
Recontar a dor: Ficção e memória no abuso de Jennifer Fox¹

Felipe GASPARETE²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente trabalho se destina a analisar o filme *O Conto* (*The Tale*) da documentarista Jennifer Fox, que aos 45 anos de idade descobriu que seu primeiro relacionamento na verdade tinha sido um abuso sexual, quando ela tinha apenas 13 anos. Na obra, considerada ficção cinematográfica, Fox relata como durante todo esse tempo, sua memória mascarou este abuso como um caso de amor, fazendo com que Jennifer negasse sua condição de vítima. Em uma obra que mistura ficção com fatos reais, Jennifer dá um novo sentido à sua narrativa para decifrar o passado, e assim, poder relatar seu sofrimento e construir sua identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Memória; Ficção; Abuso sexual.

Introdução

Tudo começa quando sua mãe acha um trabalho escolar perdido em meio a caixas esquecidas. Intitulado de “O Conto”, este trabalho relata o “relacionamento” que sua filha, na época com 13 anos, teve com o treinador mais velho, Bill, e a Sr.^a G., a professora de equitação da menina. Ligando desesperadamente para Jennifer, a mãe questiona a filha se a história de “O Conto” é real. A resposta: Sim. É partindo desta premissa que o filme, também chamado de *O Conto* (*The Tale*, EUA, 2018), rememora o passado da documentarista Jennifer Fox em busca de respostas e dá sentido à sua história enquanto pessoa e mulher.

Conhecida por grandes obras como *Beirut: The Last Home Movie* (1987), *Flying: Confessions of a Free Woman* (2006), *My Reincarnation* (2011), Jennifer Fox (1959) é uma cineasta estadunidense que até os 45 anos de idade nunca tinha usado a expressão “abuso sexual”. Com uma carreira estável, relacionamento fixo e sem grandes

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Curso de Comunicação Social, do PPGCOM-UFJF, e-mail: felipe.r.gasparete@gmail.com.

problemas, Fox acreditava que sua vida seguia por um caminho tranquilo e seguro, até ser forçada a confrontar as lembranças de seu primeiro “amor”.

"Gostaria de começar esta história contando a vocês algo muito bonito", relata o texto da jovem de 13 anos. Quando Jennifer mergulha nesta história, vai percebendo as nuances de sua narrativa daquele período. Sua mãe (Ellen Burstyn) é quem instiga a filha a ir mais além e descobