça inglês, botas, calças cada vez mais parecidas com as do período contemporâneo, golas altas e lenços ostensivos amarrados no pescoço (BRAGA, 2007, p. 56).

O Romantismo foi o segundo período da Idade Contemporânea e se desenvolveu no século XIX. A moda feminina volta a apresentar a cintura no lugar e as saias voltam a ganhar volume. No que se refere à indumentária masculina, o estilo “dândi” esteve como o padrão mais representativo. O inglês George Bryan Brummel - o Belo Brummel, foi o grande responsável pela propagação desse estilo. Para ele, a distinção e a sobriedade se tornaram essenciais na moda masculina:

¹⁰ “A linha império é um vestido decotado, com cintura marcada logo abaixo do busto (PEZZOLO, 2009, p. 160).

(...) exibicionismo e ostentação ficaram malvistas. Um cavalheiro devia ser julgado por sua aparência, corte perfeito das roupas e qualidade do tecido em tons discretos. Brummell também rompeu com tradições centenárias, ao tomar banho todo dia. Fazia a barba. Escovava os dentes. Sua camisa estava sempre limpa. E, em uma época em que calções até o joelho e meias ainda eram norma, a mais radical de todas as suas reformas foi usar calças de verdade com botas de lona. Paletó, calça, colete, camisa e gravata (...). Ainda compõem o traje masculino padrão escritório em muitas partes do mundo (...). (COX, 2013, p. 136-137)

A segunda metade do século XIX recebe o nome de “Era Vitoriana”. A exagerada “crinolina” representou todo o aspecto de esplendor e prestígio da mulher burguesa. Tratava-se de uma armação usada sob a saia e que permitia que esta obtivesse um “enorme volume cônico e circular” (BRAGA, 2007, p. 63). Para James Laver, a “crinolina” era a representação da feminilidade “com o aumento do tamanho aparente dos quadris” (LAVÉR, 1989, p. 184). Entretanto, segundo Barbara Cox, alguns inconvenientes eram comumente relacionados ao uso das crinolinas armadas: “Uma saia esvoaçante podia empurrar transeuntes da calçada, e uma saia cheia de bibelôs vitorianos corria o risco de vir abaixo num piscar de olhos” (COX, 2013, p. 29).

Outro elemento que merece destaque para a moda feminina, nesse período, é o surgimento do conceito de alta-costura, criado a partir da década de 1850, pelo inglês Charles Frederick Worth (BRAGA, 2007, p. 63). Aparece, dessa forma, de acordo com Lipovetsky, “(...) uma indústria de grande luxo exclusivamente destinada às mulheres” (LIPOVETSKY, 2005, p. 70).

Às mulheres, as toaletes faustosas de preços atordoantes, aos homens, o traje preto e austero, símbolo de novos valores de igualdade e de poupança, de racionalidade e de disciplina, de medida e de rigor. (LIPOVETSKY, 2005, p. 70)

O quarto e último período da moda no século XIX é conhecido como *Belle Époque* e abrange desde a última década do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial (BRAGA, 2007, p. 65). Conforme a professora de Estudos Culturais e Históricos, Mairi Mackenzie, a *Belle Époque* é marcada por esplendor e luxo:

As mulheres vestiam roupas opulentas e românticas, com silhueta em forma de “S”, moldada com o apoio de espartilhos. Esses modismos pouco práticos e elitistas acabaram varridos do mapa pela Primeira Guerra Mundial, que introduziu o mundo, de fato, no século XX. (MACKENZIE, 2010, p. 66)

Na moda masculina, formas do período anterior permanecem, mantendo as características de “praticidade e funcionalidade” (BRAGA, 2007, p. 66). O traje era composto de sobrecasaca e cartola, mas o terno torna-se comum, podendo ser “(...) de sarja azul ou de *tweeds*¹¹ com padrões. As calças eram retas e com vinco” (LAVÉR, 1989, p. 206).

O estudo das transformações da indumentária e da moda passa, a partir do século XX, a se dar por décadas, de uma forma didática, fácil e também ne-

¹¹ O *tweed* é um tecido de lã grosso e rústico: “Usado principalmente na confecção de paletós, mantôs e vestidos de inverno” (PEZZOLO, 2007, p. 314).

cessária, “(...) para o entendimento do tão conturbado e empolgante século XX” (BRAGA, 2007, p. 69). Logo na década de 1910, há a insurreição da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). No início do conflito, surge o *trench-coat*¹² (casaco de trincheira), usado pelos militares (BRAGA, 2007, p. 67). A presença do homem no campo de batalha fez com que as mulheres de diversas classes sociais passassem a ocupar seus lugares no campo de trabalho, “(...) da área de saúde aos transportes e da agricultura à indústria, inclusive a bélica. Foi o começo da emancipação feminina, uma necessidade durante a guerra e, depois dela, um hábito” (BRAGA, 2007, p.69-70).

(...) em consequência do novo momento, não se pode mais manter a aparência das roupas da *Belle Époque*. Nada mais de vestidos longos e cinturas afuniladas por espartilhos. Apesar de Paul Poiret, ainda na primeira década do século XX, já ter sugerido a eliminação do espartilho na moda feminina, ele só desaparece, de fato, após a circunstância da guerra. A mulher que trabalha não tem mais como ficar espartilhada e tolhida em seus movimentos. (BRAGA, 2007, p. 68)

Diante dessas circunstâncias, o comprimento das saias e dos vestidos começa a encurtar. A experiência da Guerra deu às mulheres um desejo de emancipação, revelado na maneira de se vestir e nas atitudes: “Usar cabelos bem curtos, fumar, misturar peças masculinas ao vestuário, dançar e dirigir au-

¹² O *trench-coat* foi criado como traje militar. O objetivo era criar uma roupa que protegeria as pessoas do frio e da umidade. Essa peça apresenta características especiais e únicas: “As argolas de metal pedradas no cinto; as faixas nos ombros e nos punhos; as abas de chuva; as mangas raglã; a sobreposição de tecido nas partes mais expostas como o peito; a gola em V e as argolas de metal no colarinho” (ROCCA, 2014, p. 46).

tomáveis construíram o estilo andrógino que se firmaria nos anos 1920” (PEZZOLO, 2009, p. 39).

Para a especialista em moda do século XX, Charlotte Fiel, e a historiadora de moda, Emmanuelle Dirix, nenhuma década é tão viva e intensa no imaginário popular como os anos de 1920.

Seria impossível imaginar os anos 1920 sem jovens melindrosas em vestidos repletos de contas, com cabelo curto e silhueta andrógina dançando até o sol raiar. Suas respeitáveis mães de espartilho teriam ficado chocadas ao vê-las fumando e deixando os joelhos à mostra enquanto dançavam. No entanto, essa nova ousadia feminina é apenas parte de um panorama maior, mais complexo e mais variado sobre toda a condição feminina, suas modas e seu corpo. (DIRIX, 2014, p. 11)

Os anos 1920 foram revolucionários, inovadores e de fato, chamados de “anos loucos” (BRAGA, 2007, p. 72). A mulher, já emancipada desde a Primeira Guerra Mundial, continuou a trabalhar, a ganhar o próprio dinheiro e a consumir. Na moda, as propostas surgidas no final da década de 1910 foram confirmadas e consolidadas: “Os vestidos eram curtos, pouco abaixo dos joelhos, usados com meias claras, algumas vezes de seda, dando a impressão de estarem com os tornozelos nus” (PEZZOLO, 2009, p. 40). A mulher negou toda e qualquer referência a curvas:

(...) a cintura deslocada para a altura do quadril (a chamada cintura baixa ou baixo quadril) (...); os achacadores de seios (para não evidenciar os seus volumes) e as cintas que exprimiam anulando o volume dos quadris deixaram a mulher dos

anos de 1920 absolutamente andrógina (BRAGA, 2007, p. 73)

Entre os costureiros da época, destaca-se Gabrielle Chanel, popularmente conhecida como Coco Chanel, com a ideia de simplificação do traje feminino: “Estilista visionária por mérito próprio, ela também compreendeu as novas idéias e necessidades decorrentes da guerra e as traduziu em roupas” (DIRIX, 2014, p. 16).

Sua moda *pauvre chic*, ou “chique pobre”, foi um grande sucesso, mas que ninguém se deixasse enganar; suas roupas não eram nada pobres; eram feitas de modo primoroso e muitas vezes forradas de material mais luxuoso, como seda. No entanto, as mudanças que Chanel introduziu na silhueta foram primordiais para estabelecer as formas da moda dos anos 1920. (DIRIX, 2014, p. 16)

A moda masculina permaneceu praticamente a mesma, tendo até certo ar de uniformização, pois era composta por paletó, colete, camisa, gravata e calça de alfaiataria (BRAGA, 2007, p. 71).

A tão movimentada década de 1920 terminou com a crise gerada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. A década de 1930 ficou conhecida pela Grande Depressão, marcada por falências e desemprego. “O colapso do mercado de ações de Nova Iorque, que levou a uma depressão mundial e ao desemprego em massa, foi um começo nada auspicioso para a década de 1930” (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 71). Entretanto, a moda feminina se caracterizou pela elegância refinada — por mais que não houvesse ousadias no vestir — e no retorno às formas da mulher. As roupas da década negaram toda a androginia e praticidade do período anterior: “A silhueta andrógina era pas-

sado. O busto foi realçado por sutiãs cada vez mais modernos” (PEZZOLO, 2009, p. 40). Já a moda masculina, em mais uma década, manteve-se praticamente sem alterações: “Variações de largura das calças, dos paletós, dos colarinhos, etc., isso sem com isso perder a essência predominante do formalismo” (BRAGA, 2007, p. 78).

A história do romance e da adaptação fílmica *A menina que roubava livros* ocorre entre os anos 1939 e 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, e em uma cidade fictícia, na Alemanha. Nos primeiros momentos tem-se como cenário um clima hostil do inverno de 1939: neve constante e espessa e dias de cor cinza, “a cor da Europa” (ZUSAK, 2013, p. 28). “A neve andara caído ininterruptamente, e o serviço para Munique foi obrigado a parar, por causa do trabalho malfeito nos trilhos” (ZUSAK, 2013, p. 25). Percebe-se que, com o clima gelado, Liesel e sua mãe sofrem com a dificuldade de se aquecer, trajando roupas simples: “Em segundos, havia neve trinchando sua pele. O sangue congelado rachava em suas mãos” (ZUSAK, 2013, p. 26). O autor continua a descrição do inverno gelado e das roupas inadequadas para a época: “Tremendo de frio. Embrulhada naquele casaco inútil” (ZUSAK, 2013, p. 28).

Para João Braga, a palavra de ordem da década de 1940 foi “recessão” e obviamente a moda não ficou fora desse contexto (BRAGA, 2007, p. 79). Já François Baudot descreve que, a partir de 1940, o setor profissional de moda demonstrou toda a sua capacidade de adaptação:

Enquanto espera, é a reciclagem de antigas vestimentas, os cupons de racionamento de roupas, a viscose extraída da celulose do pinheiro, o raiom, a fibra artificial, todos os substitutos, enfim, que permitem à população garantir-se nos invernos rigorosos. (BAUDOT, 2008, p. 109)



Figura 14: Liesel, sua mãe e Werner no colo caminhando em meio a neve
Disponível em: <<http://cinemaeaminhapraia.com.br/2015/05/03/a-menina-que-roubava-livros-the-book-thief-2013/>>

O fim dos anos 1930 foi marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial. O historiador de moda James Laver analisa a “Queda de Paris”, em 1940, como um desafio à sobrevivência da moda. Para ele, as roupas da época da Guerra demonstram com que força a moda reflete a situação econômica e política vigente, a atmosfera do momento (LAVÉ, 2008, p. 252). Para a historiadora francesa Dominique Veillon, os breves e densos acontecimentos, nos anos que vão de 1940 a 1944, revelam-se exemplares para a realização de um estudo desse tipo – permitindo fazer melhor a correlação entre o fenômeno da moda e as reviravoltas políticas vividas pela França, na época (VEILLON, 2004, p.7).

A influência da Guerra na moda vem de longa data e suas consequências tornam-se evidentes nas formas, na silhueta e nos materiais, uma vez que mudam o rumo da história. Ou seja, a moda, antes de ser moda, é maneira e

comportamento e Valerie Mendes e Amy de La Haye ilustram de forma precisa essas alterações, nos períodos de grandes dificuldades:

Em tempo de paz, o gasto em moda sempre foi motivado pelo consumo ostensivo; em tempo de guerra, é determinado, em boa parte, pela necessidade. Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres precisavam de um guarda-roupa mínimo e de versatilidade máxima. (MENDES; LA HAYE, 2003, p.101)

Segundo João Braga, a moda, na segunda metade dos anos 1930, começou a ganhar certa masculinização, influenciada pelos uniformes dos soldados, como um prenúncio dos anos de guerra. A Segunda Guerra Mundial trouxe diversas mudanças de caráter político, social, econômico, cultural e também no comportamento de moda. A silhueta enxugou diante do racionamento e as matérias-primas desapareceram.

No dia-a-dia, as roupas femininas ganharam aspecto de masculinização, por influência dos uniformes dos soldados, especialmente no uso de duas-peças - saia e casaquinho ou saia e blusa - por praticidade e, também, por favorecerem maior permuta entre as peças. Os ombros acentuados por ombreiras tornam-se, também, marca registrada desta masculinização. (BRAGA, 2007, p. 68)

Após a ocupação alemã em território francês, as limitações drásticas de recursos para a fabricação de roupas e acessórios tornaram-se realidade e a moda parecia estar prestes a desaparecer. Durante o período da Guerra, as hostilidades e a ocupação alemã na França acabaram por impor difíceis

condições à moda. Contudo, apesar dessas restrições, a moda sobreviveu, graças à criatividade da população e dos costureiros da época.

As roupas são usadas até o extremo limite das possibilidades. As revistas que antigamente serviam quase que exclusivamente como espaço para se trocar ou valorizar figurinos de luxo tornam-se suporte de uma moda cotidiana cuja palavra de ordem é “tirar partido dos recursos disponíveis”, incluindo o que está démodé. (VEILLON, 2004, p. 231)

João Braga cita ainda a gravidade da recessão têxtil, quando comenta o racionamento caracterizado pelo uso de cadernetas para a compra de tecidos: certa metragem é estipulada para o gasto pessoal durante o ano (BRAGA, 2007, p. 68). Tecnicamente as mulheres tinham uma caderneta na qual ia sendo abatida a quantidade de tecido que cada uma tinha direito de comprar anualmente (BRAGA, 2007, p. 79). Corroborando com o descrito acima, Anne Frank escreve em seu diário, no dia 13 de janeiro de 1943, no auge do inverno europeu, sobre a preocupação com a falta de comida e roupas para a população holandesa. “As crianças deste bairro andam com camisas finas e sapatos de madeira. Não tem casacos, nem capas, nem meias nem ninguém para ajudá-las. Mordendo uma cenoura para acalmar as dores da fome (...)” (FRANK, 2014, p. 91).

A maioria da população sofreu privações assustadoras por causa da escassez de alimentos e outros bens vitais, inclusive roupas. Muitas fábricas geridas por famílias judias foram fechadas e seus proprietários foram enviados para a morte, nos campos de concentração (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 111).

E a moda, com todo o seu setor profissional, deu prova da sua capacidade de adaptação em meio às privações: reciclagem de antigas vestimentas, cupons de racionamento de roupas, viscose extraída da celulose do pinheiro, todos os substitutos que permitem à população garantir-se nos invernos rigorosos dos tempos da Ocupação. As roupas ficam pesadas e as solas de madeira dos sapatos também (BAUDOT, 2008, p. 109).

A partir de 1941, o consumo de roupas na França foi rigorosamente controlado pelas várias medidas de racionamento e, em julho do mesmo ano, foram emitidos cupons. Cada artigo de vestuário tinha um valor de cupom, e os cupons tinham de ser entregues junto com o dinheiro por ocasião da compra de roupas novas. (...). O efeito sobre o vestuário masculino foi que os ternos não podiam mais ter paletós trespassados e os bolsos com pregas e pences foram banidos. As calças limitavam-se a um único bolso nos quadris; as barras italianas foram proibidas e as bainhas estreitadas. (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 104-105)

Assim, a partir de 1940, estava proibido usar mais de quatro metros de tecido para um mantô e um metro para chemisier¹³ (exceção feita para as grávidas). Além disso, nenhum cinto de couro devia ter mais de quatro centímetros de largura (BAUDOT, 2008, p. 109-110). A professora de Estudos Culturais, Mairi Mackenzie, cita algumas restrições impostas à população: limitação do uso de botões e bolsos, redução das costuras e bainhas¹⁴ e redução até do

¹³ O chemisier é um vestido no estilo da camisa masculina, abotoado na frente, com gola esportiva, mangas compridas e usado com ou sem cinto (PEZZOLO, 2009, p. 129).

¹⁴ A bainha é a borda inferior de uma vestido ou saia (KINDERSLEY, 2014, p. 139).

número de pregas¹⁵ macho (duas) ou tombadas (quatro) para as saias. Todos os enfeites também foram proibidos (MACKENZIE, 2010, p. 84).

O subsídio permitia a aquisição de poucos itens, o que obrigou as mulheres a fazerem malabarismos de racionalidade e inventividade para vestir a si mesmas e as suas famílias. (...) Conforme a guerra avançava, surgiram usos cada vez mais engenhosos dos tecidos disponíveis e não regulamentados. Tecidos para móveis, cobertores e até mesmo linho usado pela Agência Nacional de Mapas da Inglaterra serviam de matéria-prima para as costureiras britânicas, que chegavam a tricotar malhas com lã não-fiada e a fazer vestidos de noiva e peças íntimas a partir de cortinas de renda. (MACKENZIE, 2010, p. 85)

Diante dessas limitações, a palavra de ordem foi o improvisado, tanto de tecidos quanto de materiais. A população e os estilistas/costureiros recorreram à imaginação para solucionar o problema do vestuário. Mas não só as roupas sofrem mudança. Os sapatos também assumem aparência pesada, por influência dos sapatos masculinos, e passaram a ser feitos com materiais como cortiça, madeira ou ráfia (MACKENZIE, 2010, p. 84).

Em 1941, os estoques franceses de couro, necessários para as botas dos combatentes, estavam virtualmente esgotados, e os sapatos civis estavam entre as mercadorias preciosas comercializadas ilicitamente no florescente mercado negro. Para poupar couro, enormes quantidades de sapatos femininos eram feitas com solas de madeira, atarracadas, em forma de cunha. (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 103-104)

¹⁵ Prega é uma dobra estreita feita no tecido e costurada de um ou dos dois lados. Muito usada em saias e pode ser de vários tipos (KINDERSLEY, 2014, 147).

Sobre a cabeça, era comum e recomendado o uso de turbantes, chapéus ou redes. Muitas mulheres achavam os preços proibitivos; outras consideravam os chapéus frívolos e irrelevantes em tempo de guerra e preferiam usar as redes, os turbantes ou os lenços, mais práticos, que cobriam o cabelo e, portanto, eram seguros para o trabalho nas fábricas, além de adequados ao uso, tanto dentro de casa como ao ar livre (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 108).

O uso de turbantes, chapéus, redes, lenços sobre a cabeça foi de extrema importância, uma vez que, devido novamente à ausência masculina, que foi para o campo de batalha, a mulher voltou a trabalhar na indústria e, por motivos de segurança, era preciso prender os cabelos. Lógico que outros fatores, como a ausência de cabeleireiros (que também estavam na guerra), e os produtos cosméticos de baixa qualidade, fazia-se necessário esconder os cabelos. (BRAGA, 2007, p. 80)



Figura 15: Cabelos presos e uso de turbantes e chapéus
Disponível em: <<http://passadobacatinha.blogspot.com.br/2011/11/anos-40-periodo-de-guerra.html>>

Com a mulher no campo de trabalho nas fábricas, durante o expediente, qualquer coisa que pudesse ficar presa nas máquinas era eliminada ou ocultada: cabelos compridos eram cobertos e as roupas eram despidas de cordões, laços e ilhotes. Os fechos eram colocados nas costas ou nos ombros, os bolsos eram traseiros, os cintos eram fechados por trás e usavam-se os sapatos sem cadarços (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 112).



Figura 16: A atriz norte-americana, Veronica Lake, mostra o que pode acontecer com as mulheres trabalhadoras da Guerra que usam cabelos soltos
Disponível em: https://chicomiranda.wordpress.com/2011/11/12/mulheres-na-segunda-guerra-o-fim-do-sexo-fragil-parte-i/cm_mulheres_19/

Outro elemento bastante importante nesse período é a meia fina. Entre os acessórios afetados pelas restrições, a meia de seda ocupou um lugar de destaque. Nessa época as meias são complementos indispensáveis para a indumentária feminina. Essa, utilizada por séculos, pelas mulheres, desaparece do mercado durante a Segunda Guerra Mundial, fato que ocorreu por causa do direcionamento da fibra para a confecção de para-quedas. A solução encontra-

da foi o uso da pasta de noqueira¹⁶, usada para pintar as pernas, dando uma aparência de meias finas, finalizando com a pintura da risca da costura, feita com lápis de maquiagem (BRAGA, 2007, p. 69).



Figura 17: Desenho de linha atrás da perna. Risca da costura feita com lápis de maquiagem
Disponível em: <<http://passadobacatinha.blogspot.com.br/2011/11/anos-40-periodo-de-guerra.html>>

Escurecidas as pernas, uma costura postiça era laboriosamente pintada na parte de trás das pernas. Muitas mulheres mais jovens escolhiam a alternativa menos trabalhosa de usar meias soquete. (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 106)

As bolsas também fizeram parte dos adornos femininos e, se possível, a tiracolo, pois penduravam-nas sobre os ombros, para andarem de bicicleta, devido à escassez dos transportes (BRAGA, 2007, p. 80). Ditada pelas circuns-

¹⁶ “Uma grande marca de perfumaria, Elisabeth Arden, logo seguida por outras, oferece a solução: pintar as pernas graças a uma loção, de fácil aplicação, que escurece a epiderme mas deixa ver a pele por transparência. O máximo da arte é fazer na panturrilha o risco preto, que ilusoriamente imita a costura da meia verdadeira” (VEILLON, 2004, p. 94).

tâncias, surge uma nova forma de viver, que tende a modificar os hábitos de vestuário em curso para impor um estilo apropriado à época.

O frio e a falta de transporte são imperativos que ela deve levar em conta. Vencer a bruma gelada e permanecer elegante, eis o objetivo do vestido térmico ou das polainas. Assim que as bicicletas fazem adeptos nos meios favorecidos, logo este ou aquele costureiro inverte a situação, utilizando-os em benefício próprio. (VEILLON, 2004, p. 72)



Figura 18: Traje de ciclista da costureira Jeanne Lanvin
Disponível em: <<http://www.instawebgram.com/tag/ruines>>

Uma dupla tendência é facilmente percebida: de um lado, a maioria da sociedade sofre restrições, improvisando e criando seu estilo próprio de vestimenta; do outro, uma minoria, formada pela alta sociedade, tem seu estilo de vida quase imutável diante dos acontecimentos (VEILLON, 2004, p. 8).

Outro grande acontecimento da década de 1940 foi a mudança do panorama cinematográfico mundial, reflexo direto da Segunda Guerra, tanto nos

temas abordados quanto no número de filmes produzidos. A indústria cinematográfica europeia muda-se para os Estados Unidos e os filmes em estilo *noir* impulsionam a criação de “lendas” do cinema.

Nos anos 1940, Hollywood criou densos filmes de crime, em preto e branco. A estética fez sucesso na França, que só teve acesso às produções após a Segunda Guerra. Os críticos franceses definiam como *noir* o gênero que, para eles, refletia a ansiedade e o cinismo do pós-guerra. (SVENDSEN, 2010. p. 32)

Na mesma época, vários ideais de beleza foram projetados pelos Estados Unidos, por suas estrelas de Hollywood, como as divas Rita Hayworth, Betty Granble, Betty Davis e Ingrid Bergman. As referências dessas atrizes eram inúmeras e a inspiração era inevitável. As divas eram influenciadoras em matéria de vestuário, maquiagem e penteados propagados por revistas e filmes em cartaz (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 130).

Valerie Mendes e Amy de La Haye descrevem que, a partir de 1942, os cabelos na altura dos ombros tornaram-se populares e algumas estrelas de Hollywood inspiraram inúmeras mulheres a imitá-los (MENDES; LA HAYE, 2003, p. 114).

A Segunda Guerra Mundial mudou de uma maneira irrevogável toda a estrutura da indústria da moda, levando os costureiros a muitas pesquisas e obrigando-os a utilizar novos tecidos. Os Estados Unidos, até então habituados a seguir a moda francesa, não podiam mais se inspirar em Paris e, diante do fato de a Guerra, os conflitos e grande parte dos bombardeios ter acontecido

em solo europeu, os norte-americanos, durante esse curto período, passaram a desenvolver sua própria indústria, que, ao final do conflito, já estava bem estabelecida (VEILLON, 2004, p. 09). Dessa forma, os Estados Unidos, com menos restrições de materiais e tecidos, proporcionaram o livre desenvolvimento da moda durante a Segunda Guerra Mundial, formando uma indústria de moda independente da europeia.

De acordo com as pesquisadoras de moda Valerie Mendes e Amy de La Haye, os estilistas americanos conseguiam criar coleções em grande estilo, livres das restrições impostas pela Guerra. Como não havia escassez de mão-de-obra especializada, podiam empregar técnicas complexas de alta-costura (MENDES; LA HAYE, 2003, p.116).

Logo após o fim da Guerra, a moda não tem mais a mesma significação do final da década de 1930, deixando de ser propriedade exclusiva das classes mais abastadas e caindo no domínio popular. Se, por um lado, a moda se inscreve em primeiro lugar como fato social, por outro se submete às regras da economia, que condicionam o consumo e, por conseguinte, a criação (VEILLON, 2004, p. 240). Segundo François Baudot, ao libertar Paris, os parisienses tornaram-se cativos do irresistível charme norte-americano. As relações de amizade e troca de sensibilidades entre a Europa e a América nunca haviam sido tão intensas (BAUDOT, 2008, p. 130).

Estudar a moda durante o período da ocupação é tentar resgatar o passado, as silhuetas e as influências americanas produzidas em um ambiente de luxo e *glamour*, em contraposição à escassez sofrida por todos os outros países europeus que viveram a Guerra em seus territórios, e buscar avaliar, com o auxílio da história, da história da moda e da literatura, se os anos de guerra

foram uma ruptura, um parêntese ou uma interessante modificação do conceito de moda. No final da Segunda Guerra Mundial, percebe-se que o processo de igualdade entre o sexo feminino e o masculino fica mais claro e evidenciado após os conflitos; a mulher prova que é capaz de exercer qualquer função, de soldado no campo de batalha a operador de máquinas pesadas.



Figura 19: Fotografia de Cecil Beaton intitulada “A moda é indestrutível”, Londres, 1941
Disponível em: <<http://www.instawebgram.com/tag/ruines>>

Mas, com o fim da Guerra, o desejo de grande parte das mulheres era esquecer por completo a figura da “mulher-soldado” (PEZZOLO, 2009, p. 45). Depois de um longo período de restrições que inclui trajes “assexuados” (PEZZOLO, 2009, p. 45), as mulheres estavam ávidas pelo retorno à feminilidade e “por luxo e sofisticação” (PEZZOLO, 2009, p. 45). É nesse contexto que as mulheres sentem falta de um visual mais feminino e inspiram a renovação de um estilo. Em 1945, a nostalgia de uma época segura” do pós-guerra afetou o esti-

lo e a silhueta feminina. As revistas relatam uma nova feminilidade na moda, período visto como a volta da moda sonhadora e feminina. Em 12 de fevereiro de 1947, o estilista francês Christian Dior apresenta a sua coleção, traduzida em saias amplas e metros e metros de tecidos. O costureiro propõe uma revolução no vestuário feminino e sua mudança é apelidada de *New Look*. Está lançada a silhueta da década de 1950 (BRAGA, 2007, p. 82).

O *New Look* introduzido por Christian Dior após a Segunda Guerra Mundial requeria uma profusão de materiais e exibia um retorno a uma estética mais “burguesa”, que refletia conceitos mais tradicionais de gênero. O estilo parecia ser uma inovação radical, mas em certo sentido aquela era uma onda retrô. Como costureiro, Dior contribuiu enormemente para acelerar o ritmo da moda, surpreendendo as pessoas com criações constantemente novas e inesperadas a cada estação, numa época em que a moda se desenvolvia muito mais lentamente que hoje. (SVENDSEN, 2010, p. 32)

Os modelos criados pelo estilista Christian Dior valorizavam o busto, tinham a cintura marcada e saia ampla, a trinta centímetros do chão. Eram necessários muitos metros de tecido para confeccionar suas saias volumosas, forradas com tule, para ficarem armadas. Para exibir a cintura fina, havia mulheres que usavam cinta apertada, conhecida como vespa. Os acessórios eram sapatos de saltos altos, luvas, bijuterias finas e chapéus, de preferência de abas largas (PEZZOLO, 2009. p. 45).



Figura 20: *New Look*, Christian Dior, 1947
Disponível em: <<http://www.fashiontrendsdaily.com/runway-fashion/monday-muse-diors-new-look-inspires-rochas-and-thom-browne>>

O racionamento de tecidos imposto pelos governos tornou a reforma de roupas uma necessidade, e a utilização de tecidos produzidos com fibras químicas - como a viscose¹⁷ e o raiom¹⁸ - se tornou um alternativa (PEZZOLO, 2009, p. 45). Mas, após 1947, a silhueta transforma-se em curvilínea e sonhadora, o oposto do ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. Esse estilo ultrafeminino impôs a silhueta dominante da moda por quase uma década, como antítese do vestuário econômico e funcional usado durante a Segunda Guerra Mundial e por algum tempo depois dela.

No capítulo três desta dissertação, será dado maior enfoque nos figurinos das três principais personagens femininas das obras literárias e fílmicas:

¹⁷ “A fibra viscose deu origem ao nome do tecido com ela produzido. A fibra artificial viscose é obtida de uma solução viscosa que resulta do tratamento químico da celulose” (PEZZOLO, 2007, p. 315).

¹⁸ Raiom: fio ou tecido químico artificial feito de celulose (PEZZOLO, 2007, p. 310).

Liesel Meminger, Rosa Hubermann e Ilsa Hermann, a fim de verificar o papel da mulher na história, bem como consolidar a indumentária como reflexo do período retratado no enredo.

2. AS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA

O escritor belga Antoine Compagnon, em sua obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, apresenta sete conceitos básicos à compreensão do discurso literário: a literatura, o autor, o mundo, a leitura, o estilo, a história literária e o valor. Dentre os sete capítulos acima descritos, o terceiro capítulo, intitulado “O mundo”, merece destaque neste trabalho.

Para Compagnon, a *mimêsis* foi o termo mais frequente, desde a *Poética* de Aristóteles, para discutir a relação entre a literatura e a realidade. O autor traça um panorama acerca das discussões que se sucederam, especialmente pelos teóricos da literatura, sobre a relação entre literatura e referência (COMPAGNON, 2012, p. 95).

Grande parte dos teóricos, ao longo do desenvolvimento da teoria literária, defenderam a autonomia da literatura e diminuíram a importância de uma possível representação da realidade, isto é, a forma era privilegiada e unicamente considerada como a própria estrutura da literatura. A referência a uma exterioridade seria um desvanecimento, que impede a compreensão da literatura como tal (COMPAGNON, 2012, p. 95). Compagnon defende uma posição mímica, na qual a literatura não somente se refere ao texto em si, mas também a uma relação com a realidade:

A *mimêsis* não tem, pois nada a mais de uma cópia. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que os adversários da *mimêsis* procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento (...). De diferentes maneiras a

mimêsis foi religada ao mundo. (COMPAGNON, 2012, p. 130)

De acordo com Compagnon, o mundo ficcional passa a ser a referência do leitor quando este se estabelece nele, interrompendo sua descrença e passando a acompanhar a ação factual do texto, ou seja, o leitor é colocado dentro do mundo da ficção e, enquanto dura a obra, considera esse mundo verdadeiro, até o momento em que se encerra a leitura e assim, dá-se “(...) a famosa suspensão voluntária da incredulidade” (COMPAGNON, 2012, p. 133).

Dessa forma, baseando-se na recepção da obra literária, a literatura acaba por se constituir naquilo que ocorre quando o leitor lê, isto é, o leitor é que determina a recepção final do texto. Ou seja, pode-se considerar que o leitor refaz o texto que lê.

Após essa breve introdução sobre ficção e realidade, passa-se agora à análise da relação entre a literatura e o cinema é evidente, desde o início da chamada “sétima arte”, seja na interdependência dos meios, seja na influência de um sobre o outro. Desde o surgimento do cinema, percebeu-se que a nova arte conseguia também narrar uma história. “A prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária” (DINIZ, 2005, p. 13). Ou seja, não é recente o interesse dos cineastas na literatura como fonte benéfica para seus filmes.

De acordo com a professora Irina Rajewsky, em artigo intitulado *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade*, o estudo da intermidialidade se dá nas seguintes disciplinas: “(...) estudos de mídia, estudos literários, estudos de tea-

tro, estudos fílmicos, história da arte, musicologia, filosofia ou sociologia” (RAJEWSKY, 2012, p. 49) e variam significativamente entre si. Para ela, em termos gerais, o significado da palavra “intermedialidade” é “flexível e genérico” e é oportuno dizer que se torna capaz de designar qualquer matéria que envolve mais de uma mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 49). Segundo a autora: “(...) qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* mídia e outra (s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012, p.50). Irina Rajewsky divide a prática intermidiática em três grupos:

1- Intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática - são as adaptações de textos literários para o cinema (RAJEWSKY, 2012, p. 55).

2- Intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias – combinação de mídias, como, por exemplo, “ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/ iluminuras, instalações computadorizadas ou *sound art*, histórias em quadrinhos” (RAJEWSKY, 2012, p. 55). Aqui, tem-se a participação direta ou indireta em mais de uma mídia, não só no processo de formação, mas na sua estrutura. Isso pode ser exemplificado quando a música é usada no cinema, gerando uma interação das duas mídias, processo que resulta numa transformação do material fílmico.

3- Intermedialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas – “a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica)” (RAJEWSKY, 2012, p. 55).

Observa-se que, para Irina Rajewsky se tomadas numa perspectiva histórica, “(...) as combinações midiáticas, resultam, com frequência no desenvolvimento de formas novas, formas estas que, ao longo desse processo, conver-

te-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

De acordo com a professora de Literatura Comparada, Thaïs Flores Nogueira Diniz, a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa e o que se entende normalmente por adaptação é a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Dessa forma, essa é a razão, segundo Thaïs Diniz, para, ao se abordar o tema da adaptação, pensar-se primeiramente em uma fonte literária (DINIZ, 2005, p. 13). Para a professora de Inglês e Literatura Comparada, Linda Hutcheon, as adaptações geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e culturas: “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para o outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Hutcheon acrescenta que não apenas contamos, mas também recontamos, nossas histórias e, ao fazermos isso, significa que “ajustamos” as histórias, para que agradem ao novo público (HUTCHEON, 2013, p. 10).

A adaptação frequentemente é feita do caminho literário para o fílmico. Thaïs Diniz acredita que o estudo da adaptação tende a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos e, em síntese, a preocupação dos críticos quase sempre restringe-se a verificar a fidelidade do filme à obra literária. Ou seja, a crítica avalia se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: “(...) enredo, personagem, etc.” (DINIZ, 2005, p. 13).

A primeira obra teórica séria sobre adaptação surgiu em 1957, *Novels into Film: The metamorphosis of Fiction into Film*, de George Bluestone. O autor defendia a possibilidade da metamorfose de romances em outro meio, cada um com seus recursos narratológicos. (...) A análise da adaptação concentra-

va-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários. Assim começou-se a procurar os recursos fílmicos com funções paralelas às da obra literária. Entretanto, essa mantinha o seu lugar privilegiado, pedra de toque para a avaliação do filme. Procurava encontrar o que os romances podem fazer, que os filmes não (e vice-versa). (DINIZ, 2005, p. 14)

Após a primeira obra teórica séria sobre adaptação literária para o cinema, em 1957, várias abordagens se seguiram, todas com o objetivo de comparar os dois textos e, levando em conta a fidelidade do texto fílmico ao texto literário, mantendo, dessa forma, a crença na comunicação entre o cinema e a literatura, “propondo estudos diversos sobre a adaptação, sempre procurando a análise dos elementos equivalentes nos dois textos (...)” (DINIZ, 2005, p. 14).

Para Hutcheon, grande parte dos estudos sobre adaptação tem como enfoque as transposições cinematográficas de textos literários (HUTCHEON, 2013, p. 11). Busca-se, assim, fazer uma análise das linguagens literária e cinematográfica, considerando que as relações entre literatura e cinema são múltiplas e caracterizadas por uma forte intertextualidade. Aqui, analisar-se-á primeiro o livro *A menina que roubava livros*, de Zusak. Os caminhos da Morte e da personagem principal, a jovem alemã Liesel Meminger, se cruzam pelo menos três vezes em apenas quatro anos.

A Morte menciona por diversas vezes, no decorrer do romance, que, durante o período de guerra, tem muito trabalho a fazer: “Nem preciso dizer que tiro férias à prestação” (ZUSAK, 2013, p. 10), e decide observar Liesel Meminger de perto. É justamente ela quem narra a história da menina, misturando as

narrativas da vida de Liesel com as dos demais personagens e inserindo comentários aos acontecimentos.

Com absoluta sinceridade, tento ser otimista a respeito de todo esse assunto, embora a maioria das pessoas, sintam-se impedida de acreditar em mim, sejam quais forem os seus protestos. Por favor, confie em mim. Decididamente eu *sei* ser animada, sei ser amável. Agradável. Afável. E esses são apenas os “As”. Só não me peça para ser simpática. Simpatia não tem nada a ver comigo. (DINIZ, 2005, p. 14)



Figura 21: Morte, narradora, na capa do livro *A menina que roubava livros*
Disponível em: <<http://www.culturamix.com/cultura/a-menina-que-roubava-livros>>

Na adaptação fílmica, a Morte, da mesma forma que no livro, inicia a narração logo nos primeiros segundos do longa: “Um fato simples, você vai morrer. Apesar dos esforços, ninguém vive para sempre. Desculpe ser desmancha-prazer. Um conselho, quando a sua hora chegar, não se apavore, simplesmente não ajuda” (A MENINA, 2014).

Esse tipo de narração é chamado de *voice over*. Segundo Michel Chion, a voz é elemento essencial para a contextualização da narrativa de um filme: “A presença de uma voz humana estrutura o espaço sônico que a contém” (CHION, 1999 citado em HACK, 2016). Sarah Kozloff, citada por Hack, analisa as vantagens em se usar a *voz over*, pelo “fato de ela adquirir a finalidade de criar com o espectador laços de intimidade com o protagonista, de fazer com que se sinta os mesmos sentimentos por que ele passa ao longo da projeção” (KOZLOFF, 1998, citada em HACK, 2016).

Percebe-se, no decorrer da narrativa, que o livro e a leitura aproximam Liesel dos outros personagens da trama e dão certo sentido à sua existência. Liesel aprende a importância das palavras por meio da leitura de seus livros “roubados”. A menina precisava dos livros, como elo e até mesmo como fuga. Todos os livros “roubados” têm um significado particular, que se reflete na vida da protagonista e ajuda a construir seu perfil ideológico. Respectivamente, isso corresponde ao “roubo” do *Manual do Coveiro* minutos após Liesel enterrar o irmão e ao fato de ela ler vários livros proibidos pelo regime nazista, em consonância com sua postura altiva e questionadora. Portanto, pode-se afirmar que os livros representam e formam a personagem, razão pela qual a leitura torna-se uma espécie de vício, relacionado ao hábito de “roubar” livros.

Isso lhe proporcionaria uma abertura para o roubo contínuo de livros. Inspiraria Hans Hubermann a conceber um plano para ajudar o lutador judeu. E mostraria a mim, mas uma vez, que uma oportunidade conduz diretamente a outra, assim como o risco leva mais risco, a vida mais vida, e a morte, a mais morte. (ZUSAK, 2013, p. 75).

Para o crítico de cinema e colunista do jornal *O Estado de São Paulo*, Luiz Zanin, quando se leva uma obra ao cinema está-se fazendo mais uma transposição de um meio a outro do que uma adaptação (ZANIN, 2015).

Em um roteiro estão presentes imagens descritas, para que por elas se imagine como será o produto final. Quando se adapta um livro para um roteiro, a questão principal é a de achar a história que o livro traz e expor no roteiro como imagens. Portanto, não importa estar descrito num roteiro como o personagem se sente; importa se a imagem exterioriza o que o personagem sente e como isso aparece (FIELD, 2014). Para o roteirista e diretor Jorge Furtado, o importante é lembrar que o cinema não é só literatura:

Ele mistura fotografia, teatro, música, dança pintura e literatura, criando a sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer linguagem. Muitos outros elementos, não presentes na literatura são utilizados pela linguagem do cinema, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz. Cabe ao roteirista agregar esses elementos ao filme de modo a ser fiel - ou não - ao espírito do texto. (FURTADO, 2014)

Robert Stam, professor da Universidade de Nova Iorque, acredita que as adaptações de filmes a partir de romances têm sido vistas como um processo de perda, em que o romance ocupa um lugar privilegiado (STAM, 2015). Corroborando Stam, Hutcheon acredita que qualquer “adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”. Hutcheon cita Stam quando conclui que todas as manifestações de teoria nas últimas décadas deveriam “logicamente ter alterado essa visão negativa da adaptação”

(HUTCHEON, 2013, p. 11-12). Já na opinião do crítico de cinema Luiz Zanin, adaptações literárias para o cinema ultrapassam o texto escrito (ZANIN, 2015).

A literatura e o cinema são linguagens diferentes, baseiam-se em visões diferentes. Para a adaptação da linguagem da literatura para o cinema, o roteirista faz uma transformação de formatos, altera a ordem dos acontecimentos e omite algumas passagens. Mudanças em grande parte das vezes são necessárias e muitas vezes, bem-vindas, em qualquer adaptação, pois se trata de outra linguagem. É como se o filme “negasse” o livro para mais bem encontrar “sua tradução” para esse outro meio. A observação permite citar o problema mais agudo das adaptações de obras literárias – a tal da fidelidade. Sempre existiu a preocupação em não “trair” a fonte literária original (REYNAUD, 2014). Para Thaís Diniz, é importante que os envolvidos em cinema e literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor da “evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura” (DINIZ, 2005, p. 35). Não existe uma única forma de realizar adaptações fílmicas:

Os cineastas podem escolher contar a mesma história de uma obra e ser ou não fiel aos acontecimentos, ou ao espírito ou à ideologia. Podem ainda escolher partir de um aspecto mínimo ou até sem importância de um texto literário e realizar uma outra obra totalmente diferente. (DINIZ, 2005, p. 93)

Linda Hutcheon, citando o escritor Harvey Greenberg, analisa seu interesse pela adaptação mais pelo fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado:

A adaptação é a repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: 'homenagem contestadora'. (GREENBERG, 1998, p. 115, citado em HUTCHEON, 2013, p. 28-29)

Por mais detalhistas que os livros possam ser, pessoas que leem o mesmo romance nunca vão imaginar os mesmos cenários, vestimentas ou personagens. Isso faz com que a história apresente infinitas possibilidades a diferentes leitores e cada adaptador é um leitor. É justamente por haver uma imensa variedade de interpretações por parte dos leitores, que é comum ouvir queixas de espectadores, como: “no livro era assim”, “gostei mais do livro”, ou, ainda, “o livro é mais completo”. O espectador acredita ser possível que a obra literária seja fielmente adaptada para o cinema. Em virtude dessa ideia, torna-se frustrante para a maioria dos leitores/espectadores verificar que assistir ao filme é diferente de ler o livro.

Para Jorge Furtado, “cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: ‘Gostei mais do livro’” (FURTADO, 2014).

De acordo com Stam, se o estudo das adaptações parece, à primeira vista, uma área relativamente desprezada dentro da teoria e análise cinematográfica, por outro lado ele também pode ser visto como algo central e importante. Stam argumenta que, para alguns teóricos, a literatura sempre apresentará

superioridade sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga (STAM, 2000, p. 58). Contudo, o autor também argumenta que não apenas as adaptações de obras literárias formam uma alta porcentagem dos filmes já realizados (e, especialmente, uma alta proporção das produções de prestígio e ganhadores do *Oscar*), mas também todos os filmes podem ser vistos, de certo modo, como “adaptações” (STAM, 2006, p. 49).

Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da adaptação*, cita duas passagens em diferentes épocas e escritas por autores distintos; a primeira em 1929 e a segunda em 2003, em que há desprezo com relação às adaptações cinematográficas. A primeira delas traz: “O cinema continua desempenhando um papel secundário em relação à literatura” (HUTCHEON, 2013, p. 21), registrando a citação do poeta, romancista e dramaturgo indiano Rabindranath Tagore, em 1929. A outra citação é do escritor John North, no romance *Naufração*, de Louis Begley, em 2003:

Escrever um roteiro baseado num grande romance é acima de tudo um trabalho de simplificação. Não me refiro somente ao enredo, embora no caso em particular de um romance vitoriano, repleto de tramas e personagens secundários, cortes severos sejam indispensáveis; refiro-me também ao conteúdo intelectual. (...). E, devo acrescentar, desanimador: importo-me muito mais com palavras do que com imagens, e, no entanto, estava constantemente sacrificando várias palavras e suas conotações. (HUTCHEON, 2013, p. 21)

Thaís Diniz, citando Stam, descreve que as adaptações fílmicas estariam situadas em um “redemoinho” de referências e transformações intertextu-

ais, de textos que geram outros textos, num processo de “reciclagem, transformação, transmutação” (DINIZ, 2005, p. 17). Hutcheon considera a adaptação sob três perspectivas distintas:

1- A adaptação é uma “transposição” anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular:

Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

2- A adaptação é um processo de criação, pois envolve tanto uma “(re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29).

3- A adaptação é um processo de recepção e uma forma de intertextualidade (HUTCHEON, 2013, p. 30).

O cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de interpretação: “Uma linguagem heterogênea em virtude dos seus diferentes meios de expressão: fotografia, música e som fonético -, o cinema herda todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão (...) a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro” (STAM, 2000, p. 58).

Assim, para transformar as 478 páginas do romance *A menina que roubava livros*, em uma hora e meia do filme homônimo¹⁹, o roteirista Michael Pe-troni alterou a ordem dos acontecimentos e omitiu algumas passagens.

Filmes e livros a respeito do nazismo existem vários, cada um abordando o acontecimento à sua maneira. No livro *A menina que roubava livros* (2005) e no longa de mesmo nome (2014) o leitor e o espectador são apresentados pela Morte à menina Liesel Meminger, filha de mãe comunista que sofreu com o regime nazista. Já no início, tanto do livro quanto do filme, o leitor/espectador é levado à árdua jornada da garota; sua mãe, perseguida pelo nazismo, envia a personagem e o seu irmão mais novo, Werner, para o subúrbio pobre de uma cidade alemã próxima a Munique, onde um casal se dispõe a adotá-los por dinheiro. “Haviam esperado um menino e uma menina, e receberia uma pensão por acolhê-los” (ZUSAK, 2013, p. 28). O irmão morre no trajeto, deixando a menina ainda mais desamparada e sozinha. A paixão da menina pelos livros inicia-se no enterro de seu irmão, quando o coveiro deixa cair um livro, *Manual do Coveiro*, que é rapidamente “roubado” por Liesel.

No filme, dirigido por Brian Percival, as alterações de maior destaque foram a suavização dos horrores da guerra, a suavização dos personagens e a omissão dos pequenos furtos de frutas e outras pequenas coisas que Liesel e Rudy cometiam, além dos livros. “— Ano passado — listou ela — roubei pelo menos trezentas maçãs e dezenas de batatas. Não tenho dificuldade com cer-

¹⁹ Dados do filme *A menina que roubava livros*:

Gênero: Drama

Direção: Brian Percival

Elenco: Geoffrey Rush (Hans), Emily Watson (Rosa), Sophie Nélisse (Liesel), Ben Schnetzer (Max) Ano: 2014 (SALGADO, 2014).

Trilha sonora: Composição de John Williams.

Indicações: Melhor trilha sonora original, no 71° Globo de Ouro, em 2014; e Melhor trilha sonora, na 86ª edição do Oscar, em 2014.

cas de arame farpado e posso ficar à altura de qualquer um aqui” (ZUSAK, 2013, p. 242).

De acordo com Furtado, os cineastas e os roteiristas precisam fazer grande parte do trabalho do leitor, respondendo a questionamentos como: “Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto?” (FURTADO, 2014). Por mais que o livro responda a essas perguntas, no decorrer da história, o roteirista precisa tomar decisões imediatas, diferentemente do leitor, que pode passar despercebidamente por essas questões.

Para Hutcheon, grande parte do discurso sobre adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. “Em alguns casos isso que se chama de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários. (...) da necessidade de cortar um longo romance para torná-lo adequado à tela em termos de tempo e espaço” (HUTCHEON, 2013, p. 66). Hutcheon descreve ainda a importância dos figurinos e do cenário para uma adaptação:

O figurinista e o cenógrafo são outras possibilidades para o papel de adaptador, e muitos confessam que se voltam para o texto adaptado, especialmente se este for romance, em busca de inspiração; no entanto, eles se sentem diretamente responsáveis muito mais pelo modo como o diretor interpreta o roteiro do filme (...). (HUTCHEON, 2013, p. 119)

Outro elemento que merece destaque são os espectadores, denominados de “conhecedores” e “desconhecedores”, por Hutcheon. Uma adaptação é bem-sucedida quando conseguir satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor, já que o público conhecedor tem expectativas e exigências. E não apenas isso, para ela, “quanto mais popular e querido o romance, mais provável o descontentamento: prova disso é a reação negativa dos fãs” (HUTCHEON, 2013, p. 174):

Para o adaptador, no entanto, é mais fácil criar uma relação com um público que não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado. Sem conhecimento prévio, provavelmente receberemos a versão cinematográfica simplesmente como um filme qualquer, não como uma adaptação. O diretor, portanto, terá maior liberdade e controle. (HUTCHEON, 2013, p. 167)

Hutcheon, citando o escritor canadense Michael Ondaatje, considera o diretor de uma adaptação como o “Rei-Sol”. Segundo ela, nenhum dos artistas, “roteirista, compositor, designer, cinegrafista, ator, editor” (HUTCHEON, 2013, p. 121), é considerado o principal adaptador de um filme:

É difícil para qualquer pessoa que já esteve em um *set* de filmagem acreditar que o filme é feito por apenas um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o *set* assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Luis XIV - todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo - história, estilo, design, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final, enquanto, obviamente, há outras profissões não menos importantes também em jogo. (ONDAATJE,

2002, p. XI, citado em HUTCHEON, 2013, p. 120-121)

O livro de Zusak, lançado em 2007 no Brasil, foi um sucesso editorial e permaneceu 99 semanas seguidas na lista de mais vendidos da revista *Veja*, acumulando mais de 150 semanas não consecutivas na relação. Já o filme homônimo, lançado no final de janeiro de 2014, arrecadou R\$ 1.362.395 até o mês de março do mesmo ano (KUSUMOTO, 2014). O site *PublishNews*, que monitora o mercado editorial nacional, apresentou em janeiro de 2015 a relação dos livros mais vendidos no Brasil em 2014 e o *best-seller* ocupou a décima posição, com 121.876 exemplares vendidos (LUCAS, 2015).

Apesar de as diferenças se sobressaírem, em qualquer processo de adaptação que envolva mídias distintas, pelo fato de essas exigirem que a história se “adapte” a seus recursos, às suas técnicas, enfim, à sua linguagem, em um sentido mais amplo, é inegável que, na condição de adaptação, deve haver semelhanças essenciais entre a obra literária e o filme, para tomarmos como exemplos as duas artes contempladas nesta dissertação. Tais elementos comuns são fundamentais, pois identificam a história, justificando o fato de se tratar de um texto adaptado e não de um roteiro original. Em função disso, seguem quatro exemplos que aproximam a adaptação fílmica e o livro:

1- Rua Himmel, número 33: localizada na minúscula cidade de Molching, na Alemanha, é o principal espaço da história. É nessa rua que, em 1939, um carro para diante de uma casinha modesta, e, do banco de trás, sai uma menina calada, com medo. Liesel Meminger, personagem principal, pisa pela primeira vez na rua Himmel, intimidada com o novo ambiente gelado, com seu

novo lar e com a sua nova família. As características da rua e da casa da menina são mantidas na adaptação filmica:

Bem além dos arredores de Munique havia uma cidade chamada Molching, que se pronuncia melhor por gente como você “Molking”. Era para lá que a levariam, para uma rua chamada Himmel.

UMA TRADUÇÃO

Himmel = Céu

Quem quer que tenha dado o nome à rua Himmel tinha, sem dúvida, um saudável senso de ironia. Não que ela fosse o inferno na Terra. Não era. Mas, com certeza, também não era o céu. (ZUSAK, 2013, p. 27-28)



Figura 22: Rua Himmel²⁰

²⁰ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

Zusak continua descrevendo o cenário, o clima e a temperatura do dia em que Liesel é apresentada à sua nova família e a sua nova casa: “(...) um dia cinza, a cor da Europa” (ZUSAK, 2013, p. 28).

UMA FOTOGRAFIA DA RUA HIMMEL

As construções pareciam grudadas umas às outras, quase todas as casas pequenas e edifícios de ar nervoso.

Havia uma neve suja, estendida feito um tapete.

Havia concreto, árvores nuas que pareciam porta-chapéus, e um ar cinzento. (ZUSAK, 2013, p. 28)

Na adaptação de Brian Percival, o cenário da cidade fictícia combina com a descrição acima, com casas pequenas, grudadas umas às outras, neve nas ruas e ar cinzento.

Zusak, em entrevista para o crítico literário Joe Utichi, a respeito da produção cinematográfica, declarou ser impressionante entrar no *set* de filmagem e ter como primeira sensação um alívio com o resultado da adaptação (UTICHI, 2014).

Ao final da história, no capítulo intitulado “O fim do mundo (Parte II)” a rua Himmel foi bombardeada e destruída. Todos morrem, menos Liesel: “Só uma pessoa sobreviveu. Ela sobreviveu porque estava sentada no porão, lendo a história de sua própria vida, verificando os erros” (ZUSAK, 2013, p. 123). Na adaptação, Rudy estava vivo ainda, quando Liesel o viu. Imediatamente a menina vai em sua direção. Ele consegue esboçar algumas palavras a Liesel antes de morrer e, nas palavras da morte, “a sua alma deslizou para os seus braços” (A MENINA, 2014). No livro, porém, o menino já estava morto:

Havia pijamas assustados e rostos rasgados. Foi o cabelo do menino que ela viu primeiro.

Rudy?

Em seguida, fez mais do que apenas mover os lábios para enunciar a palavra.

— Rudy?

Ele estava deitado com os cabelos amarelos e olhos fechados, e a menina que roubava livros correu em sua direção e desabou. Deixou cair o livro preto.

— Rudy, acorde — soluçou. Agarrou-o pela camisa e lhe deu a mais leve sacudidela incrédula. — Acorde, Rudy. — E já então, enquanto o céu continuava a esquentar e a despejar uma chuva de cinzas, Liesel agarrava o peito da camisa de Rudy Steiner.

— Rudy, por favor — E as lágrimas se engalfinhavam com seu rosto. — Rudy, por favor, acorde, eu amo você. Ande Rudy, vamos, Jesse Owens, não sabe que eu amo você? Acorde, acorde, acorde... (ZUSAK, 2013, p. 467-468)



Figura 23: Rua Himmel bombardeada²¹

²¹ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (*A MENINA*, 2014).

2- Praça da cidade de Molching. Outro espaço que merece destaque é a praça principal da pequena cidade de Molching, local em que os livros são queimados pelos nazistas. O principal acontecimento é a comemoração do aniversário de Hitler, no dia 20 de abril de 1940. “Haveria um desfile. Gente marchando. Música. Cantoria. E haveria uma fogueira” (ZUSAK, 2013, p. 93). A fogueira seria usada para a queima dos livros na praça da pequena cidade alemã: “(...) jornais, cartazes, livros, bandeiras - assim como qualquer propaganda de nossos inimigos que seja encontrada, deve ser levada ao escritório do Partido nazista, na rua Munique” (ZUSAK, 2013, p. 94). Nesse dia, ocorreria o “roubo” do segundo livro de Liesel.

A obstinação da personagem principal assusta seu pai adotivo, Hans Hubermann, quando este descobre que ela havia retirado um livro considerado inapropriado pelo regime nazista da pilha de livros em meio às brasas. A queima dos livros pela população de Molching é certamente uma das mais longas e importantes passagens do livro. São exatamente dezenove páginas com o desenrolar da história, que inclui: a) a comemoração do aniversário de Hitler em 20 de abril de 1940; b) os problemas de ordem pessoal de Hans com o seu filho biológico, Hans Júnior (passagem esta não adaptada para a versão cinematográfica): “Breve história de Hans Hubermann versus seu filho. O rapaz era nazista, o pai, não” (ZUSAK, 2013, p. 95); c) o discurso na praça da pequena cidade, na cerimônia da queima dos livros: “As labaredas cor de laranja acenavam para a multidão, à medida que papel e tinta se dissolviam dentro delas. Palavras em chamas eram arrancadas de suas frases” (ZUSAK, 2013, p. 102); d) a postura de Liesel, fazendo contas a respeito do regime nazista: “Uma sozinha: A palavra comunista + uma grande fogueira + uma coleção de cartas

mortas + o sofrimento da mãe + a morte do irmão = o Führer” (ZUSAK, 2013, p. 104); e) por fim, o roubo do livro *Dar de Ombros*:

Liesel aproximou-se:

O calor ainda era bastante forte para aquecê-la, quando parou ao pé da pilha de cinzas. Quando estendeu a mão, levou uma mordida, mas na segunda tentativa ela se certificou de ser bem rápida. Fisgou o livro mais próximo. Estava quente, mas também molhado, queimado apenas nas bordas, mas, afora isso, intacto. Era azul. (ZUSAK, 2013, p. 110)

Zusak descreve o momento da escolha da menina pelo título “Dar de Ombros”, em meio à pilha de livros: “Era um livro azul, com letras vermelhas gravadas na capa, e havia em desenhinho de um cuco abaixo do título, também em vermelho” (ZUSAK, 2013, p. 76). A escolha dessa obra pode ser considerada a uma metáfora para a condição de Liesel, que, de certa forma, não se importa com a proibição da leitura de livros considerados inapropriados pelo regime nazista. Outra questão fundamental é o uso do recurso por Zusak da invenção do livro, que, na definição de Max Beerbohm, citado pelo escritor e jornalista brasileiro, Sérgio Augusto, são livros que nunca foram escritos, “livros que só se abrem dentro de outros livros” (AUGUSTO, 2016).

No filme, durante esse importante momento, todos os jovens usam uniformes da juventude Hitlerista, as casas ao longo da rua Himmel estão com a bandeira do regime nazista hasteadas, há o discurso do prefeito, segue-se a queima dos livros considerados inapropriados pelo regime e, por fim, o roubo do livro *O homem invisível*, de H. G. Wells. O diretor, Brian Percival, fez a opção pela mudança do título do segundo livro “roubado” por Liesel:

(...) a qual, posteriormente, ela lê para Max, no porão, enquanto esse está doente, delirando de febre e lutando para sobreviver. A escolha dessa obra foi do diretor, Brian Percival, que conseguiu unir o tema do livro, em que o protagonista, por meio da ciência, desafia a ordem natural das coisas, a uma metáfora para a condição de Max, que estava, de certa forma, invisível, no porão da casa dos Hubermann. (ALECIO; KOBS, 2016)



Figura 24: Queima de livros

Disponível em: <<http://cineposforrest.blogspot.com.br/2014/10/a-menina-que-roubava-livros-2013.html>>

3- A biblioteca do prefeito, que posteriormente descobre-se que é da mulher dele, Ilsa Hermann, é outro espaço de grande importância, tanto no livro quanto no filme, pois demonstra a relação de encantamento de Liesel com os livros e suas histórias. O momento de maior importância é quando a personagem principal é apresentada à biblioteca. Assim que Liesel entra na biblioteca, convidada por Ilsa, ela se depara com uma quantidade enorme de livros, e fica maravilhada:

Livros por toda a parte! Cada parede era provida de estantes apinhadas, mas imaculadas. Mal se conseguia ver a tinta. Havia toda a sorte de estilos e letras diferentes nas lombadas dos livros, pretos, vermelhos cinzentos, de toda cor. Era uma das coisas mais lindas que Liesel Meminger já tinha visto. (ZUSAK, 2013, p. 123)

Essa é uma das passagens mais importantes e tocantes do romance de Zusak e também é uma cena muito explorada na adaptação de Brian Percival. As estantes de livros estavam distantes de Liesel. Ilsa Hermann, a mulher do prefeito, acena com a cabeça, permitindo que a menina entre e observe as prateleiras repletas de livros, de tamanhos e cores diversas:

A sala foi encolhendo sem parar, até que a menina que roubava livros pode tocar nas estantes, a poucos passinhos de distância. Correu o dorso da mão pela primeira prateleira, ouvindo o arrastar de suas unhas deslizar pela espinha dorsal de cada livro. Soava como um instrumento, ou como as notas de pés em correria. Ela usou as duas mãos. Passou-as correndo. Uma estante encostada na outra. E riu. Sua voz se espalhava, aguçada na garganta, e quando ela enfim parou e ficou postada no meio do cômodo, passou vários minutos olhando das estantes para os dedos, e de novo para as prateleiras.

Em quantos livros tinha tocado?

Quantos havia sentido?

Andou até o começo e fez tudo de novo, desta vez muito mais devagar, com a mão virada para a frente, deixando a palma sentir o pequeno obstáculo de cada livro. (ZUSAK, 2013, p. 123)



Figura 25: A biblioteca da mulher do prefeito

Disponível em: <http://otomesvsotaku.blogspot.com.br/2014/05/a-menina-que-roubava-livros-livro.html>

Na adaptação fílmica, a câmera focaliza lentamente Liesel antes de entrar na biblioteca, com uma expressão que mistura e felicidade e apreensão. A menina para e observa as enormes estantes à sua frente. Seu olhar e seus dedos passam pelos livros, sob o olhar atento e encantado de Ilsa. Esta permite, com um leve movimento no rosto, que Liesel retire o primeiro livro, de muitos, da prateleira. Posteriormente, alguns livros serão “roubados” pela protagonista, mas sempre com o consentimento de Ilsa. “O cabelo felpudo era o de sempre, e os olhos, a boca e a expressão magoados exibiam-se para ser vistos. Bem devagar, ela ergueu a mão para a roubadora de livros na rua. Um aceno móvel” (ZUSAK, 2013, p. 322). O primeiro título escolhido é a obra *O carregador de sonhos*, que Liesel lê para Max, sentada ao seu lado, no porão dos Hubermann, “como se as simples palavras pudessem alimentá-lo” (ZUSAK, 2013, p. 75). A menina, ao ler o título na biblioteca de Ilsa, pensa imediatamente em Max, seus sonhos e decide lê-lo junto dele. “Ela oferecia a Max como se as simples palavras pudessem alimentá-lo” (ZUSAK, 2013, p. 75). Assim, a biblioteca particular da esposa do prefeito passou a ser o alvo de

desejo da protagonista, que lê sempre que possível, sentada em um pufe, na biblioteca particular de Ilsa, e sob seu olhar atento. Assim, a biblioteca particular da esposa do prefeito passou a ser o alvo de desejo da protagonista.



Figura 26: A biblioteca da mulher do prefeito e o encantamento de Liesel
Disponível em: <<http://www.sinopse365.com/2014/02/filme-115-menina-que-roubava-livros.html>>

Os livros são extremamente importantes para a formação da menina e para as suas relações afetivas. O capítulo, intitulado “A biblioteca do prefeito”, de 9 páginas, é retratado com detalhes na adaptação fílmica, por aproximadamente 4 minutos.

4- Outro momento importante do romance de Zusak é a narração da Morte, nas páginas finais, afirmando que Liesel viveu até uma idade avançada, na cidade de Sydney, Austrália, sem descrever a idade da protagonista, mas mencionando seus três filhos, seus netos e seu marido:

Liesel Meminger viveu até uma idade muito avançada, longe de Molching e da extinção da rua Himmel.

Ela morreu num subúrbio de Sydney. O número da casa era

quarenta e cinco - o mesmo do abrigo dos Fiedler - e o céu estava no seu melhor azul vespertino. Como acontecera com seu papai, sua alma logo se sentou. (ZUSAK, 2013, p. 451)

“Empowerment” ou “empoderamento” é um conceito múltiplo e tem origem na Reforma Protestante, iniciada por Martinho Lutero, na Renascença. No contemporâneo, isso se expressa “nas lutas pelos direitos civis, no movimento feminista e na ideologia da ‘ação social’, presentes nas sociedades dos países desenvolvidos, na segunda metade do século XX” (BAQUERO, 2016). Para a professora Rute Vivian Angelo Baquero, o empoderamento individual se refere à habilidade de as pessoas adquirirem conhecimento e controle sobre o seu esforço pessoal, para a busca na melhoria de sua condição de vida (BAQUERO, 2016). As experiências pessoais resultam no empoderamento individual e relacional, associado à percepção que os sujeitos têm em suas relações com ambientes e pessoas. A ênfase se dá no “aumento do poder individual, medido em termos do aumento no nível de autoestima, de autoafirmação e de autoconfiança das pessoas” (BAQUERO, 2016).

No caso de Liesel Meminger, é por meio da palavra, dos livros, da leitura, que a jovem se esculpe, se reajusta, como uma pessoa inteira, após tantas perdas: da sua mãe biológica, do seu irmão mais novo, de seus pais adotivos, de seu melhor amigo e até mesmo de todos os pertences, restando apenas o livro preto com suas histórias e o amigo judeu, Max.

Em meio à “beleza e brutalidade” (ZUSAK, 2013, p. 478), Liesel vai se desenvolvendo, crescendo, sobrevivendo às adversidades e, de modo admirável, consegue conquistar a liberdade de decidir e controlar seu próprio destino. O empoderamento de Liesel envolve um processo de conscientização, que,

para Paulo Freire, citado por Rute Vivian Angelo Baquero, é “a passagem de um pensamento ingênuo para uma consciência crítica” (BAQUERO, 2016).

Na adaptação fílmica, quando a morte vai “buscar” Liesel, há a citação da idade precisa, noventa anos, e uma longa lista de pessoas que se misturaram à vida dela: seus três filhos, seus netos e seu marido, além de Max, Hans, Rosa, o irmão de Liesel e o menino cujo cabelo permaneceu para sempre com a cor do limão (A MENINA, 2014). Não há, no filme, porém, a citação da cidade em que Liesel vivia, na época do seu falecimento. A passagem lenta da câmera, pela sala da protagonista, mostra fotografias de todos que conviveram com ela nos tempos da rua Himmel, além do acordeão de Hans. Pela janela, insinua-se maior semelhança com a paisagem de Nova Iorque do que com a de Sydney.

Linda Hutcheon acredita que como a obra adaptada está sempre inserida em um contexto - um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe em um vazio. A moda e os valores são todos dependentes de um contexto e a adaptação representa o modo como as histórias se transformam, para se combinarem a diferentes tempos e a diferentes lugares:

Tenho defendido que a adaptação - isto é, a adaptação como um produto - tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

A adaptação é a habilidade de “repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2013, p. 230). E os adaptadores decidem usar essa habilidade de diversas formas, por diferentes razões. Assim, percebe-se que há cada vez mais adaptações de textos literários para o cinema: “(...) há poucas histórias preciosas por aí que ainda não foram ‘amavelmente arrancadas’ de outras” (HUTCHEON, 2013, p. 235). Ou seja, a adaptação parece mais uma regra do que uma exceção. Dessa forma, coerente com a afirmação de Furtado: “(...) todas as obras adaptadas aumentam em muito suas vendas (...) e o simples fato de incentivar a leitura justifica as adaptações” (FURTADO, 2014).

3. INFLUÊNCIA DA GUERRA NO COMPORTAMENTO FEMININO E ANÁLISE DA PERSONAGEM LIESEL MEMINGER COM OS DEMAIS PERSONAGENS

O enfoque deste capítulo dar-se-á, em seu primeiro momento, nas personagens femininas da trama: Liesel, Rosa e Ilsa.

Liesel Meminger, personagem principal da obra, chama a atenção da Morte. A narradora acredita que existe algo especial na menina magricela e obcecada por livros que vai viver com pais adotivos – um pintor de paredes desempregado e uma dona-de-casa, na cidade de Molching, nos arredores de Munique.

Outra importante personagem é Rosa Hubermann, mãe adotiva de Liesel. É forte, dura, mantém a disciplina e o respeito dentro de casa e ainda é a responsável pelo sustento da família nos tempos da Guerra. A forma de amar de Rosa é rígida e embrutecida, mas, ao longo da obra, cria-se uma cumplicidade entre ela e a retraída Liesel.

Por fim, a terceira personagem em destaque não é Ilsa Hermann, a esposa do prefeito, que tem papel fundamental na leitura e no desenvolvimento de Liesel.

A moda, considerada durante séculos como frívola e superficial, ganhou espaço dentro da história. Ela introduziu novos objetos de estudo, além dos já consagrados pela história tradicional, como fontes de pesquisa, possibilitando, assim, o uso de fontes até então vistas com preconceito. Com base nesses novos conceitos, tornou-se possível o conhecimento e o interesse pela história do vestuário, das mulheres, dos costumes e do corpo, entre muitos outros temas.

Nesse contexto, a história das mulheres surge como um campo importante, especialmente nos anos de 1960. Durante muito tempo, a história foi escrita sob a ótica masculina e a figura da mulher raramente era apresentada pelos historiadores, aparecendo como mera coadjuvante na história.

Segundo a historiadora Joan Scott, não há mais dúvida de que a história das mulheres é uma prática estabelecida em muitas partes do mundo (SCOTT, 1992, p. 82). Scott apresenta a política feminista dos anos de 1960 como o ponto de partida. As ativistas feministas reclamavam uma história em que houvesse heroínas, com referência à atuação das mulheres na sociedade, e ainda faziam frente à opressão que as sufocava. Nesse contexto, encontra-se, de acordo com a historiadora, o dilema da diferença homem-mulher, proposto pela teórica norte-americana Martha Minow. Essa oposição ocorre pela própria construção da linguagem, em que o termo universal usado para se referir ao ser humano é “homem”. Scott acredita ser possível perceber que a discriminação da mulher está registrada na própria língua portuguesa, visto que a língua acaba por refletir a cultura do povo a partir de junções de características comuns.

A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objeto de estudo, sujeitos da história (...). Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais. (SCOTT, 1992, p. 77-78)

A solicitação legítima de que a história deve ser suplementada com informações sobre as mulheres traz à tona o domínio parcial que os historiadores têm do passado, já que, pelo que se pode ver, na maioria das produções historiográficas, somente o homem aparecia como sujeito da história. Havia o destaque de apenas uma versão da história, que retratava a vida pública, esfera na qual a mulher por muito tempo não existiu.

A preocupação, segundo Scott, era buscar “o discurso da identidade coletiva” (SCOTT, 1992, p. 82), com relações entre mulheres e homens a partir de uma ótica que fizesse com que esses sujeitos não fossem vistos em separado, mas sim pelas experiências compartilhadas.

A documentação da realidade histórica das mulheres ecoou e contribuiu para o discurso da identidade coletiva que tornou possível o movimento das mulheres nos anos 70. Esse discurso produziu uma experiência feminina compartilhada que, embora levasse em conta as diferenças sociais, enfatizava o denominador comum da sexualidade e as necessidades e interesses a ela vinculados. (SCOTT, 1992, p. 83)

Para a historiadora, o caminho que se estava seguindo, ou seja, o intuito de mostrar novas informações sobre as mulheres no passado, pensando que com isso poderia, de certo modo, “haver uma ponderação”, não estava ajudando nesse projeto. O objetivo proposto era não modificar a importância atribuída às atividades femininas. Mas, pelo contrário, o que se estava fazendo era colocá-las como em separado, dando a elas um lugar marginal em relação aos temas masculinos, dominantes e universais.

De acordo com Scott, paradoxalmente a esse conflito, a história das mulheres acabou por atingir certa legitimidade como um empreendimento histórico, quando buscou a consolidação pela identidade coletiva das mulheres, acarretando assim um duplo efeito: assegurar o local das mulheres na história e estabelecer a sua diferença em relação aos homens.

A história das mulheres foi tolerada (em parte porque a pressão de historiadoras e estudantes feministas tornou-a digna de ser tolerada) por pluralistas liberais que estavam desejando obter credenciais para o interesse histórico de outros tópicos; mas permaneceu fora das preocupações dominantes da disciplina. (SCOTT, 1992, p. 85)

O objetivo maior dos historiadores das mulheres era a integração da mulher na história. Essa integração prosseguiu, nos anos de 1970, com verbas do governo norte-americano e fundações privadas, no início dos anos de 1980. Joan Scott, em seu artigo *História das mulheres*, afirma que essas agências não estavam apenas interessadas na história, mas também na política contemporânea a respeito das mulheres (SCOTT, 1992, p. 85).

A historiadora analisa a história das mulheres como um campo inevitavelmente político: "(...) as relações de poder, os sistemas de convicção e prática – do conhecimento e dos processos que o produzem" (SCOTT, 1992, p. 86). A autora teoriza ainda sobre a política como domínio de utilização do gênero para análise histórica e justifica a escolha da política e do poder no seu sentido mais tradicional, no que diz respeito ao governo e ao Estado.

Para a historiadora, a categoria "gênero" usada para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença,

pois o termo “mulher” dificilmente pode ser usado sem modificação. Exemplos que atestam isso são: “mulheres lésbicas”, “mulheres trabalhadoras pobres”, “mães solteiras”, etc. Scott acrescenta em seu artigo a impossibilidade de reivindicar uma identidade isolada do termo “mulheres”. Mas, se há tantas diferenças, tal como as acima apresentadas, como organizar uma identidade comum para as mulheres? Scott apresenta os problemas comuns surgidos e que caracterizavam a história das mulheres:

A medida que as historiadoras feministas resolveram produzir um novo conhecimento, elas necessariamente questionaram a adequação, não apenas da substância da história existente, mas também de suas bases conceituais e premissas epistemológicas. Nisso encontraram aliados entre os historiadores e outros estudiosos de humanidades nas ciências sociais que estão discutindo entre si questões de casualidade e explicação, atuação e determinação. (SCOTT, 1992, p. 94)

Joan Scott conclui, em seu ensaio, que não há forma de evitar a política e as relações de poder e, por essa razão, a história das mulheres é um campo inevitavelmente político. Diante dessa nova história, haverá o oferecimento de novas perspectivas às velhas questões, a redefinição de antigas questões em termos novos, como, por exemplo, considerações sobre a família e a sexualidade no estudo da guerra, tornando, assim, as mulheres visíveis como participantes ativas.

Heloisa Buarque de Hollanda, organizadora de artigos que ilustram os caminhos e as perspectivas da crítica feminista contemporânea, comenta a questão da mulher, na obra *Tendências e Impasses*:

O pensamento feminista de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva especialista ou ontológica. (HOLLANDA, 1994, p. 09)

O que a autora busca é um exame da trajetória do pensamento feminista, de sua progressiva flexibilização ao alcance teórico e político que se percebeu no final do século XX. Heloisa Buarque de Hollanda busca ainda abrir um caminho possível para superar os limites da noção de relações de gênero:

Os limites que a noção de relações de gênero vinha trazendo para a análise semiológica, passa a trabalhar num quadro que privilegia, de forma sistemática, a configuração variável de possibilidades discursivas sexuais. O sistema sexual de gênero deixa de ser visto, portanto, como constituinte de uma esfera autônoma, e passa a ser considerado uma posição de vida social em geral. (...) o conceito de sujeito do feminismo, distinto tanto da ideia de mulher como essência inerente a todas as mulheres quanto da noção de gênero que define a mulher enquanto ser histórico, gerado pelas relações sociais. (HOLLANDA, 1994, p. 17)

Mas não somente a história das mulheres foi negligenciada pela história tradicional. A história da moda também não recebia reconhecimento intelectual devido. Publicada, de início, em uma revista científica, chamada *Revista do Museu Paulista*, habituada a receber colaborações diversas, a obra *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza, demorou quase trinta anos para ser publicada em formato de livro. Em parte, isso foi resultado da ampliação de

temas e objetos considerados “legítimos” no campo das Ciências Humanas, promovida pela antropologia, pela sociologia da cultura e pela história das mentalidades (PONTES, 2009, p. 150). Gilda, em nota, na quarta reimpressão do livro *O espírito das roupas*, em 1987, analisa:

Naquela época ele constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo. Hoje a perspectiva mudou e o tema abordado, que talvez tenha parecido fútil a muita gente, assumiu com o transcorrer do tempo uma atualidade inesperada. E, como fiz questão de não acrescentar à bibliografia nenhum título novo e de não alterar a maneira de ver a moda como fato cultural e social, se este ensaio valer alguma coisa, vale o que valia há trinta e seis anos atrás. (SOUZA, 1987, p. 7)

Heloisa Pontes, em seu artigo *Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas*, escreve que, somente na década de 1980, há a constituição de um novo público de leitores no Brasil, interessados na moda como assunto profissional ou objeto de estudos acadêmicos.

Esse duplo movimento, somado à formação do campo da moda no Brasil, com tudo que ele implica (estilistas, modelos, fotógrafos, revistas, críticos, cursos superiores de moda estudiosos no assunto), tornou possível a absorção e a legitimação numa escala mais ampla, do tema estudado por Gilda. (PONTES, 2009, p. 150)

A estudiosa ainda comenta o fato de que discutir a moda e escrever sobre ela no Brasil deixou de ser um assunto intelectualmente frívolo (PONTES, 2009, p. 150). Mas, na época da primeira publicação de *O espírito das roupas*,

apesar do recorte sociológico da tese da década de 1950, o tema foi considerado como “fútil”. “Coisa de mulher”. E a tese de Gilda de Mello e Souza estava condenada à derrota. “Profana” e “plebéia”, a moda estava condenada a ser um tema contrário à concepção da Sociologia (PONTES, 2009, p. 154).

Alexandre Eulalio, no prefácio de *O espírito das roupas* de 1987, comenta como foi ter recebido a tese de doutorado de Gilda, em 1957, para a publicação na *Revista do museu paulista*:

Lembro-me perfeitamente do entusiasmo de Augusto Meyer, em 1954, ao concluir a leitura deste texto nas páginas da REVISTA DO MUSEU PAULISTA. (...) com o fervor que reservava para essas ocasiões de euforia intelectual, perguntava quem poderia ser autora do trabalho, que julgava fora dos parâmetros do nosso ensaísmo, fosse pela originalidade da temática desenvolvida, fosse pela qualidade, equilíbrio e elegância do discurso (...). (SOUZA, 1987, p. 14)

Mencionando Gilda de Mello e Souza, Heloisa Pontes cita a moda como a “mais viva de todas as artes” (PONTES, 2009, p. 165). A moda, assim como a pintura, a escultura e a arquitetura, encontra na forma o seu veículo de expressão. Ou melhor, a moda é forma:

Valendo-se da materialidade dos tecidos, o costureiro (ou costureira) enfrenta desafios análogos aos dos artistas em geral, ao lidar com as dimensões estéticas da forma e da cor. Mas, diferentemente dos artistas, o seu grande desafio é a mobilidade. (PONTES, 2009, p. 165)

Para Heloisa Pontes, o frescor do texto de Gilda de Mello e Souza é de ter vindo muito antes dos estudos de gênero e as sociabilidades distintas de homens e mulheres, no século XIX, só podem ser entendidas como resultado simbólico, que, por ser estrutural, exige o acionamento de uma análise de tipo relacional.

Advém daí o frescor desse livro, escrito há mais de meio século. Podemos dizer então, e sem medo de errar, que o alcance e a atualidade desse trabalho resultam não só da mobilização de instrumentos intelectuais agudos numa prosa precisa e elegante, como na transmutação da situação social de transição vivida pelas mulheres da geração da autora numa chave apta a renovar o embate e a reflexão sobre as relações de gênero. (PONTES, 2009, p. 170)

Gilda de Mello e Souza, em *O espírito das roupas*, busca as relações da moda com a arte, as classes, os gêneros e com todas as injunções da vida social. A estudiosa produz, dessa forma, uma das análises mais inovadoras sobre a moda, nessa obra, escrita há mais de meio século e completamente adequada ao tempo presente. A pesquisa da autora revela um caráter importante, uma vez que trata de uma questão muitas vezes negligenciada pela história até 1970, quando houve a abertura para novas abordagens dentro da história. Sendo assim, a história da moda deixa de ser considerada superficial e passa a se consolidar como um importante objeto de estudo.

Numa época em que a moda se torna cada vez mais importante, tanto cultural quanto economicamente, e começa a ser vista como fator fundamental para a compreensão da sociedade, o que se verifica é que essa constitui um

significativo objeto de estudo de ambientes políticos, econômicos, sociais e culturais de uma determinada época.

A antropóloga e professora de História da Indumentária, Daniela Calanca, comenta que, até o início do século XIX, os estudos históricos sobre as roupas foram restritos à arqueologia, com inventários de roupas reconstituídos com base nas suas qualidades estéticas.

Os primeiros trabalhos científicos sobre o costume, que apareceram por volta de 1860, foram estudos eruditos elaborados por arquivistas (...), cujo objetivo era tratar o costume como soma de vestuário e o indumento singular como uma espécie de evento histórico a respeito do qual é necessário, antes de tudo, investigar as circunstâncias da origem e datar o surgimento. (CALANCA, 2008, p. 21)

As histórias dos costumes escritas a partir da década de 1930 também não se preocupavam em definir a relação que existe entre um sistema de vestuário e o conjunto de valores de um determinado momento histórico (CALANCA, 2008, p. 21). Outros dois problemas enfrentados, conforme a autora, são: as histórias da indumentária se ocupam quase exclusivamente do costume real ou aristocrático. A classe social é reduzida a uma “imagem” (o senhor, a dama, etc.) destituída do seu conteúdo ideológico. Outro problema enfrentado é a dificuldade de periodização histórica, já que uma moda de vestimenta nem sempre é definida pelo tempo (CALANCA, 2008, p. 22-23).

A história da indumentária coloca uma ampla série de temas: as matérias-primas, técnicas de produção, problemas de custos, hierarquias sociais e cuidados com o próprio corpo.

Um princípio teórico que encontra seu fundamento na concepção social da história em geral, que se esboça a partir do final da Segunda Guerra Mundial (...). Uma nova e mais ampla concepção do documento e das implicações sociais dos acontecimentos, isto é, as consequências que eles tem sobre os indivíduos em termos de vida cotidiana, de sentimentos, de comportamentos privados e mentalidades coletivas. (CALANCA, 2008, p. 28)

Há, dessa forma, a abertura para uma história problemática, que se sublinha em uma nova história, a fim de relacionar as múltiplas perspectivas dos diversos aspectos sociais que compõem a história do costume e a história social da moda. Com relação a isso, não menos importante é a documentação figurativa: pinturas, esculturas, moedas e gravuras podem preencher o vazio deixado pelo desaparecimento das roupas (CALANCA, 2008, p. 33).

Observa-se que, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, destaca-se a influência do cinema, do rádio, da televisão e do esporte, permitindo, dessa forma, compreender a moda não como uma questão reservada para poucos, mas como algo fundamental para a vida coletiva.

Porém, não é incomum haver poucas publicações a respeito da história da moda, pois, na visão de Daniela Calanca, o tema não parece digno de um “verdadeiro historiador”, mesmo no tempo presente. O tema ainda parece estar ligado à presença de um certo preconceito, ainda bem radicado entre os historiadores, pelo qual se distingue uma “história maior” e uma “história menor” (CALANCA, 2008, p. 37).

A desvalorização desse tipo de estudo pode ser compreendida dentro de um âmbito historiográfico mais amplo, que vê, de um

lado, alguns historiadores definirem a história social como “nova história” e, de outro, como uma “história fraca”. (CALANCA, 2008, p. 37)

Para Daniela Calanca, a história social da moda e do costume qualifica-se, portanto, como uma história da cultura, que encontra a sua expressão máxima na “nova história”, para a qual não existe uma história econômica e social, mas sim a história pura e simples, que é toda social por definição.

A aquisição e a posse do vestuário documentam a conexão estreita entre alguns aspectos da cultura material e alguns imperativos éticos, filosóficos ou jurídicos, que vão das leis suntuárias a determinadas obrigações relativas às roupas. (CALANCA, 2008, p. 39)

Portanto, para a escritora, o historiador que estuda a indumentária tem que lidar com questões culturais relevantes, como o luxo, o consumo ostentatório, a representação simbólica das hierarquias econômicas e sociais, a distribuição das marcas de origem — questões repletas de conteúdos morais e sujeitas, de um século a outro, a uma evolução contínua e complexa (CALANCA, 2008, p. 39).

Enquanto o costume tradicional tende a se manter imutável ao longo do tempo, as esferas do cotidiano, como a moda, introduzem características antiéticas pelas quais são definidas. Em razão disso, de acordo com a historiadora social da moda, Daniela Calanca, a moda é normalmente caracterizada como “bizarra”, “estranha” e “volúvel” (CALANCA, 2008, p. 45). Colocando-a na imprevisibilidade e recusando a moda que a precedeu, a nova moda rejeita o

passado e “brinca” com o tempo. Os conservadores de todas as épocas sempre consideraram a moda a expressão máxima da decadência dos costumes. Os novos estilos e formas abrem caminho não tanto e não somente a novas roupas, mas, sobretudo, a um novo modo de conceber a vida, a religião e a ética (CALANCA, 2008, p. 45-46).

Mudanças são, sim, determinadas por transformações econômicas, sociais e políticas, mas concretizam-se historicamente na vida cotidiana de homens e mulheres por meio da moda, que, por sua vez, acaba provocando novas transformações. Diante das alterações que a moda vai sofrendo, em conformidade com a sociedade e os eventos políticos e econômicos, destaca-se, no final dos anos de 1930, e a influência da Segunda Guerra Mundial sobre a indumentária.

3.1 LIESEL MEMINGER E AS PERSONAGENS FEMININAS EM CONTEXTO DE GUERRA

Dentro da ótica da história social da moda e do costume, qualificada por Daniela Calanca como uma “história da cultura” (CALANCA, 2008, p. 38), podemos entender como, sutilmente, para a especialista em história militar, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e Mello, as consideradas “minorias históricas (mulheres, negros, crianças etc.)” (MELLO, 2012) foram sendo incluídas no contexto dos conflitos na Segunda Guerra Mundial, trazendo mais dados e proporcionando uma leitura mais completa e significativa do que foi a Guerra e das conseqüentes transformações, econômicas, políticas e sociais. É o caso da participação feminina durante a Segunda Guerra Mundial (MELLO, 2012).

A partir do romance *A menina que roubava livros*, de Zusak, e da análise do longa-metragem homônimo, tem-se o estudo da influência da Segunda Guerra Mundial sobre as três principais personagens femininas: Liesel Meminger, Rosa Hubermann e Ilsa Hermann. O filme manteve o espaço literário e representou o cenário da vida de Liesel Meminger na rua Himmel.

3.1.1 Liesel Meminger

Personagem principal do livro e do longa: Liesel sofre sua primeira perda quando seu irmão mais novo morre, deixando a menina ainda mais sozinha e desamparada. “Era janeiro de 1939. Liesel tinha nove anos, logo faria dez” (ZUSAK, 2013, p. 24). O que Liesel não consegue entender é a série de eventos que vivencia quando a Guerra eclode e ela descobre que um certo homem chamado Hitler é responsável por destruir a sua família e a de outros ao seu redor.

Na adaptação fílmica, a personagem é vivida pela atriz canadense Sophie Nélisse, que faz uma Liesel forte e mais delicada que a personagem do livro. Uma diferença física importante é a cor dos olhos. Na adaptação fílmica, a personagem tem olhos claros, contudo, não há qualquer explicação por parte do roteirista Michael Petroni e do diretor Brian Percival a respeito dessa mudança. “Seu cabelo era um tipo bem próximo do louro alemão, mas seus olhos eram perigosos. Castanho-escuros. Ninguém gostaria realmente de ter olhos castanho-escuros na Alemanha daquela época” (ZUSAK, 2013, p. 32). A cor dos cabelos de Liesel na adaptação segue a descrição do livro. Observa-se

também, comparando-a com as outras crianças da escola e de sua convivência, que, por mais que seus cabelos sejam louros, no filme eles são nitidamente mais escuros que os cabelos da maior parte das crianças.

Ao adaptar o romance de Zusak para o cinema, Percival buscava uma jovem atriz que “estivesse à altura de lidar com o mar complexo de emoções que a jovem Liesel experimenta ao longo da história” (UTICHI, 2014). Até encontrar a canadense Sophie Nélisse, Percival buscou centenas de crianças do mundo inteiro para conseguir achar a “Liesel perfeita”, sob o seu ponto de vista. O autor do romance adaptado para o cinema, Markus Zusak, não se envolveu ativamente no processo de seleção do elenco (UTICHI, 2014).

Em entrevista ao editor e jornalista Joe Utichi, para o site da editora Intrínseca, editora do romance, Zusak comenta a impressão que teve ao ver sua Liesel se transformar em uma personagem de cinema:

“Olhe, essa aí é a Liesel”. Acho que a relação dela (Sophie Nélisse) com Nico Liersch, que está interpretando Rudy, é maravilhosa. Vê-los correndo juntos, como as crianças que são, é incrível. Quando a gente olha para Sophie, simplesmente não consegue imaginar nenhuma outra atriz fazendo esse personagem. (UTICHI, 2014)

A Liesel narrada no *best-seller* é magricela e tem pernas finas: “Apesar de ser pele e osso, e pálida, (...)” (ZUSAK, 2013, p. 39) e é menos graciosa que a personagem do filme. Nota-se que há um certo embelezamento da personagem na adaptação aos cinemas. No filme, ela está sempre limpa e com os cabelos bem arrumados, o que não aparece na obra literária. “— Saumensch, du dreckiges! — gritou a mãe de criação de Liesel naquela primeira noite,

quando ela se recusou a tomar banho. — Sua porca imunda! Por que não quer tirar a roupa?” (ZUSAK, 2013, p. 24). Em entrevista a Joe Utichi, Brian Percival comenta a escolha de Sophie Nélisse para a personagem principal:

“Senti que havia algo muito especial nela quando a vi”. “Sophie tem uma vivacidade impressionante. Quando alguém olha para ela, e a vê atuando, percebe que ela realmente sabe o que está fazendo. Acontece alguma coisa por trás daqueles olhos, e por isso, sem a menor dúvida, a achei perfeita para o papel”. (UTICHI, 2014)

Nota-se, pela entrevista, que Percival apenas ressalta as qualidades da atriz Sophie Nélisse, que, segundo ele, capturava de modo perfeito o espírito da garota criada por Zusak em *A menina que roubava livros*. Ou seja: aqui também não há qualquer explicação por parte do diretor a respeito da Liesel dos cinemas ser mais bonita, mais corada e não tão magra quanto no livro. Entretanto, isso pode ser justificado pelo fato de o cinema ser uma arte predominantemente visual e pelo aspecto mercadológico. Sem dúvida, a imagem e a aparência ajudam, e muito, a “vender” o filme. Pode-se afirmar, inclusive, que o conteúdo imagético é responsável por atrair ou repelir o público e, por vezes, constitui elemento mais importante do que a história em si. Coerente com esse raciocínio, é também a logística do cinema que ajuda a explicar o fato de Liesel ser representada por uma atriz-mirim também loira, mas com cabelos de tonalidade mais escura em relação às outras crianças: Liesel é a protagonista e o destaque visual em cada cena apenas reforça o status da personagem, na história.



Figura 27: Liesel Meminger

Disponível em: <<https://tequiladiaria.wordpress.com/2014/01/15/a-menina-que-roubou-o-meu-coracao/>>

Observa-se, tanto no livro quanto na sua adaptação, grandes perdas de parentes e amigos da protagonista (em decorrência da Guerra), em um pequeno período de tempo. Logo no início do romance, como mencionado acima, Liesel perde o irmão mais novo: “Com o olho aberto, outro ainda no sonho, a roubadora de livros — também conhecida como Liesel Meminger — pôde ver, sem sombra de dúvida, que seu irmão caçula, Werner, estava caído de lado e morto” (ZUSAK, 2013, p. 24). Além disso, a pequena alemã, em um contexto de domínio do exército nazista, é entregue pela mãe biológica a uma nova família: o casal Rosa e Hans Hubermann. “Houve caos na despedida. Foi uma despedida molhada, com a cabeça da menina enterrada nas depressões lanosas e gastas do casaco da mãe. Houve mais uns arrastamentos” (ZUSAK, 2013, p. 27).

Os pais adotivos, especialmente Hans Hubermann, ajudam a educá-la, ensinando-a a ler e incentivando sua crescente paixão por livros, ainda que alguns deles sejam proibidos pelo regime nazista e outros tantos sejam “roubados”. Pela voz da narradora, a Morte, tem-se a contagem de quantos livros

foram furtados, quantos foram presenteados e de que forma estes eventos ocorreram:

Sim, uma carreira ilustre.

Devo apressar-me a admitir, no entanto, que houve um hiato considerável entre o primeiro livro roubado e o segundo. Outro aspecto digno de nota é que o primeiro foi roubado da neve e o segundo, do fogo. Sem omitir que outros também lhe foram dados. No cômputo final, ela possuía quatorze livros, mas via sua história como predominantemente composta por dez deles. Desses dez, seis foram roubados, um apareceu na cozinha, dois foram feitos para ela por um judeu escondido e um foi entregue por uma tarde suave, vestida de amarelo. (ZUSAK, 2013, p. 39)

Na obra literária há os “roubos” realizados pela protagonista com seu inseparável amigo, Rudy: “— Ano passado – listou ela — roubei pelo menos trezentas maçãs e dezenas de batatas. Não tenho dificuldade com cercas de arame farpado e posso ficar à altura de qualquer um aqui” (ZUSAK, 2013, p. 242).

A paixão da menina pelos livros inicia-se no enterro do seu irmão, quando o coveiro deixa cair um livro, *Manual do coveiro*, o qual é rapidamente “roubado” por Liesel.

O MANUAL DO COVEIRO

Guia em doze passos para o sucesso do coveiro.

Publicado pela Associação Bávara de Cemitérios

A menina que roubava livros tinha atacado pela primeira vez — o começo de uma carreira ilustre. (ZUSAK, 2013, p. 30)

A protagonista, por diversas vezes, acaba pondo a sua família em perigo, como, por exemplo, no momento em que ela furta, entre as cinzas da fogueira, um livro considerado inapropriado pelo regime nazista. Liesel age contra o regime e a obstinação da menina acaba por assustar Hans Hubermann.

Liesel aproximou-se:

O calor ainda era bastante forte para aquecê-la, quando parou ao pé da pilha de cinzas. Quando estendeu a mão, levou uma mordida, mas na segunda tentativa ela se certificou de ser bem rápida. Fisgou o livro mais próximo. Estava quente, mas também molhado, queimado apenas nas bordas, mas, afora isso, intacto. Era azul. (ZUSAK, 2013, p. 110)

A menina não se conforma com o sistema nazista e se revolta quando descobre que sua mãe, comunista, foi levada pelo Führer.

— Minha mãe é comunista? — indagou. Olhando fixo. Para a frente. — Estavam sempre perguntando coisas a ela, antes de eu vir para cá.

(...) — Não faço ideia... nunca a conheci.

— O Führer levou ela embora?

(...) — Acho que ele pode tê-la levado, sim.

— Eu sabia

As palavras foram jogadas nos degraus e Liesel sentiu a lama de raiva quanto que se agitava em sua barriga.

— Odeio o Führer — disse. — Odeio ele. (ZUSAK, 2013, p. 106)

Na passagem do romance acima descrita, há uma grande aproximação nos diálogos da adaptação ao cinema:

- A minha mãe não vai voltar, vai?
- Ela é comunista?
- Quem disse isso? — indaga Hans Hubermann.
- Ela é?
- O Führer levou ela embora?
- Então eu odeio o Führer. (A MENINA, 2014)

Liesel percebe que o regime de Hitler levou a sua mãe comunista e que as cartas que escrevia para ela nunca chegariam ao seu destino. Ela também entende que, em virtude disso, teve que ser adotada por um casal pobre alemão. Assim, constata a cultura do medo, imposta pelo regime nazista, e por ser contrária a este regime, passa a fazer coisas proibidas, como o acolhimento a Max, a amizade que estabelece com o judeu e os “roubos” de livros, da fogueira e, depois, da biblioteca de Ilsa Hermann.

Por meio da leitura, Liesel descobre o poder das palavras para consolar, protestar e amar. É a partir das palavras que vínculos novos vão sendo construídos e os antigos, mantidos.

3.1.2 Liesel Meminger e Rosa Hubermann

A mãe adotiva de Liesel é impaciente, mal humorada e fala constantemente palavrões.

Rosa tinha um metro e cinquenta e cinco de altura e prendia os

fios castanhos acinzentados do cabelo elástico num coque. Para complementar a renda do Hubermann, lavava e passava roupa para cinco famílias mais ricas de Molching. Sua comida era atroz. Ela realmente possuía a habilidade singular de irritar quase todas as pessoas que encontrava. Mas realmente amava Liesel Meminger. (ZUSAK, 2013, p. 34)



Figura 28: Rosa Hubermann

Disponível em: <<http://mercedesazzoparde.weebly.com/the-book-thief-blog/character-sketch-rosa-hubermann>>

A personagem de Rosa Hubermann, vivida por Emily Watson, na adaptação, também é forte, dura, mantém a disciplina e o respeito dentro de casa e ainda é a responsável pelo sustento da família nos tempos da Guerra. Rosa é o arrimo da família. Ela é quem faz tudo funcionar, mantém todos unidos e está sempre em ação, exatamente como no livro. Rosa, nas duas obras, tem a responsabilidade de cuidar da casa e de prover a família: passa praticamente o tempo inteiro lavando e passando roupas ou cozinhando. Mostra-se, desta forma, sua dura realidade, como se sua trajetória fosse contada pelo ponto de vista de alemães comuns, não envolvidos diretamente com o regime nazista.

Com o desenrolar da Guerra, tanto no livro quanto no filme, Rosa vai perdendo as clientes. Em dado momento, resta-lhe apenas a família do prefeito: “(...) aqueles poucos retalhos de dinheiro ainda haviam ajudado em vários apertos. Um punhado a mais de farinha. Um pedaço de gordura” (ZUSAK, 2013, p. 231). Porém, chega a hora em que também o prefeito diz não precisar mais dos serviços de Rosa, para o desespero dela e de Liesel:

— Aquele prefeito patife — resmungou. — Aquela mulher patética.

A aproximação de tempos difíceis era, com certeza, a melhor razão para manter Rosa empregada, mas não, eles a haviam despedido. De qualquer modo, decidiu Liesel, eles que lavassem e passassem a porcaria da sua roupa, feito pessoas normais. Feito pobres. (ZUSAK, 2013, p. 232)

O casal Hubermann era pobre e faltava quase tudo dentro de casa. “Os Hubermann moravam numa das casinhas com jeito de caixa na rua Himmel. Alguns cômodos, uma cozinha e um banheiro dividido com os vizinhos” (ZUSAK, 2013, p. 28). A adoção de Liesel era uma forma de aumentar a renda familiar: “Haviam esperado um menino e uma menina, e receberiam uma pequena pensão por acolhê-los” (ZUSAK, 2013, p. 28).



Figura 29: Cozinha da família Hubermann²²

Com a chegada do judeu Max Vandenberg, em novembro de 1940, à rua Himmel, número 33, a situação da família se complica, tendo mais uma pessoa para alimentar em tempos difíceis. “Mesmo quando a artrítica Helena Schmidt cancelou o serviço de lavagem e passagem de roupa, um mês depois de Max debutar na rua Himmel, ela simplesmente sentou-se à mesa e aproximou de si a tigela. — Hoje a sopa está boa” (ZUSAK, 2013, p. 190). Na adaptação de Percival, Rosa Hubermann decide diminuir as três refeições diárias da família para duas, já que eram “quatro bocas para alimentar” (A MENINA, 2014) e agora não havia mais clientes para lavar nem passar roupas. Mas, apesar da perda de todos os clientes e do racionamento, Rosa “(...) era uma boa mulher nas horas de crise” (ZUSAK, 2013, p. 190).

O primeiro sentimento que Rosa desperta no leitor e no espectador é uma certa raiva pelos xingamentos constantes a todos os personagens próxi-

²² A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

mos a ela. Mas, ao longo do livro e do filme, Rosa vai demonstrando compaixão e afeto, em especial pela personagem principal, Liesel. A Morte descreve suas impressões com relação à mãe adotiva da menina:

Não se deixe enganar, a mulher tinha coração. Um coração maior que as pessoas suporiam. Havia muita coisa armazenada nele, em quilômetros de prateleiras altas e ocultas. (ZUSAK, 2013, p. 463)

A postura de Rosa em relação à Liesel, tanto na obra literária quanto na sua adaptação aos cinemas, é de estranhamento, no início. Rosa é rude, xinga Liesel e a todos a sua volta e mantém atitudes grosseiras constantemente. Mas, com o passar do tempo, percebe-se o afeto dela pela menina, pelo marido, Hans, por Max, e até mesmo pelo menino Rudy. Com o decorrer da história é evidente que ela só praguejava àqueles que amava.

Quando Max acorda, após dias inconsciente, Rosa vai à escola de Liesel avisá-la. Para que ninguém desconfiasse, bate na sala de aula da menina e começa uma encenação, fazendo jus a sua fama de mal humorada: “Até a professora ficou visivelmente amedrontada” (ZUSAK, 2013, p. 292).

Após alguns minutos de xingamentos, do lado de fora da sala, sutilmente, Rosa demonstra ligeiro afeto:

— Você me disse para gritar com você. Disse que todo mundo acreditaria. — E olhou à esquerda e à direita, com voz parecendo agulha e linha. — Ele acordou, Liesel. Está acordado. — E tirou do bolso o soldadinho de brinquedo, com o exterior arranhado. — Mandou eu lhe dar isso. Era o favorito dele. Rosa o entregou, esticando bem os braços, e sorriu. Antes que

Liesel tivesse chance de responder, concluiu a broca. (ZUSAK, 2013, p. 292-293)

Quando Hans Hubermann é convocado a alistar-se no Exército alemão, Liesel se vê mais uma vez abandonada: “Sua mãe. Seu irmão. Max Vandenburg. Hans Hubermann. Todos desaparecidos. E ela nem sequer tivera um pai de verdade” (ZUSAK, 2013, p. 370). Contudo, a menina percebe o quanto Rosa também sofre, e muito, a ausência de Hans. Nesse momento, Liesel demonstra compaixão e amor pela mãe adotiva. A imagem da mãe dormindo com o acordeão de Hans pendurado pelas alças no peito ficou congelada nos pensamentos de Liesel: “Quando Liesel enfim voltou para a cama, a imagem de Rosa Hubermann com o acordeão recusou-se a deixá-la” (ZUSAK, 2013, p. 372). Dessa forma, percebe-se que a falta de Hans motiva uma automática e sincera aproximação entre mãe e filha.

3.1.3 Liesel Meminger e Ilsa Hermann

A esposa do prefeito, Ilsa Hermann, é vivida pela atriz alemã Barbara Auer, na adaptação para o cinema. Um dos momentos mais importantes, tanto do livro quanto do filme, é a queima de livros pelos nazistas em praça pública pela população de Molching. A determinação de Liesel é percebida apenas por Ilsa Hermann. Na obra literária, Ilsa a observa nas sombras, em frente à prefeitura. “As mãos da sombra estavam nos bolsos do casaco. O cabelo era fofo. Se ela tivesse rosto, sua expressão seria de mágoa” (ZUSAK, 2013, p. 112).

Na adaptação fílmica, Ilsa a observa de dentro do carro, séria, trajada com roupas escuras e um pequeno chapéu preto.

É nítido o contentamento de Ilsa Hermann com o fascínio de Liesel pela sua biblioteca e pela leitura. Ilsa a deixa inicialmente entrar e ler sentada em um pequeno pufe. Posteriormente, com a proibição da entrada de Liesel, pelo seu marido, Ilsa lhe permite “roubar” os livros deixando a janela aberta para facilitar sua entrada:

UMA PEQUENA SUGESTÃO

Ou talvez houvesse uma mulher na Grande Strasse que agora mantinha aberta a janela da biblioteca ou outra razão - mas isso sou apenas eu sendo cínica, ou esperançosa. Ou ambas as coisas. (ZUSAK, 2013, p. 289)



Figura 30: Ilsa Hermann

Disponível em: <<http://thebookthieftexttales.weebly.com/ilsa-hermann.html>>

A postura de Ilsa Hermann em relação ao marido é passiva tanto na obra literária quanto na sua adaptação aos cinemas. Talvez, pelas mudanças realizadas no roteiro, tenha-se a impressão de que a Ilsa do filme é mais tole-

rante no tocante às decisões do marido que a do livro. Além disso, no filme, há mais destaque à oposição do prefeito em relação à amizade de Ilsa e Liesel e isso está associado a uma mudança feita na adaptação, que diz respeito à forma como Rosa Hubermann perde Ilsa e o prefeito como os últimos clientes. No romance, Heinz Hermann, o prefeito de Molching, achou por bem dispensar os serviços de Rosa, pois, embora a Guerra estivesse progredindo, todos os alemães responsáveis deveriam se preparar para tempos difíceis. A decisão foi acatada por Ilsa:

— Sinto muito. É para sua mamãe.

Liesel parou de respirar (...)

Liesel Meminger teve vontade de morrer. Quando os outros haviam cancelado o serviço, não tinha doído tanto. Ainda restavam o prefeito, sua biblioteca e a ligação de Liesel com a mulher dele. Além disso, era o último freguês, a última esperança, acabada. Desta vez a sensação foi a pior das traições.

Como é que ela iria enfrentar a mãe? (ZUSAK, 2013, p. 231)

No longa de Percival, a dispensa dos serviços de Rosa dá-se por conta da amizade de Liesel com Ilsa. Heinz Hermann descobre as tardes de leitura e imediatamente manda a menina embora, além de cancelar os serviços de sua mãe. Ilsa, apenas observa a atitude do marido, sem uma palavra, sem uma expressão.

Na adaptação, a relação que Ilsa tem com Liesel e o desenvolvimento da cumplicidade com a leitura de ambas é superficial. Ilsa mantém um cuidado distante com a menina: “O cabelo felpudo era o de sempre, e os olhos, a boca e a expressão magoados exibiam-se para ser vistos. Bem devagar, ela ergueu

a mão para a roubadora de livros na rua” (ZUSAK, 2013, p. 112). A mulher do prefeito encontra, no interesse de Liesel pela leitura, uma forma de reviver a memória do filho falecido e dono de quase todas as obras lidas pela menina na biblioteca. Desta forma, Ilsa, além de, em segredo, alimentar a fome da menina pela leitura, usa essa relação para suprir a lacuna deixada pelo filho morto. Após os bombardeios na rua Himmel, ao final da adaptação fílmica, Ilsa encontra Liesel em meio aos escombros, machucada e em estado de choque. Quando ambas se veem, Liesel corre para abraçá-la, como se ela fosse a única pessoa viva, naquele momento, em seu mundo. Nesse instante, Liesel assume de fato a condição de “filha” de Ilsa.

3.2 COMPORTAMENTO FEMININO COMO REFLEXO DO AMBIENTE ECONÔMICO, POLÍTICO E CULTURAL

3.2.1 Restrições e racionamentos durante o período de guerra

Durante a Segunda Guerra Mundial, a maioria da população sofreu privações assustadoras por causa da escassez de alimentos e outros bens vitais, inclusive roupas (MENDES; HAYE, 2003, p.111). Observa-se em uma passagem do diário de Anne Frank, em dois de março de 1943, a preocupação por parte da adolescente com as roupas usadas até o seu limite:

Papai anda com calças poídas, e sua gravata também dá sinais de gasto. A cinta de mamãe arrebentou hoje e não tem conserto, enquanto Margot usa um sutiã dois números menor do que deveria. Mamãe e Margot compartilharam as mesmas três camisetas durante todo o inverno, e a minha é tão peque-

na que nem cobre o estômago. (FRANK, 2014, p. 110)

A descrição de Anne Frank indica a dificuldade de conseguir roupas para vestir, mas também confirma o relato da extrema miséria enfrentada no período de guerra, assim como o depoimento da russa Marie Vassiltchikov, exilada no período da Segunda Guerra Mundial, na Alemanha: “Era particularmente difícil num clima de racionamento de gêneros de primeira necessidade, em que, paradoxalmente, escasseiam, por exemplo, cerveja, carne e batatas” (AGUIAR, 2015). Anne Frank também descreve a grande dificuldade com a alimentação, já no quarto ano da Guerra, em quatorze de março de 1944:

E amanhã não teremos nem um pingão de gordura, manteiga ou margarina. Não podemos comer batatas fritas no café da manhã (o que vínhamos fazendo para economizar pão), por isso estamos comendo cereal quente, e como a Sra. van Daan acha que passamos fome, compramos um pouco de cereal misturado. O almoço de hoje consiste em purê de batata e couve em conserva. (FRANK, 2014, p. 227)

Max Hastings, em sua obra *Inferno*, fala das dificuldades e doenças causadas pela falta de vitaminas junto com outras doenças associadas à fome e ao excesso de trabalho na União Soviética: “Alimentavam-se mal, com pão e *kasha* — um mingau feito com trigo queimado — distribuídos nas bancas de trabalho” (HASTINGS, 2012, p. 357). Em depoimento de Klavdiya Leonova, uma operária moscovita que trabalhava numa fábrica de tecidos, fazendo agasalhos e redes de camuflagem para o exército, descreve-se a alimentação nos

tempos de guerra: “Não morríamos de fome, mas estávamos sempre com muita fome e comíamos cascas de batatas” (HASTINGS, 2012, p. 357). Os alemães se queixavam das provações, mas estas eram leves, se comparadas ao que acontecia no resto do mundo:

(...) enquanto a produção britânica de bens de consumo caiu 45% entre 1939 e 1944, a produção alemã declinou apenas 15%. Se o povo alemão não gostava do que era obrigado a comer - seu consumo anual de batatas subiu de doze para 32 milhões de toneladas -, somente conheceu a fome severa quando a guerra terminou, em maio de 1945; os nazistas matavam de fome os países conquistados para manter alimentados seus próprios cidadãos. (HASTINGS, 2012, p. 365)

Na Inglaterra, grande parte das famílias apelava para os improvisos de forma a suplementar os itens autorizados: “A cada semana, um adulto britânico recebia 115 gramas de banha de porco ou de manteiga, 115 gramas de bacon, dois ovos, 170 gramas de carne, 60 gramas de chá (...)” (HASTINGS, 2012, p. 366).

Nos Estados Unidos, o racionamento era muito mais brando: a carne era praticamente o único artigo em escassez. O mercado negro ajudava a alimentar quem podia pagar, nos países europeus. O número de doenças se tornou crescente e até mesmo a estatura de meninas e meninos franceses viu-se diminuir pela a alimentação sofrível.

(...) a estatura média das meninas francesas diminuiu onze centímetros e a dos meninos, sete centímetros entre 1935 e 1944. A tuberculose, estimulada pela má nutrição, aumentou

espetacularmente na Europa ocupada, e, em 1943, 80% das crianças belgas apresentavam sintomas de raquitismo. Em muitos países, moradores das cidades padeceram mais do que quem vivia no campo, pois tinham menos oportunidades para suplementar a dieta cultivando alimentos. (HASTINGS, 2012, p. 367)

Elementos importantes e frequentemente citados, na obra literária e na sua adaptação fílmica, são os cupons para compra de alimentos e roupas e a constante preocupação de Rosa Hubermann com a escassez de comida, sobretudo quando o judeu Max chega, para se esconder no porão. Anne Frank, em vinte e nove de março de 1944, cita a dificuldade para a população conseguir comprar produtos básicos: “As pessoas precisam entrar em filas para comprar legumes e todo o tipo de mercadorias (...)” (FRANK, 2014, p. 255).

3.2.2 O papel da mulher na história

A história, durante muito tempo, foi escrita sob a ótica masculina e a mulher raramente era apresentada pelos historiadores, aparecendo como mera coadjuvante. “Conta-se nos dedos na história da humanidade as mulheres que tiveram participação efetiva nas grandes Guerras, e essa ausência sempre está relacionada com a preservação do sexo frágil e o cuidar da família” (MIRANDA, 2011). Sob o ponto de vista masculino da história, o homem viril e provedor tinha a responsabilidade de proteger e alimentar a sua família. Contudo, a participação feminina durante a Segunda Guerra Mundial não pode ser deixada de lado. Para Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e Mello, especialista em Histó-

ria Militar, em seu artigo *As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas*: “Muita literatura e pesquisas acadêmicas a respeito podem ser encontradas (...). Entretanto, estas produções (...) abordam mais o caráter cultural e social do emprego de mulheres em fábricas e serviços públicos e dão menos ênfase ao ingresso e à participação destas mulheres nas forças militares” (MELLO, 2012).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o panorama do emprego de mulheres em fábricas e serviços públicos começa a sofrer alterações. Inicialmente, nesse período, a mulher se aproxima da frente de batalha, mas com funções específicas, ainda longe de qualquer participação como combatente ativa, com exceção das mulheres russas, que participavam ativamente nos combates.

Para o historiador militar inglês Max Hastings, a mobilização de mulheres foi um fenômeno essencial na Guerra, mais generalizado na União Soviética e na Grã-Bretanha, mas também muito presente na Alemanha nazista. “A Grã-Bretanha pré-guerra utilizava menos o trabalho feminino do que a União Soviética, mas rapidamente recrutou-as sob a pressão do cerco. Algumas descobriram uma realização desconhecida nos tempos de paz” (HASTINGS, 2012, p. 371).

A obra *Diários de Berlim (1940-1945)*, lançada no Brasil em 2015, revela os relatos da princesa russa Marie Vassiltchikov, exilada no período da Segunda Guerra Mundial, na Alemanha, e posteriormente, em Viena. No livro, tem-se a apresentação do diário dessa nobre europeia, que se encontrava no meio da ocupação nazista. A princesa escreve sobre a violência da Guerra, os bombardeios e os racionamentos de artigos de primeira necessidade: “Era particularmente difícil num clima de racionamento de gêneros de primeira necessidade,

em que, escasseiam, por exemplo, cerveja, carne e batatas” (AGUIAR, 2015). Segundo Max Hastings, na obra *Inferno*, mais do que qualquer aspecto da Guerra, a comida, ou a falta dela, ressaltava a relatividade do sofrimento.

Globalmente, muito mais gente experimentou fome severa ou morreu de inanição do que em qualquer conflito anterior, inclusive a Primeira Guerra Mundial, porque um número sem precedentes de países transformou-se em campo de batalha, com o conseqüente prejuízo da produção agrícola. (HASTINGS, 2012, p. 365-366)

Em território norte-americano, para cumprir as metas de produção da Guerra, era necessário que as mulheres assumissem os postos de trabalho anteriormente destinados aos homens, já que estes estavam na frente dos campos de batalha: “A mão de obra feminina teve uma participação fundamental na indústria bélica americana durante a Segunda Guerra Mundial. Com os pais e maridos indo lutar na Europa e Pacífico, as linhas de produção de aviões, motores, munição e trens foram ocupadas por mulheres” (BELÉM, 2012). Empresas, como a montadora de automóveis Ford, passam a contar apenas com mulheres, nos quadros de funcionários de algumas fábricas. “Campanhas são realizadas, pois muitos críticos acham que as mulheres, desempenhando funções de homens, estarão passando por um processo de masculinização” (MIRANDA, 2011). Então, a Ford decide implantar, em suas fábricas, locais para fazer maquiagem, além de disponibilizar cabeleireiros, para que suas funcionárias continuassem femininas durante o trabalho, considerado, até pouco tempo atrás, como exclusivamente masculino (MIRANDA, 2011).

Tanto no livro de Zusak quanto no filme de Percival, as mulheres são donas de casa e responsáveis pelos afazeres domésticos, a exemplo de Bárbara Steiner, mãe de Rudy, e Rosa Hubermann, mãe adotiva de Liesel. Entretanto, Rosa ajuda no sustento da família, já que Hans não encontra com facilidade trabalho como pintor: “Para complementar a renda do Hubermann, lavava e passava roupa para cinco famílias mais ricas de Molching” (ZUSAK, 2013, p. 34).

De acordo com Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e Mello, quando analisamos a sociedade durante a Segunda Guerra Mundial, a “atuação feminina adquire amplitude impressionante, estando elas presentes em áreas cada vez mais diversas: trabalhavam em setores auxiliares, de serviços públicos; como mecânicas, operárias e até mesmo em construções de navios e aviões” (MELLO, 2012). Mas não se pode esquecer de que o início da mulher no exército, e acima de tudo como combatente, não é algo fácil, e provoca uma resistente aceitação (MELLO, 2012). Segundo Max Hastings, as tropas russas e iugoslavas foram as únicas a empregar mulheres no combate direto. Os ingleses enviaram um pequeno número de mulheres para territórios ocupados. “As mulheres desempenharam funções administrativas e de apoio vitais para as forças armadas dos Aliados e do Eixo” (HASTINGS, 2012, p. 377). Para a professora de História, Natania Nogueira, no artigo *A participação feminina na Segunda Guerra Mundial*, publicado em 2015, a introdução da mulher de forma maciça no mercado de trabalho causou as mais diversas reações. “Muitos temiam que, findo o conflito, a força de trabalho feminina permanecesse ativa e tirasse o trabalho dos homens, naturais provedores do lar. A proteção da família estava em primeiro plano” (NOGUEIRA, 2015).

À medida que a Guerra avança e os homens já não são mais suficientes para a frente de batalha, as mulheres passam a ser incorporadas à tropa, “agora não apenas como meras enfermeiras, mas como oficiais de saúde, tropas especialistas são formadas, principalmente para prover a retaguarda com o apoio logístico necessário, vários quadros e graduações de militares mulheres são consumados durante a guerra” (MIRANDA, 2011). Na Inglaterra, as mulheres também passam a desempenhar funções importantes, como, por exemplo, o combate a incêndios e o socorro às vítimas dos bombardeios. Já, na Alemanha, pode-se dizer que houve três fases: na primeira fase a mulher não está envolvida; na segunda, a mulher passa a ocupar postos de trabalhos anteriormente ocupados apenas por homens; e, ao final da Guerra, ela passa a retirar os escombros de uma Berlim derrotada e destruída:

Durante a primeira fase da guerra a mulher não foi envolvida, mas o doutrinamento nazista colocava a mulher como sendo a base para a continuação da raça ariana, segundo os planos de Himmler, mulheres arianas deveriam ser selecionadas para casarem com oficiais da SS (...). Na segunda fase da guerra, a mulher alemã foi obrigada a desempenhar funções na manutenção diária do país, tais como condutor de bonde e outras funções caracteristicamente masculinas. Na terceira fase da guerra, quando Berlim está sob ameaça, ela é usada, juntamente com crianças, como último elemento defensivo e, posteriormente, sofre de forma terrível com a ocupação soviética e os estupros sistemáticos que são aceitos como “normais” pelo Exército Vermelho. No final da guerra as mulheres são pagas para retirar os escombros de uma Berlim destruída, e são chamadas de “mulheres escombros”, chega o fim a trajetória da mulher alemã na guerra. (MIRANDA, 2011)

No romance e na adaptação fílmica, as personagens são donas de casa. Nenhuma delas está diretamente envolvida na Guerra, mas há o doutrinamento nazista em todas elas. Isso fica evidente tanto em Ilsa Hermann, como esposa do prefeito nazista, como em Bárbara Steiner, mãe de Rudy, que fez o filho participar da Juventude Hitlerista: “No primeiro semestre de 1941, enquanto Liesel tratava de esconder Max Vandenburg, furtar jornais e desancar mulheres de prefeitos, Rudy suportava sua própria vida nova na Juventude Hitlerista” (ZUSAK, 2013, p. 237). Rosa também exemplifica esse doutrinamento. Mas, mais que o doutrinamento, era o medo e um certo desprezo ao regime nazista:

Os Hubermann não conseguiam encontrar a sua bandeira.

— Eles virão nos buscar — Rosa alertara o marido — Virão nos levar embora.

Eles.

— Temos que achá-la!

(...) Felizmente, descobriu-se que ela estava enfiada atrás do acordeão, no armário. (ZUSAK, 2013, p. 94).

Entretanto, a personagem do livro que apresenta veementemente o doutrinamento nazista é Frau Diller, dona de uma loja em Molching e personagem também inexistente na adaptação de Percival:

, era mãe adotiva de Liesel e mãe biológica de Hans Júnior, personagem inexistente na adaptação aos cinemas e que era nazista: “Hans Júnior tinha o olhar e a altura do pai. Mas o prateado de seus olhos não era caloroso como o do pai - tinha sido Führerizado” (ZUSAK, 2013, p. 95). Entretanto, a personagem do livro que apresenta veementemente o doutrinamento nazista é Frau Diller, dona de uma loja em Molching e personagem também inexistente na

adaptação de Percival. “(...) os vidros tinham sido vigorosamente lavados e a suástica parecia uma joia, deitada sobre um cobertor vermelho e branco). (ZUSAK, 2013, p. 94).

Irrromperam porta adentro e pararam diante da lojista ariana, que olhou com desdém.

— Estou esperando — disse ela. Usava o cabelo preso para trás e um vestido preto que lhe sufocava o corpo. A foto emoldurada do Führer vigiava na parede.

— Heil Hitler — fez Rudy.

— Heil Hitler ela respondeu, empertigando-se mais, atrás do balcão. — E você? disse, lançando um olhar furioso para Liesel, que lhe ofereceu prontamente um “heil Hitler”. (ZUSAK, 2013, p. 142)

Na União Soviética, as dificuldades das mulheres civis ou recrutadas ao serviço militar eram enormes. De acordo com Hastings:

(...) mais de oitocentas mil russas serviam nos exércitos de Stalin. Para algumas, incluindo 92 mulheres que entraram para o grupo Heróis da União de Soviética, a experiência talvez tenha sido edificante (...) Algumas mulheres serviram como atiradoras (...) e, em 1943, um grande número delas concluiu cursos como atiradoras de elite” (HASTINGS, 2012, p. 373).

Com as mulheres adentrando tanto em campos quanto em fábricas, na ausência masculina, elas eram convocadas para frequentemente realizar tarefas além da sua capacidade física juntamente com o sofrimento da fome crônica. Em depoimento citado por Hastings, um comandante do Exército Vermelho russo, Vasily Grossman, descreve o papel da mulher em tempos de guerra:

Elas dirigem tratores, cuidam de armazéns, entram em filas para beber vodca. Moças um pouco bêbadas cantam lá fora - despedem-se de uma amiga que servirá o exército. As mulheres carregam nos ombros o grande fardo do trabalho. As mulheres dominam. Agora, elas nos alimentam e nos amam. Nós combatemos. E não combatemos bem. (HASTINGS, 2012, p. 374)

Nos Estados Unidos, de acordo com Hastings, houve um aumento expressivo no número de mulheres que começaram a trabalhar fora, após o início da Guerra. De 1940 a 1944, o aumento de trabalhadoras americanas foi de 57%: vinte milhões de norte-americanas trabalhavam fora (HASTINGS, 2012, p. 372). Com isso, observou-se um progresso dos direitos civis da população negra nos Estados Unidos: “(...) apesar de extremamente vagaroso, foi acentuado, de forma significativa, pelo recrutamento de afro americanas nas fábricas, servindo ao lado de mulheres brancas” (HASTINGS, 2012, p. 372). Contudo, todas as operárias ainda recebiam salários muito menores, numa média de “(...) 31,50 dólares por semana, enquanto os homens ganhavam 54,65 dólares” (HASTINGS, 2012, p. 372).

Em certo sentido, a Guerra foi um conflito de homens e mulheres. Em nenhum outro momento da história tantas mulheres, em diferentes e distantes países, foram chamadas a contribuir nos anos de 1939 a 1945: “Elas ocuparam funções que antes eram consideradas masculinas, como engenheiras, supervisoras de produção e motoristas de caminhão, por exemplo, e também se alistaram nas forças armadas” (NOGUEIRA, 2015). A inserção de uma grande quantidade de mulheres no mercado de trabalho, seja para suprir a lacuna deixada pelos homens que estavam no campo de batalha, seja para preencher uma

demanda surgida com a eclosão da Guerra, causou um grande impacto social e de indumentária durante e após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, algumas mulheres desfrutaram novas liberdades, novas responsabilidades e recompensas e outras sofreram e foram exploradas sem piedade. Como bem exemplifica Hastings, “se a guerra expandiu de forma dramática as oportunidades e as responsabilidades das mulheres em algumas sociedades, também intensificou sua exploração, principalmente sexual, num mundo governado pela força” (HASTINGS, 2012, p. 379).

3.3 OS FIGURINOS DAS PERSONAGENS LIESEL, ROSA E ILSA

O cinema surgiu em 1895 pelas mãos dos irmãos Auguste e Luis Lumière que, na época, buscavam aprimorar a fotografia. Em pouco tempo se transformaria em uma indústria poderosíssima, confirmando ser o grande divulgador de tendências e modismos (PEZZOLO, 2013, p. 162).

A partir do cinema tem-se uma verdadeira documentação da história da moda. Pelos filmes é possível observar a influência dos figurinos em diversos períodos, desde a sua invenção, no final do século XIX. Além da observação histórica, têm-se as referências sociais, econômicas e culturais, bem como a relação da moda com os movimentos relacionados à arte.

O processo de elaboração de um filme é extremamente complexo e, da mesma forma que o diretor e o roteirista, o figurinista tem papel fundamental na composição do filme, especialmente a concepção visual, que inclui o cenário do local, a época, a fotografia. O figurino do filme tem relação direta com o período histórico em que o enredo se passa. Contudo, a aparência física e a indumentária criadas para cada personagem expõem características que vão

além da estética, resultando na identificação física e psicológica dos personagens:

Características como personalidade marcante, autoritarismo, autossuficiência, romantismo, poder de sedução e outras tantas podem ser evidenciadas por meio dos trajes, aliados a atitudes. Assim como na moda instintivamente fazemos pré-análise do posicionamento de uma pessoa na sociedade, nas imagens de um filme o visual dos personagens nos induz a traçar sua personalidade. (PEZZOLO, 2013, p. 162)

Em *A menina que roubava livros*, o figurino segue o período de guerra, com tecidos pesados, escuros e cores sóbrias, variando entre as cores preta, cinza, marrom, verde militar e algumas peças em vermelho escuro, além de poucas estampas.

Para a análise do figurino das três personagens, Liesel Meminger, Rosa Hubermann e Ilsa Hermann, é importante observar a transposição do texto literário para o cinema. Quando se adapta um livro para um roteiro, a questão principal é achar a história que o livro traz e expor no texto, priorizando a linguagem imagética. Portanto, não importa estar descrito num roteiro como o personagem se sente; importa se a imagem exterioriza o que o personagem sente e como isso aparece (FIELD, 2009).

São quase inexistentes as descrições de Zusak a respeito das roupas usadas pelos personagens no romance. Desta forma, a equipe de figurino, co-

mandada pela polonesa Anna Biedrzycka Sheppard²³, experiente em figurinos sob o tema da Segunda Guerra Mundial, não deixou a desejar. É notável a influência do nazismo em todas as situações da trama no cenário local. Sendo assim, percebe-se em boa parte das cenas, a presença da cor vermelha, seja nas bandeiras, no fogo ou nas roupas dos personagens. Todos os colegas de Liesel, inclusive o seu melhor amigo Rudy, usavam o uniforme da Juventude Hitlerista:



Figura 31: Liesel e colegas vestidos com o uniforme da Juventude Hitlerista
Disponível em: <<http://velhaonda.com/2014/01/23/a-menina-que-roubava-livros>>

(...) enquanto Liesel experimentava o novo uniforme. Dez anos significavam a Juventude Hitlerista. Juventude Hitlerista significava uniformezinho marrom. Sendo menina, Liesel foi matriculada no que era chamado de BDM.

EXPLICACÃO DA ABREVIATURA

Ela significava Bund Deutscher Mädchen

Liga de Meninas Alemãs. (ZUSAK, 2013, p. 40)

²³Anna Biedrzycka Sheppard também é responsável pelos figurinos do filme de guerra/ação, *Bastados Inglórios*, de Quentin Tarantino, em 2009, e pelo filme de guerra/histórico *A Lista de Schindler*, em 1993, pelo qual recebeu a indicação de Melhor Figurino, no Oscar, em 1994.

O uniforme usado por Liesel Meminger representa a formalidade da Juventude Hitlerista: camisa branca, lenço fino de cor preta, casaco marrom, de ombros quadrados e bolsos utilitários²⁴, saia preta reta na altura dos joelhos, sapatos pesados de cadarços e cor marrom, meias soquetes claras, boina baixa e cabelos presos em coques ou tranças.

3.3.1 Figurino de Liesel Meminger

O figurino usado por Liesel Meminger representa de maneira precisa o período de restrições e racionamentos que vitimou as populações europeias de baixa renda entre os anos da Segunda Guerra Mundial.



Figura 32: Cores escuras na padronagem do vestido xadrez de Liesel²⁵

²⁴ O termo utilitário é utilizado para as roupas produzidas durante a Segunda Guerra Mundial. “Enquanto as fábricas de roupas empregavam sua capacidade para fazer uniformes e equipamentos de Guerra” (KINDERSLEY, 2014, p. 150).

²⁵ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

O figurino da personagem é formado por tecidos de lã grossa, quase nenhuma estampa (apenas em uma cena do longa ela aparece com vestido em tom claro e delicadas flores) e padronagens (em uma cena, como demonstrado acima, Liesel usa a padronagem xadrez, mas de cores escuras). Em poucas passagens do filme, Liesel parece com cores fortes a bem vestida.



Figura 33: Figurino de Liesel Meminger

Disponível em: <<http://ninhodemafigafas.com/2014/02/06/a-menina-que-roubava-livros-comentando-sobre-o-filme/>>

Mas, apesar dos tecidos simples e sem muitas cores, as roupas de Liesel são delicadas e femininas. Em praticamente todas as peças de roupas da menina, veem-se pequenos e delicados bordados de flores, nas golas *peter pan* (golas redondas) dos vestidos e camisas e nos casaquitos de lã.



Figura 34: Detalhes delicados e femininos nas roupas usadas por Liesel²⁶

Outro elemento importante é o avental branco, com pequenos detalhes bordados em flores, usado por Liesel, nas entregas das roupas lavadas e passadas por Rosa, na casa das suas clientes. O avental branco aparente no figurino pode ter duas interpretações: 1 – demonstrar a limpeza das roupas lavadas e passadas pela sua mãe, Rosa; e 2 – resgatar uma peça do traje típico do folclore alemão, recuperado pelo regime nazista.

²⁶ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).



Figura 35: Avental usado por Liesel nas entregas de roupas²⁷

As meias, da mesma forma que os vestidos, casacos e aventais, são importantes para a composição do figurino da personagem principal. Liesel usa meias soquete ou três quartos — em períodos de calor — usadas por meninas mais jovens, como ela, e meias de lã grossa – em períodos de frio intenso. Os sapatos são pesados e compostos por botas de cano baixo, de couro, com fivelas ou cadarços, nas cores preta e marrom.



Figura 36: Meia-calça de lã botas de cano curto usadas por Liesel²⁸

²⁷ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

Nota-se, ao final da adaptação fílmica, que, após o término da Guerra na Europa e a rendição nazista, a roupa de Liesel, apesar de ainda ter resquícios dos ombros quadrados e pesados, já apresenta um bordô mais claro, não usado no figurino dela antes.

3.3.2 Figurino de Rosa Hubermann

O figurino de Rosa Hubermann, da mesma forma que o da personagem principal, sua filha adotiva Liesel Meminger, representa o período de dificuldades vividas pelas famílias mais pobres durante a Segunda Guerra Mundial. O aspecto de suas roupas é para fazer parecer que foram bastante usadas, lavadas, chegando quase ao limite.

A frase da editora de moda colombiana, Nina Garcia, serve perfeitamente para os figurinos das três personagens, em especial de Rosa Hubermann, aqui analisada: “Figurino, maquiagem, podem dizer de imediato quem o personagem é ou, pelo menos, garantir um bom entendimento sobre ele” (GARCIA, 2010, p. 69).

²⁸ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).



Figura 37: Figurino de Rosa Hubermann
Disponível em: <<https://tbcharacteranalysis.wordpress.com/2014/03/>>

Os vestidos de Rosa são todos logo abaixo dos joelhos. Em momento algum, ela aparece de calças. A peça mais utilizada pela personagem é o avental. Rosa está na maior parte das vezes na cozinha, seja cozinhando ou lavando louças, seja lavando ou passando roupas. O avental aparece com mais frequência no figurino de Rosa que no de Liesel. Enquanto que o avental de Liesel é branco e bordado, o de Rosa é velho e gasto. O avental, neste caso, diferentemente do da menina, demonstra o trabalho constante dentro de casa, por parte de Rosa, que passa a maior parte do dia em afazeres domésticos, lavando e passando roupas para as famílias mais ricas de Molching. Pela mesma razão, as mangas dos vestidos e blusas estão constantemente arregaçadas.



Figura 38: Roupas escuras usadas por Leisel e Rosa²⁹

As roupas de sair de casa de Rosa são diferentes das roupas de trabalho, usadas dentro de casa. Quando sai, Rosa veste sobretudo de lã preto, vestidos em tecidos mais simples, cores escuras, variando do cinza e preto ao vermelho escuro. Os sapatos são escuros, compostos por botas de cano curto e meias de lã escuras em períodos de frio intenso. As bolsas são pequenas e rígidas. A maquiagem é praticamente inexistente, tanto dentro de casa quanto fora dela e os cabelos estão constantemente desalinhados: “Rosa usava a melhor roupa, mas seu cabelo estava uma bagunça, e era uma toalha de mechas cinzentas elásticas” (ZUSAK, 2013, p. 292).

²⁹ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

3.3.3 Figurino de Ilsa Hermann

Ilsa Hermann, mulher do prefeito e personagem mais abastada da história, aparece em várias cenas de roupão branco³⁰, exatamente como na descrição do livro. A cor branca³¹, neste caso, pode significar a limpeza e a pureza, em contraste ao preto³², cor usada em todos os momentos em que Ilsa sai de casa na adaptação fílmica. Além disso, o uso do roupão branco é sinal inconfundível da alta classe à que Ilsa pertencia. Ao contrário de Rosa, em casa, ela não usava avental, pois tinha vários empregados que cuidavam dos afazeres domésticos. Por ser rica, Ilsa, em casa, podia dedicar-se ao ócio. Outro detalhe refere-se à cor branca, mais associada à elite, pelo fato de os tecidos dessa cor serem mais caros.

Seus cabelos estão sempre presos em uma trança baixa no lugar do coque fofo, descrito em diversas passagens do livro. “Um roupão de banho atendeu à porta. Dentro dele, uma mulher de olhar assustado, cabelos que pareciam lanugem e uma postura de derrota postou-se diante da menina” (ZUSAK, 2013, p. 41); “E Frau Hermann, a mulher do prefeito, parada com seu cabelo fofo e toda trêmula no vão enorme e frio da porta. Sempre calada. Sempre sozinha. Nem uma palavra, nem uma vez” (ZUSAK, 2013, p. 85). No longa, os

³⁰ “É uma peça confortável, aberta na frente, com mangas curtas ou longas, com barra abaixo dos joelhos ou na altura dos tornozelos, usada sobre a roupa de dormir ou a roupa de baixo” (PREZZOLO, 2009, p. 181).

³¹ O significado da cor branca sugere novidade, começo e abrigo: “Névoa, vapor e éter, e o vazio e silêncio fantasiado que precede as primeiras cores sólidas do mundo diferenciado (...)”. Os candidatos ao batismo usavam vestes brancas do renascimento, simplicidade e restauração (KOBLEK; MURR, 2012, p. 657).

³² O preto envolve e engole, é caverna e abismo, os buracos do espaço e as entranhas da terra, noite, melancolia e morte. A manhã afunda-se no preto e descansa na sua tristeza abafada. O véu da separação e da perda da viúva, a sóbria veste da autoridade do juiz são pretos. As vestes pretas do clero renunciavam aos prazeres de tons claros da vida material e sensual; a elegância negra dos trajes de noite evaca-a (KOBLEK; MURR, 2012, p. 658).

cabelos de Ilsa são grisalhos e longos, vindo ao encontro dos preceitos do regime nazista: “O cabelo devia ser natural, sem tintura nem permanente, e com certeza não cortado curto; mulheres deviam parecer mulheres, não meninos” (DIRIX, 2014, p. 11).



Figura 39: Figurino de Ilsa Hermann
Disponível em: <<http://jacobandmatthew.weebly.com/8-point-projects.html>>

Nota-se, no romance, que é a personagem com mais descrições de indumentária, apesar de serem poucos os momentos em que Ilsa Hermann aparece fora de casa e sem o roupão de banho, constantemente descrito por Liesel. Quando é vista pela personagem principal fora de casa, causa um certo estranhamento na menina.

Foi estranho para Liesel vê-la sem roupão de banho. O vestido de verão era amarelo, com um debrum vermelho. Havia um bolso com uma florzinha. Nada de suásticas. Sapatos pretos. Até então, a menina nunca havia notado as canelas de Ilsa Hermann. A mulher tinha pernas de porcelana. (ZUSAK, 2013, p. 454)

Uma roupa que merece destaque é o elegante vestido de lã preta com bordados, cinto e colar, todos no mesmo tom de laranja, além de meias e sapatos pretos de Ilsa, usado pela personagem enquanto ela observa a leitura de Liesel no pequeno pufe. A cor preta aparece em três momentos nas roupas da personagem: no dia em que viu Liesel pela primeira vez, na praça de Molching; em um dia de leitura da menina; e ao final da adaptação fílmica, quando ambas se encontram, em meio aos destroços da rua Himmel, após o bombardeiro. As cores usadas por Ilsa são contrastantes: ou somente preto, ou somente o branco e os vestidos possuem a altura logo abaixo dos joelhos, mesma altura dos vestidos das outras personagens, porém são mais bem cortados e em tecidos de mais qualidade, para acentuar o status de Ilsa e a diferença da classe social dela em relação às outras mulheres da história.



Figura 40: Figurino de Liesel e de Ilsa, em um dos poucos momentos em que aparece sem o roupão³³

³³ (A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

3.4 LIESEL MEMINGER, OS PERSONAGENS MASCULINOS E A NARRADORA EM CONTEXTO DE GUERRA

A partir do romance *A menina que roubava livros* e do filme homônimo, tem-se a influência da Guerra e do regime nazista também sobre os três principais personagens masculinos: Max Vandenburg, Hans Hubermann e Rudy Steiner.

3.4.1 Liesel Meminger e Max Vandenburg

O judeu Max é filho de Erik Vandenburg, companheiro de pelotão de Hans Hubermann durante a Primeira Guerra Mundial e a quem este prometera proteger a família, em caso de necessidade. Essa promessa teve de ser cumprida na Segunda Guerra, quando Max foge dos nazistas com a ajuda de seu amigo de infância, o também alemão e agora representante do exército nazista, Walter Kugler:

Como se esperava, era um Nazista. De uniforme.

— Nunca.

Foi a resposta de Max.

Agarrou-se à mão da mãe e à de Sarah, a mais próxima das primas.

— Não vou embora. Se não pudermos ir todos, também não irei.

Estava mentindo.

Ao ser empurrado pelo resto da família, o alívio debatia-se dentro dele como uma obscenidade. Era algo que ele não queria sentir, mas, ainda assim, sentia-o com tanta intensidade que ti-

nha vontade de vomitar. Como poderia? Como poderia?

Mas pode.

— Não traga nada — disse-lhe Walter. — Só a roupa do corpo.

Eu lhe dou o resto.

— Max. — Era a mãe chamando.

De uma gaveta, ela tirou um antigo pedaço papel e o enfiou no bolso do paletó do filho.

— Se um dia... — E o segurou pela última vez pelos cotovelos.

— Essa pode ser sua última esperança.

Max olhou para o rosto envelhecido da mãe e a beijou, com muita força, nos lábios.

— Vamos — puxou-o Walter, enquanto o resto da família se despedia e lhe dava dinheiro e alguns bens de valor. — Está um caos lá fora, e é do caos que nós precisamos.

Saíram sem olhar para trás.

Aquilo o torturou. Se ao menos tivesse olhado para trás, para ver sua família pela última vez, ao sair do apartamento.

Talvez, então, a culpa não fosse tão pesada. Nem um último adeus.

Nenhum reter final dos olhos.

Nada senão a partida. (ZUSAK, 2013, p. 173-174)

Essa passagem tem grande importância. A cena da despedida de Max é breve. Instala-se o caos nas ruas e um rapaz de cabelos loiros vai buscá-lo em casa. Max inicialmente se recusa a ir embora e deixar a mãe, mas logo se despede. Na casa a única pessoa presente é a mãe, que entrega ao filho o papel com o endereço de Hans Hubermann e pede que o encontre. A culpa de Max é descrita pela Morte: “Quando finalmente alcancei a alma de Max Vandenburg, o momento que mais o atormentava era ter abandonado sua mãe e por ter sentido um terrível alívio descompromissado de que ele sobreviveria” (A MENINA, 2014).

Max consegue se esconder por pouco mais de seis meses. Após esse período, Walter e Max, com o contato que sua mãe lhe dera de Hans, decidem que o melhor era procurar o pintor de paredes, acreditando que este estaria disposto a esconder o judeu. No bilhete, havia apenas estas informações: “Hans Hubermann Rua Himmel, 33, Molching” (ZUSAK, 2013, p. 174). O que Max previa de fato acontece: Hans o acolhe.

O judeu Max Vandenburg é um personagem extremamente importante no romance e faz as ligações do passado de Hans, com o presente, — pela perseguição aos judeus — e até o futuro, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a amizade duradoura com Liesel. Max Vandenburg e Hans Hubermann, apesar de não se lembrarem um do outro, haviam se conhecido alguns anos antes de 1940, quando, após o término da Primeira Guerra Mundial, Hans viajou até a cidade de Stuttgart, à procura da viúva de Erik Vandenburg, para entregar o acordeão, após o falecimento do amigo no campo de batalha.

— Este é o Max — fez ela, mas o menino era pequeno e tímido demais para dizer alguma coisa. Era magrelo, de cabelo macio, e seus olhos densos e escuros observaram enquanto o estranho tocava mais uma canção na sala pesada. De um rosto para outro, ficou olhando enquanto o homem tocava e a mulher chorava. (ZUSAK, 2013, p. 161)

Durante a Primeira Guerra Mundial, o pai de Max, Erik Vandenburg, salvou a vida de Hans, quando um sargento entrou no local onde os soldados estavam e perguntou quem dentre eles tinha uma boa escrita. Como todos temiam ser considerados covardes, caso dessem um passo à frente por vontade própria, ninguém se pronunciou. Na realidade, o sargento queria poupar al-

guém do terrível confronto que estava por vir. Erik, percebendo a gravidade do confronto, disse que Hans tinha uma escrita “impecável”. “A voz pertencia a Erik Vandenburg. Obviamente, ele achou que esse dia não era um momento apropriado para o amigo morrer” (ZUSAK, 2013, p. 161). Todos os soldados do batalhão morreram, inclusive Erik. O único que não morreu foi Hans, que ficou longe da linha de frente, naquele dia.

Erik e Hans se tornaram amigos durante a Guerra. Inclusive, foi Erik quem ensinou Hans a tocar acordeão. A familiaridade do personagem com a música aparece com grande frequência, em passagens da obra literária e também na adaptação fílmica, apesar de a maior parte do orçamento do personagem vir do ofício de pintor:

— Ele... se algum dia houver alguma coisa de que a senhora precise... — E fez deslizar pela mesa um pedaço de papel com seu nome e endereço. — Sou pintor profissional. Pinto o seu apartamento de graça, quando a senhora quiser. Sabia que era uma compensação inútil, mas ofereceu assim mesmo. (ZUSAK, 2013, p. 161)

Quando, em 1940, Max chegou à cozinha da rua Himmel, número 33, tinha 24 anos. “Sua roupa parecia vergá-lo com o peso, seu cansaço era tamanho” (ZUSAK, 2013, p. 168). Ao adaptar o romance de Zusak para o cinema, o diretor Percival e o roteirista Michael Petroni alteraram de maneira sutil a ordem dos acontecimentos e diminuíram a história de Hans e Erik nos campos de batalha, durante a Primeira Guerra Mundial.

No longa-metragem, Liesel se assusta com aquele hóspede estranho e fraco, mas ao mesmo tempo sente curiosidade e pergunta ao pai adotivo quem

é o rapaz. Assim, Hans explica como Max foi parar lá: “Esse acordeão não é meu. Esse acordeão é do pai deste menino. (...). Eu estava cuidando dele. (...). Eu o vi morrer há muitos anos na Guerra. O pai dele deu a própria vida por mim e eu prometi que se eu pudesse ajudá-los eu o faria. Dei minha palavra” (A MENINA, 2014).

Na adaptação fílmica, Max Vandenburg é vivido pelo ator americano Ben Schnetzer. A descrição física do personagem judeu no romance é breve, mas vai ao encontro de sua aparência na adaptação cinematográfica: “Miúdo, com mechas macias de cabelo (...) e olhos alagadiços (...)” (ZUSAK, 2013, p. 171).



Figura 41: Max Vandenburg

Disponível em: <<http://www.conversandocomalua.com/2014/01/filme-menina-que-roubava-livros-resenha.html>>

Com o passar dos dias, Liesel e Max vão se aproximando e constroem uma sólida amizade. Max, o judeu refugiado no porão dos Hubermann, é um dos pontos seguros da protagonista. No momento em que ambos são apresentados, ocorre um estranhamento:

Quando viu um rosto invertido de uma menina acima dele, houve o momento inquieto da falta de familiaridade e o esforço de recordar - de decodificar exatamente onde e quando ele estava sentado. Após alguns segundos, Max conseguiu coçar a cabeça (um farfalhar de gravetos) e olhou para Liesel. Seus gestos eram fragmentados, e agora estavam abertos, os olhos eram úmidos e castanhos, densos e pesados.

Num ato reflexo, Liesel recuou.

Foi lenta demais.

O estranho estendeu a mão quente da cama e segurou o seu braço.

— Por favor. (ZUSAK, 2013, p. 186)



Figura 42: Momento em que Liesel e Max se conhecem³⁴

Na adaptação, com o roteiro de Petroni, Max acorda e vê Liesel usando o uniforme da Juventude Hitlerista, como se o símbolo da suástica o estivesse observando. Ela esboça um “oi” e imediatamente pergunta com quem ele estava sonhando e de quem é o livro *Mein Kampf*, que estava ao lado dele. Imedi-

³⁴ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (*A MENINA*, 2014).

tamente ele recua e a impede de pegá-lo: “Não é para crianças” (A MENINA, 2014).

A princípio Liesel estranha o judeu Max, mas se sente curiosa em relação a ele. Com o passar dos dias os dois se aproximam e desenvolvem uma forte afeição, inclusive compartilhando os pesadelos: “Troca de pesadelos. A menina: Diga, o que você vê quando sonha assim? (...). Também tenho pesadelos. O judeu: O que você vê?” (ZUSAK, 2013, p. 196).

Max encontra refúgio no porão de Hans e Rosa e passa boa parte de seus momentos inerte, doente e ouvindo a menina ler os livros “roubados” da biblioteca de Ilsa Hermann.

Com as cortinas bem cerradas, ele dormia no chão, com uma almofada sob a cabeça, enquanto o fogo ia apagando e se transformava em cinzas.

De manhã, voltava para o porão.

Um ser humano sem voz.

O rato judeu, de volta a sua toca. (ZUSAK, 2013, p. 193)

Max, juntamente com Hans Hubermann e Ilsa Hermann, torna-se um grande incentivador da menina à leitura. Em fevereiro de 1941, no aniversário de 12 anos de Liesel, Max resolve presenteá-la com um livro feito por ele, a partir de algumas páginas arrancadas de *Mein Kampf* e pintadas de branco. O livreto foi intitulado de *O Vigia*. “Ao terminar, Max usou uma faca para furar as páginas e amarrá-las com barbante. O resultado foi um livreto de treze páginas (...)” (ZUSAK, 2013, p. 200).

No longa, Max não tem impacto tão profundo sobre a protagonista como Hans Hubermann. A relação que ele tem com Liesel é pouco explorada e o de-

envolvimento dele é superficial. Uma importante passagem do romance, e bem explorada na adaptação, é o boletim meteorológico feito por Liesel, no dia de Natal. A protagonista tinha por costume contar a Max como estava o dia. Nesse, especialmente, levou um punhado de neve, para que Max pudesse perceber como estava gelado lá fora. E, assim, levou baldes e panelas cheios de neve e gelo para o porão. Liesel é a primeira a jogar uma bola de neve em Max e a receber o troco na barriga. Assim que Hans desce as escadas do porão, recebe uma bola de neve de Max e também revida. “Durante alguns minutos, todos se esqueceram. Não houve mais gritos nem nomes sendo chamados, mas eles não puderam conter os pequenos frouxos de riso. Eram apenas humanos, brincando na neve dentro de casa” (ZUSAK, 2013, p. 276). Hans continua a brincadeira, chamando Rosa. Quando ela aparece, Hans atira-lhe uma bola de neve:

Errando por pouco, a bola desintegrou-se ao bater na parede, e a mãe teve uma desculpa para xingar por um longo tempo, sem nem parar para respirar. Depois que se recuperou, desceu para ajudá-los. Foi inclusive buscar botões para os olhos e o nariz e um pedaço de barbante para fazer um sorriso de boneco de neve. E até um cachecol e um chapéu foram providenciados para o que era, na verdade, apenas um homem de neve de sessenta centímetros. (ZUSAK, 2013, p. 276)



Figura 43: Liesel Meminger, Max Vandenburg e o boneco de neve no porão dos Hubermann
Disponível em: <<http://minhapaixaoporfimess.blogspot.com.br/2014/07/a-menina-que-roubava-livros-2013.html>>

Na adaptação fílmica, o boneco de neve também é montado e a cena termina com uma frase de Liesel: “Este é o melhor Natal” (A MENINA, 2014). Este raro e feliz momento acaba por quase virar uma tragédia. Com o derretimento do boneco de neve e o frio constante, a saúde de Max declinou. “Por mais perto do fogo que se sentasse, ele não conseguia elevar-se a nenhum grau de saúde” (ZUSAK, 2013, p. 277). Durante horas, Liesel sentava-se ao lado de Max, enquanto ele dormia, e desejava, com uma certa culpa, sua melhora. “Era o segundo boneco de neve a derreter diante de seus olhos, só que esse era diferente. Era um paradoxo. Quanto mais frio ficava, mais derretia” (ZUSAK, 2013, p. 279).

Foram praticamente dois meses de tensão e expectativa pela melhora do estado de saúde de Max, afinal, para o desespero dos Hubermann, “Um cadáver judaico era um enorme problema. Os Hubermann precisavam ressuscitar Max Vandenburg, não apenas pelo bem dele, mas também pelo seu” (ZUSAK, 2013, p. 290).

Em uma passagem do romance, Hans Hubermann ajuda um senhor judeu na longa caminhada pelas ruas de Molching para o campo de concentração em Dachau. Ele lhe oferece um pedaço de pão e, após esse ato, recebe quatro chicotadas. Logo em seguida, lembra-se de Max, do porão e do perigo que a família passou a correr por essa atitude impensada.

— Em que é que eu estava pensando? — e seus olhos se fecharam com mais força e tornaram a se abrir. O macacão estava amarrotado. Havia tinta e sangue nas mãos de Hans. E migalhas de pão. Que diferença do pão do verão anterior! — Ah, meu Deus, Liesel, que foi que eu fiz? (ZUSAK, 2013, p. 344)

Com relação a essa parte, na adaptação há uma mudança no roteiro. Hans tenta ajudar um comerciante que estava sendo levado pelos nazistas por ser judeu. Hans alega conhecer o comerciante e diz que se trata de um bom homem, quando é empurrado por um soldado, cai no chão e machuca a cabeça (A MENINA, 2014). Essa atitude de Hans, em defesa dos homens de origem judaica, tanto no livro quanto no filme, por mais que em situações diferentes, desencadeia a saída de Max do porão dos Hubermann, com receio de que eles pudessem ser presos ou algo pior, caso o governo nazista decidisse revistar a casa. Desta forma, Max decide ir embora do porão dos Hubermann, para a completa tristeza de Liesel (ZUSAK, 2013, p. 345). Max vai reaparecer na obra literária somente nas páginas finais, com a rendição da Alemanha e a liberação dos campos de concentração:

Os dois passavam muitos dias juntos, amiúde andando até Dachau, depois que o campo foi libertado, apenas para serem repelidos pelos americanos.

Por fim, em outubro de 1945, um homem de olhos alagadiços, plumas de cabelo e rosto escanhado entrou na loja. Aproximou-se do balcão.

— Há alguém aqui com o nome de Liesel Meminger?

— Sim, ela está lá nos fundos — disse Alex. Ficou esperançoso, mas queria ter certeza.

— Posso perguntar quem a está procurando?

Liesel saiu.

Os dois se abraçaram e choraram e desabaram no chão.
(ZUSAK, 2013, p. 478)



Figura 44: Momento em que Liesel e Max se reencontram³⁵

Na adaptação fílmica, Max entra na loja de Alex Steiner e rapidamente é visto por Liesel, que corre para abraçá-lo. A Morte, na última narração do filme, comenta a respeito da amizade de Liesel com Max, o que não há descrição no romance de Zusak: “Max, cuja amizade durou quase tanto quanto Liesel, quase” (A MENINA, 2014). Pelo roteiro de Petroni, fica claro que Max e Liesel man-

³⁵ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

tiveram laços afetivos até a morte dele, mas não há menção à forma como a amizade se manteve ou à data em que Max faleceu. Porém, em razão do uso da palavra “quase” no texto, pode-se aventar a hipótese de que ele tenha morrido pouco antes de Liesel.

3.4.2 Liesel Meminger e Hans Hubermann

Pai adotivo de Liesel, Hans é vivido pelo ator australiano Geoffrey Rush. O personagem era pintor de paredes e um acordeonista de primeira: “Sua habilidade musical era superior à média” (ZUSAK, 2013, p. 33). Mas, com a Guerra, seu trabalho de pintor de paredes ficou escasso.

Hans e Liesel Meminger, assim que se veem pela primeira vez, desenvolvem um grande e mútuo afeto. Foi ele quem a convenceu a sair do carro do serviço de adoções e entrar no seu novo lar. No romance de Markus Zusak, houve uma certa demora para Liesel criar coragem para sair do carro: “Convencê-la a sair do carro levou quase quinze minutos. Foi o homem alto quem conseguiu. Em silêncio” (ZUSAK, 2013, p. 29). Na adaptação aos cinemas, a aproximação de ambos se dá pelo olhar afetuoso de Hans, por sua mão estendida, para que a menina saísse do carro, pelo apelido dado por ele à Liesel (ele a chamava de “majestade”) e pela apresentação da rua “Paraíso” à menina. Hans Hubermann é constantemente citado no livro, pela cor dos seus olhos: “Liesel observou a estranheza dos olhos de seu pai de criação. Eram feitos de bondade e prata. Como prata mole, derretida. Ao ver aqueles olhos, Liesel compreendeu que Hans Hubermann tinha muito valor” (ZUSAK, 2013, p. 34).

Outra importante característica de Hans era o hábito de fumar e de enrolar os cigarros. No romance há a descrição frequente desse hábito. Observe, inclusive, que, no livro, a primeira conversa entre Liesel e Hans é sobre a forma de enrolar cigarros: “— Sabe enrolar cigarros? – perguntou à menina, e durante mais ou menos uma hora os dois ficaram sentados no poço crescente de escuridão, brincando com o tabaco e os papéis dos cigarros, que Hans Hubermann ia fumando” (ZUSAK, 2013, p. 33). Na adaptação fílmica, Hans não aparece em momento algum fumando ou enrolando cigarros. Isso se deve ao fato de o filme ter de se ater aos hábitos de hoje. Atualmente, o cigarro está banido da sociedade. Várias histórias que apresentam personagens fumando nos livros, quando passam para o cinema, vêm sem o fumo.

ALGUNS DADOS SOBRE

HANS HUBERMANN

Ele adorava fumar.

O que mais gostava no fumo era de enrolar os cigarros.

Tinha ofício de pintor de paredes e tocava acordeão.

Isso era uma mão na roda, especialmente no inverno, quando ele podia ganhar um dinheirinho tocando nos bares de Molching, como o Knoller.

Ele já me havia tapeado numa guerra mundial, mas depois seria posto em outra (como uma espécie perversa de recompensa), na qual daria um jeito de conseguir me evitar outra vez. (ZUSAK, 2013, p. 33)

Liesel, em sua nova casa, passa a ter pesadelos com a morte do irmão, mas sempre Hans aparecia no meio da noite para acalmá-la. Em uma noite de pesadelo de Liesel, Hans descobre o primeiro livro “roubado” por ela:

Um livro preto, com letras prateadas na capa, que veio num tranco e despencou no chão, entre os pés do homem alto. Ele baixou os olhos. Olhou para a menina, que encolheu timidamente os ombros. Em seguida, leu o título em voz alta, com concentração: — O Manual do Coveiro. (ZUSAK, 2013, p. 58)

Na adaptação fílmica, Hans vai até o quarto de Liesel e, assim que começa a cobri-la, vê o livro fino de capa preta. A partir desse momento, Hans Hubermann passou a ensinar Liesel a ler e escrever: “Para lhe dizer a verdade — papai foi logo explicando —, eu mesmo não sou muito bom de leitura” (ZUSAK, 2013, p. 59).



Figura 45: Liesel Meminger aprendendo a ler com Hans Hubermann
Disponível em: <http://minhapaixaoporfimess.blogspot.com.br/2014/07/a-menina-que-roubava-livros-2013.html>

Notam-se, no decorrer de todo o romance, o descaso de Hans Hubermann em relação ao regime nazista e o apoio aos judeus com os quais conviveu e trabalhou ao longo da vida. Sua esposa, Rosa, de maneira tácita, concorda com a posicionamento de Hans:

ALGUNS NÚMEROS MASTIGADOS

Em 1933, noventa por cento dos alemães manifestavam um apoio absoluto a Adolf Hitler.

Isso deixava dez por cento que não o manifestavam.

Hans Hubermann fazia parte dos dez por cento.

Havia uma razão para isso. (ZUSAK, 2013, p. 95)

Um dos filhos de Hans e Rosa, Hans Júnior, era nazista e frequentemente tinha embates com seu pai, sob os olhos preocupados da mãe. No aniversário de Hitler, em 1940, Hans Júnior vai visitá-los e as brigas logo se iniciam. Para Hans Júnior, o pai “fazia parte de uma Alemanha velha e decrépita” (ZUSAK, 2013, p. 95). Quando adolescente, descobriu que seu pai tinha o apelido de “Der Juden Maler’ — pintor de judeus —, por pintar casas de judeus” (ZUSAK, 2013, p. 95). As agressões ao pai pelo desprezo ao regime nazista deixam Hans Júnior transtornado: “— Você nunca se importou com este país”. (...) — Ou você está do lado do Führer ou está contra ele. E percebo que está contra ele. Sempre estive” (ZUSAK, 2013, p. 96). Hans Hubermann, mais uma vez contra o regime nazista, comenta: “— Erros? Já cometi muitos na vida, mas não me filiar ao partido nazista não é um deles” (ZUSAK, 2013, p. 96). Na adaptação de Percival, os filhos de Rosa e Hans, Hans Júnior e Trudy, não aparecem em momento algum e sequer são citados. Talvez isso se deva à escolha do diretor e do roteirista, que decidiram privilegiar a história de Liesel, em detrimento de outros elementos.

Quando Hitler chegou ao poder, Hans não se filiou ao partido e o trabalho de pintor de paredes começou a dar errado:

O PROCESSO DE RACIOCÍNIO
DE HANS HUBERMANN

Ele não era muito instruído nem politizado, porém, que mais não fosse, era um homem que apreciava a justiça. Um judeu salvara sua vida, uma vez, e ele não podia esquecer isso.

Não podia filiar-se a um partido que antagonizava as pessoas daquele jeito. Além disso, tal como Alex Steiner, alguns de seus fregueses mais fiéis eram judeus. Como muitos judeus acreditavam, Hans achava que o ódio não podia durar, e a decisão de não seguir Hitler foi consciente. Em muitos níveis, foi desastrosa. (ZUSAK, 2013, p. 162)

No romance, em 1942, membros do partido nazista passam a inspecionar porões, para que pudessem servir de abrigos antiaéreos, em Molching. Na adaptação para o cinema, essa passagem também é retratada e a aflição da família Hubermann, caso fosse descoberta escondendo um judeu em seu porão, é enorme. Um membro do exército, após considerar o porão inútil como abrigo, pergunta a Hans se ainda está sem trabalho e o porquê de ele não ter se filiado ao partido, diminuindo, assim, as atribuições de Rosa, que lavava e passava roupas para famílias ricas da cidade, para ajudar no sustento da casa. Ele termina falando a Hans que “nunca é tarde para se filiar” (A MENINA, 2014).

Após o bombardeio à cidade de Molching, na rua Himmel, a mais pobre da cidade, a Morte descreve como foi a passagem de Hans Hubermann:

Ele deitou em meus braços e descansou. Houve um pulmão comichando por um último cigarro, e uma imensa atração magnética pelo porão, pela menina que era sua filha e estava escrevendo um livro lá embaixo, um livro que um dia ele esperava ler.

Liesel.

Foi o que sua alma sussurrou quando o carreguei. Mas não

havia Liesel naquela casa. Não para mim, pelo menos.
(ZUSAK, 2013, p. 463)

Na adaptação fílmica, esse momento é breve, mas não menos tocante. Liesel vê primeiramente Rosa, e pega em sua mão. Assim que avista Hans, ela vai em direção a ele e alisa os seus cabelos, sem uma palavra. No romance, a Morte descreve o sentimento de Liesel: “O pai era um homem de olhos de prata, não olhos mortos. Papai era um acordeão!” (ZUSAK, 2013, p. 467).

3.4.3 Liesel Meminger e Rudy Steiner

Rudy é o melhor amigo de Liesel, além de vizinho e colega de aula. “(...) o garoto da casa ao lado, que era obcecado com o atleta negro norte-americano Jesse Owens. (...) Rudy logo se tornaria o melhor amigo de Liesel e, tempos depois, seu parceiro e catalisador ocasional no crime. Ela o conheceu na rua” (ZUSAK, 2013, p. 42). Alguns dias depois de Liesel ter tomado seu primeiro banho na nova casa, Rosa Hubermann a deixou sair para brincar com as outras crianças e o futebol era a brincadeira mais frequente:

Rudy ajeitou os pés, disparou o tiro e Liesel mergulhou e, de algum modo, desviou a bola com o cotovelo. Levantou-se sorrindo, mas a primeira coisa que viu foi uma bola de neve arrebatando-lhe na cara. Metade dela era lama. Doeu como o diabo.

— Que tal, gostou? — riu o menino e saiu correndo em busca da bola.

— Saukerl — murmurou Liesel. O vocabulário de sua nova

casa estava pegando depressa. (ZUSAK, 2013, p. 46)

No longa, Rudy, logo que percebe a presença de Liesel, segue até a casa dos Hubermann e a convida para saírem juntos para a escola. Nesse instante, tornam-se amigos.

Rudy Steiner era oito meses mais velho que Liesel e “(...) tinha as pernas ossudas, dentes afiados, olhos azuis esbugalhados e cabelos cor de limão. Como um dos seis filhos dos Steiner, estava permanentemente com fome. Na rua Himmel, era considerado meio maluco” (ZUSAK, 2013, p. 46).

Na adaptação, Rudy é vivido pelo ator alemão Nico Liersch. O personagem é um garoto divertido e apaixonado por esportes, que sonha em ser como o atleta norte-americano Jessie Owens, e insiste por um beijo na boca, desde o momento em que conhece Liesel, que todas as vezes o recusa. Quando criança, Rudy admirava um atleta negro americano, tido como o corredor mais rápido da época. Em 1936, durante as Olimpíadas, Hitler se recusa a apertar a mão de Owens, por ele ser negro. Um dia, com a euforia das vitórias de Owens, Rudy pintou-se todo de preto com carvão, para se parecer com o atleta, e saiu correndo, como se estivesse em uma competição pelas ruas de Molching (ZUSAK, 2013, p. 54).

No longa-metragem, Rudy aparece correndo, após pintar o corpo com carvão, e surgem imagens das Olimpíadas de 1936, com Jesse Owens competindo. Rudy é repreendido por um senhor, que o leva para casa. Alex Steiner, pai do garoto, de maneira gentil, tenta entender o porquê da escolha do filho em se parecer com Jesse Owens, ao que o menino responde: “Porque ele é o homem mais rápido da terra” (A MENINA, 2014). Alex Steiner tenta explicar ao

filho que ele não deve querer ser negro, mas, o desejo do garoto de ser Jesse Owens não tinha relação alguma com o tom da pele e sim com o fato de o atleta norte-americano ser seu ídolo e o homem mais veloz da Terra, naquele período:



Figura 46: Rudy correndo, após pintar o corpo com carvão
Disponível em: <<http://aulagprofe.blogspot.com.br/2014/02/la-ladrona-de-libros.html> >

— Filho, você não pode sair por aí se pintando de preto, escutou?

Rudy estava interessado e confuso. Agora a Lua se soltara, livre para se movimentar, subir, descer e pingar no rosto do menino, deixando-o escuro para valer, como seus pensamentos.

— Por que não, papai?

— Porque eles o levam embora.

— Por quê?

— Porque você não deve querer ser como os negros, nem os judeus, nem qualquer um que... que não seja nós.

— Quem são os judeus?

— Conhece aquele meu freguês mais antigo, o Sr. Kaufmann? Da loja onde compramos seus sapatos?

— Sim.

— Bom, ele é judeu.

— Eu não sabia. A gente tem de pagar para ser judeu? Precisa de uma licença?

— Não, Rudy. (ZUSAK, 2013, p. 56)

Rudy é parceiro inseparável de Liesel. Seja para acompanhá-la nas entregas das roupas de Rosa Hubermann, seja para acompanhá-la no caminho da escola, nas brincadeiras de rua e também quando entram definitivamente para o mundo dos “roubos”, e não apenas de livros. Inicialmente começam “roubando” maçãs, batatas e cebolas de agricultores, juntamente com um grupo de adolescentes: “Fizeram mais umas saídas com Arthur Berg e seus amigos, ansiosos por provar seu valor e ampliar seu repertório de furtos. Tiraram batatas de uma fazenda e cebolas de outra” (ZUSAK, 2013, p. 148). Mais tarde, ele a auxilia, sob protesto, nos “roubos” dos livros, na biblioteca de Ilsa Hermann, na casa do prefeito. Rudy também é o responsável pelo título do livro e do filme, quando chama Liesel de “roubadora de livros”. Na adaptação, Rudy a chama de “roubadora de livros” após despedir-se. Ela sorri e responde: “Boa noite, peixe” (A MENINA, 2014).



Figura 47: Liesel Meminger e Rudy Steiner

Disponível em: <<http://www.jornaldastribos.com.br/filme-a-menina-que-roubava-livros-novidades-trailer-legendado/>>

Boa noite, roubadora de livros. Era a primeira vez que Liesel se via marcada por seu título, e não pode esconder que isso lhe agradou muito. Como nós sabemos, ela já tinha furtado livros, mas no fim de outubro de 1941 a coisa se tornou oficial. Nesta noite, Liesel Meminger transformou-se verdadeiramente na menina que roubava livros. (ZUSAK, 2013, p. 258)

Tanto no livro quanto no filme, um momento que merece destaque é o descontentamento e desconforto de Rudy em ter que participar de reuniões da Juventude Hitlerista. “Em vez de irem para a Juventude Hitlerista, os dois saíram da cidade e margeavam o rio Amper, saltando pedras, atirando outras enormes na água e, de um modo geral, não fazendo nada que prestasse. Rudy certificava-se de sujar bastante o uniforme, para enganar a mãe (...)” (ZUSAK, 2013, p. 264). Na adaptação, esse descontentamento é mostrado quando Rudy é convocado para participar do treinamento de elite. Após receber o comunicado do recrutamento, decide fugir. Com uma pequena mala na mão, encontra Liesel e fala que vai embora. Ambos saem da cidade e vão atirar pedras no rio. E ele fala: “Não quero morrer (...) Não estou pronto, eu quero crescer antes de morrer” (A MENINA, 2014). Após longa conversa e gritos de “Eu odeio Hitler” de ambos, agora adolescentes, volta cada um para a sua casa.

O tão esperado beijo de Liesel em Rudy somente aconteceu, nas duas obras, após a morte do garoto, pois é nesse momento que Liesel percebe o quanto ama o seu melhor amigo e o beija com suavidade:

Inclinou-se, olhou para o seu rosto sem vida, e então beijou a boca de seu melhor amigo, Rudy Steiner, com suavidade e verdade. Ele tinha um gosto poeirento e adocicado. Um gosto de arrependimento à sombra do arvoredo e na penumbra da coleção de ternos do anarquista. Liesel beijou-o demoradamen-

te, suavemente, e quando se afastou, tocou-lhe a boca com os dedos. (ZUSAK, 2013, p. 466)



Figura 48: Momento em que Liesel beija Rudy pela primeira vez³⁶

Na adaptação, Liesel vê Rudy ainda com vida e vai ao seu encontro. Ele a vê e consegue falar antes de morrer: “Liesel, eu tenho que falar, eu amo...” Liesel se desespera e o beija (A MENINA, 2014). No capítulo intitulado “O livro flutuante (Parte I)”, a Morte alega ter bom coração e lembra que Rudy Steiner não merecia ter o destino que teve, adiantando, assim, o seu fim trágico: “Pequeno aviso sobre Rudy Steiner. Ele não merecia morrer como morreu” (ZUSAK, 2013, p. 217).

Esse fato explora o aspecto trágico, por apresentar a morte de um garoto tão novo, que sabia viver a infância, mesmo com as dificuldades de racionamento e fome constantes. Rudy era contra injustiças, era o companheiro de furtos de Liesel, sofreu quando seu pai foi mandado para a Guerra e sofreu também por ter que participar de reuniões da Juventude Hitlerista. Mais para o

³⁶ A foto dessa cena foi tirada por Manuela Campos Machado Alécio, autora desta dissertação, durante a reprodução do filme, em DVD (A MENINA, 2014).

final do romance, o garoto se torna totalmente contrário ao regime nazista. Ele mexia com as pessoas a sua volta, fazendo-as pensar e questionar. Rudy não entendia por que não podia ser negro, nem sabia o porquê do ódio aos judeus, razões pelas quais o garoto sofria com o doutrinação imposto a todos os alemães, em especial às crianças, a nova geração alemã. Além disso, Rudy apresentava um ótimo desempenho físico, fazendo com que o exército nazista apresentasse predileção por ele em detrimento aos outros meninos da mesma idade.

Rudy Steiner era um amigo perfeito, para todos os momentos de Liesel; era leal, tinha compaixão, sabia amar e ser objetivo. Ele era um menino que sabia viver a infância mesmo com dificuldades como a fome, a pobreza, o frio e o ódio e muito cedo cria a consciência do que acontece ao seu redor.

3.4.4 Liesel Meminger e a Morte

Tanto a obra literária quanto a sua adaptação são narradas pela Morte e ela é uma personagem do romance. Para quem assiste ao filme sem ler o livro, a ideia da Morte como narradora não fica bem clara. A Morte, narradora e observadora, aparece com muito mais frequência no texto literário, no qual ela guia toda a trama e acaba por tornar o desfecho mais interessante. Há momentos memoráveis citados por ela no livro.

UMA VERDADEZINHA

Eu não carrego ganha nem foice.

Só uso um manto preto com capuz quando faz frio.

E não tenho aquelas feições de caveira que vocês parecem gostar de me atribuir a distância.

Quer saber minha verdadeira aparência?

Eu ajudo. Procure um espelho enquanto eu continuo. (ZUSAK, 2013, p. 272).

A Morte, em diversos capítulos, dá seu parecer a respeito da Segunda Guerra Mundial, dos bombardeios frequentes e das inúmeras pessoas que morriam todos os dias, em decorrência das batalhas. A vida da personagem principal é contada conjuntamente aos “Os Diários da Morte”, em que a narradora relata os principais acontecimentos da Guerra, inclusive com dados estatísticos:

Diário da Morte: Colônia

As horas mortas de 30 de maio (...)

Carreguei-as nos dedos, feito malas. Ou então as jogava por cima do ombro. Só as crianças é que levei no colo.

Quando terminei, o céu estava amarelo como jornal em chamas. (...). Meus braços doíam e eu não podia me dar ao luxo de queimar os dedos. Ainda havia muito trabalho a fazer. (ZUSAK, 2013, p. 295)

A narradora também emite opiniões a respeito dos personagens ao longo do romance. E, ao final da vida de Liesel Meminger, a Morte, que havia lhe acompanhado durante todos os anos de guerra, entrega o livro que a própria menina tinha escrito e que havia perdido em Molching, na rua Himmel, número 33, após o bombardeio que matou todas as pessoas que faziam parte da sua

vida.

A Morte termina a sua narrativa contando a conversa que teve com Liesel na cidade de Sydney, no momento de levá-la embora:

Tive vontade de dizer muitas coisas à roubadora de livros, sobre a beleza e a brutalidade. Mas que poderia dizer-lhe sobre essas coisas que ela já não soubesse? Tive vontade de lhe explicar que constantemente superestimo e subestimo a raça humana – que raras vezes a estimo. Tive vontade de lhe perguntar como uma mesma coisa podia ser tão medonha e tão gloriosa, e ter palavras e histórias tão amaldiçoadas e tão brilhantes.

Nenhuma dessas coisas, porém saiu da minha boca.

Tudo o que pude fazer foi virar-me para Liesel Meminger e lhe dizer a única verdade que realmente eu sei. Eu a disse à menina que roubava livros e digo a você agora.

Última nota de sua narradora:

Os seres humanos me assombram. (ZUSAK, 2014, p. 478)

A Morte como narradora é apresentada na adaptação fílmica pela narração em formato *voice over*. Zusak, de certa forma, inverteu a relação homem-morte, e nos traz a relação morte-homem, para enfatizar a ideia de que somos observados pela Morte, que fica ali, à espreita, até chegar a hora determinada pelo destino: “Isso preocupa você? Insisto — não tenha medo. Sou tudo, menos injusta” (ZUSAK, 2014, p. 09).

Nas páginas finais do romance, a Morte se diz cansada, pois, desde a Segunda Guerra Mundial há muito trabalho a fazer. Então, a narradora decide, de maneira direta, contar o encontro entre ela e a protagonista da história:

UM ÚLTIMO FATO

Devo lhe dizer que
A menina que roubava livros
Só morreu ontem. (ZUSAK, 2014, p. 478)

A Morte conta ter viajado até Sydney, descreve como ocorreu o encontro com a “velha senhora” (ZUSAK, 2014, p. 480), e a devolução do “livro preto e empoeirado” (ZUSAK, 2014, p. 480), resgatado por ela no dia em que a rua Himmel foi arrasada pelos bombardeios. Enquanto a narradora e Liesel conversavam, no meio-fio da rua Anzac, passaram “alguns carros, para um lado e para outro. Seus motoristas eram Hitleres e Hubermanns e Maxes, e assassinos, e Dillers e Steiners...” (ZUSAK, 2014, p. 478). É desta forma que a personagem principal e a narradora se despedem na história.

CONCLUSÃO

Após ver a dissertação pronta, com mais de 190 páginas, voltei ao projeto de Mestrado, redigido dois anos atrás, ainda superficial e talvez mais leve. Percebi que meu texto foi perdendo a leveza quando comecei a escrever o primeiro capítulo. Após ter lido as quase setecentas páginas da obra *Inferno*, de Max Hastings, concluí que sim, foi um excelente tema de se trabalhar durante estes sete meses intensos de escrita. Além disso, entendi o porquê do fascínio escancarado pela Segunda Guerra Mundial. Muitas vezes me pegava tendo que parar o texto para que esse não ficasse demasiadamente cruel. Afinal, o objetivo inicial era verificar o comportamento, o papel da mulher e as transformações da indumentária feminina num contexto de guerra.

Como texto base, a obra literária escolhida foi o romance *A menina que roubava livros* e a sua adaptação fílmica. Perdi as contas de quantas vezes assisti ao filme, sentada no sofá, com espectadores da família, preparada para ouvir mais uma vez a frase: “Mais uma vez este filme?” Outras vezes, revia o filme sozinha, no *lpad*, ao meu lado, enquanto escrevia.

A obra literária eu também li e reli inúmeras vezes e, mais uma vez, costumava ouvir outra frase: “Você só lê este livro ultimamente?” Confesso que sim. Virou quase uma obsessão pela Segunda Guerra Mundial, pelo romance, pelo filme, pelas relações entre mídias, pelos personagens, pelos figurinos. Mas, mesmo tendo lido inúmeras vezes o final do livro e assistido o mesmo tanto ao final do filme, meus olhos continuavam a se encher de lágrimas.

Foi uma satisfação ter escrito esta dissertação, mesmo que com algumas noites mal dormidas e com momentos de tensão na formatação de texto, já que

quarenta e oito imagens insistiam em “caminhar” pelas páginas.

A presente dissertação teve por objetivo fazer uma análise das linguagens literária, fílmica, de moda e de comportamento, com foco no estudo de fenômenos sociais, políticos, econômicos e culturais ocorridos no período da Segunda Guerra Mundial. Buscou-se a análise da vida cotidiana dos personagens Liesel, Rosa, Ilsa, Hans, Max, Rudy e da narradora, a Morte.

A vestimenta e o papel feminino foram estudados, observando-se as três personagens acima citadas, durante o período da Guerra, em um contexto de dificuldades de todas as formas. Diante das limitações, como as apresentadas de maneira quase poética por Zusak, buscou-se verificar o quanto a população europeia recorreu à imaginação para solucionar o problema da falta de recursos em todas as frentes. “Improvisado” tanto de tecidos quanto de materiais e acessórios, foi a palavra de ordem.

Estudar a moda em um contexto com tantas mortes e tanto horror, a princípio, pode parecer desrespeitoso e inadequado. Contudo, a palavra “moda” talvez traga certo preconceito, pois é entendida como mudança de estilo, rápida e contínua. Para Emmanuelle Dirix e Charlotte Fiell, uma razão para tão pouco ter sido escrito sobre a moda durante a Segunda Guerra Mundial, deve-se à semântica da palavra:

Embora em termos jornalísticos, o verbete denote o que está hoje nas lojas, em termos acadêmicos a definição é mais específica (...) a moda é a mudança de estilo rápida e contínua. A definição nos leva ao cerne do problema: com escassez de material, regulamentações de austeridade e racionamento, além da mão-de-obra bastante reduzida. (DIRIX, 2014, p. 08)

Outra razão, diante da escassez de discussões a respeito desse período, reside na questão de gênero na sociedade. A moda, ainda hoje, é vista como “coisas de mulher” e beirando a futilidade (SOUZA, 1987, p. 07).

A moda é considerada primordialmente um interesse intrínseco feminino, razão pela qual ocupa uma posição tão ambígua na vida cultural. Embora todos se envolvam com ela em maior ou menor grau, é frequente o discurso de que se trata de algo superficial e vazio, um desperdício. Essa abordagem obstrui investigações históricas e contemporâneas, bem como debates sobre o papel da moda na existência humana. (DIRIX, 2014, p. 08)

A análise dos figurinos das três personagens, Liesel, Rosa e Ilsa, tornou-se instigante. Primeiro, pela busca de imagens do filme que tivessem exatamente a peça à qual me referia no texto. Segundo, porque as tentativas eram inúmeras, para que as fotografias tiradas diante da televisão não saíssem tremidas pelo movimento das cenas. O figurino de todos os personagens segue o período de guerra: tecidos pesados e simples, cores escuras e sóbrias, tons entre o preto, o cinza, o marrom, o verde militar e o vermelho escuro. A exceção, não à cor, mas aos tecidos, é Ilsa Hermann, a mulher do prefeito, que, com mais recursos, usa meias de seda e tecidos de melhor qualidade.

Perante tantas limitações de recursos, e inclusive afetivas, a personagem principal, Liesel Meminger, ainda que de modo inconsciente, usa o livro, a leitura, para se aproximar dos outros personagens da trama, dando certo sentido à sua existência, e impressiona a narradora, a Morte, que decide contar a sua história.

Uma questão essencial, neste trabalho, é o estudo da adaptação da literatura ao cinema. A literatura e o cinema são linguagens diferentes e baseiam-se em visões diferentes dos escritores/roteiristas e diretores de cinema. O espectador em geral ainda tem a ideia de que as adaptações fílmicas de obras literárias constituem um processo de perda, em que o livro ocupa um lugar de vantagem em relação ao filme.

Talvez, o filme dirigido por Brian Percival, com roteiro de Michael Petroni, tenha optado por seguir a obra de Zusak. Poucas são as diferenças sentidas entre o livro e o filme. Entre as alterações realizadas, as mais percebidas dizem respeito à Guerra e aos personagens.

Percebe-se, assim, que a adaptação fílmica vai ao encontro do romance, pois ressalta a importância da palavra como instrumento de manipulação e de libertação e reflete a contradição do ser humano, capaz de praticar, paradoxalmente, atos de bondade e maldade. Sobre isso, ao final de ambas as obras, há esta frase, dita pela Morte:

Uma última nota de sua narradora:

Os seres humanos me assombram". (ZUSAK, 2013, p. 478)

REFERÊNCIAS

A MENINA que roubava livros. Direção Brian Percival. Estados Unidos, Alemanha. Fox 2000 Pictures; FOX Filmes do Brasil, 2014. 1 DVD (131min).

AGUIAR, F. *A Segunda Guerra Mundial e a Operação Valquíria vistas por uma mulher*. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/A-Segunda-Guerra-Mundial-e-a-Operacao-Valquiria-vistas-por-uma-mulher-/39/33438>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

ALECIO, M. C. M; KOBBS, V. D. *A menina que roubava livros: análise da obra literária e da adaptação cinematográfica*. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/Scripta_Alumni_N_13_2015.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

AUGUSTO, S. Biblioteca invisível. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,biblioteca-invisivel,100000131115>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

BAQUERO, *Empoderamento: instrumento de emancipação social? – uma discussão conceitual*. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/debates/article/view/26722>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BARROS, T. *Casal de foto histórica do fim da Segunda Guerra se revê após 67 anos*. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2012/08/casal-de-foto-historica-do-fim-da-segunda-guerra-se-reve-apos-67-anos.html>>. Acesso em: 5 out. 2015.

BAUDOT, F. *Moda do século*. Tradução de Maria Teresa Resende. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BELÉM, A. *A mão de obra feminina na Segunda Guerra*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/mulheres/a-mao-de-obra-feminina/>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

BERGAN, R. ... *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

BOUCHER, F. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, J. *História da Moda: uma narrativa*. 6 ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

_____. *A cultura da moda*. Disponível em: <http://casadosaber.com.br/sp/media/mediauploader//a/c/aculturadamoda_relatorioaula1.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2016.

_____. *Reflexões sobre a moda*. Vol. II. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BURKE, P. *O que é história cultural?* Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CALANCA, D. *A história social da moda*. 2. ed. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Senac, 2008.

CAMPOS JUNIOR, C. *Inferno no paraíso: Ataque japonês arrasa base norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especiais_online/segunda_guerra/edicao004/capa_imp.shtml> Acesso em: 22 set. 2015.

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

COX, B. et al. *Última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro*. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2013.

DINIZ, A. *A menina que roubava livros*. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/menina-que-roubava-livros/cinema/menina-que-roubava-livros-critica/#.VGnd8odMSRt>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

DINIZ, T. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DIRIX, E.; FIELL, C. *A moda da década de 1920: um panorama completo e ilustrado da indumentária e da beleza nos anos loucos da Era do Jazz*. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2014.

_____. *A moda da década de 1940: um panorama completo e ilustrado da indumentária e da beleza sob o impacto da Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2014.

FIELD, S. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FRANK, A. *O diário de Anne Frank*. 46. ed. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FURTADO, J. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

GARCIA, N. *O livro negro do estilo*. Tradução de Paula Bara. Rio de Janeiro: *Best Seller*, 2010.

HACK, A. *A voz over como instrumento narrativo: narração, repetição e estilo em Berlin Alexanderplatz*. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/111778/000952781.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

HASTINGS, M. *Inferno: o mundo em guerra 1939-1945*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: intrínseca, 2012.

HOLLANDA, H. B. De. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. In: _____ (Org.). *Feminismo em tempos pós-modernos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

KINDERSLEY, D. *O livro da moda*. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2014.

KOBLER, F.; MURR, K. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. São Paulo: Tashen, 2012.

KUSUMOTO, M. *A menina que roubava livros se perde em salada de temas*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-salada-de-temas-em-a-menina-que-roubava-livros>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. 10. ed. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIPOVETSKY, G.; ROUX, E. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. 4. ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUCAS, A. *Top 10*. Livros mais vendidos no Brasil em 2014. Disponível em: <<http://top10mais.org/top-10-livros-mais-vendidos-no-brasil-em-2014/#ixzz3kXCNNicq>>. Acesso em: 1 set. 2015.

MACKENZIE, M. ... *Ismos: para entender a moda*. São Paulo: Globo, 2010.

MELLO, A. *As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas*. Disponível em: <<http://www.historiamilitar.com.br/artigo5rbhm9.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

MELO, L. *A voz do filme*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

MENDES, V.; LA HAYE, A. *A moda do século XX*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MIRANDA, F. *Mulheres na Segunda Guerra – O fim do sexo frágil – Parte I*. Disponível em: <<https://chicomiranda.wordpress.com/2011/11/12/mulheres-na-seguda-guerra-o-fim-do-sexo-fragil-parte-i/>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

NOGUEIRA, N. *A participação feminina na Segunda Guerra Mundial*. Disponível em: <<http://historiahoje.com/?p=4742>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

PEZZOLO, D. *Moda e arte: releitura no processo de criação*. São Paulo: Senac, 2013.

_____. *Por dentro da moda: definições e experiências*. São Paulo: Senac, 2009.

_____. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Senac, 2007.

PONTES, H. Olhares feministas. In: PISCITELLI, A.; MELO, H.; MALUF, S.; PUGA, V. (Org.). *Olhares feministas*. Brasília: Ministério da Educação, 2009, p. 149-174.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. In: DINIZ, T; VIEIRA, A. (Org.). *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*, v. 2, Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 48-73.

REYNAUD, N. *Estreia: A menina que roubava livros mantém essência do best-seller*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/01/estreia-menina-que-roubava-livros-mantem-essencia-do-best-seller.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ROCCA, F. *Questão de estilo: 20 itens icônicos que mudaram a história da moda*. Tradução de Paula Borges. Barueri: 2014.

SALGADO, L. *Emoção fast food*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-204237/>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2. Porto Alegre: jul./dez. 1995, p. 71-99.

SIMAS, A. *Estreia: A menina que roubava livros*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/gaz/cinema-e-tv/cinema/estreia-hoje-a-menina-que-roubava-livros/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SOUZA, G. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAM, R. *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*. Disponível em: <<https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Stam2.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2015.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*, n. 51. Florianópolis, jul./dez. 2006, p. 19-53.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TERCEIRO Reich: A queda. Direção de Nicole Rittenmeyer e Seth Skundrick. Estados Unidos, Alemanha. History Channel, 2010. (87min).

UTICHI, J. *A menina que roubava livros: apresentando Sophie Néllisse*. Disponível em: <<http://www.intrinseca.com.br/blogdasseries/?p=8393>>. Acesso em: 19 set. 2015.

_____. *A menina que roubava livros: entrevista com Markus Zusak*. Disponível em: <<http://www.intrinseca.com.br/blogdasseries/2014/01/a-menina-que-roubava-livros-entrevista-com-markus-zusak/>>. Acesso em: 19 set. 2015.

VEILLON, D. *Moda e guerra: um retrato da França ocupada*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ZANIN, L. *Literatura e cinema: uma relação muito particular*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/literatura-e-cinema-uma-relacao-muito-particular/>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

ZUSAK, M. *A menina que roubava livros*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: intrínseca, 2013.

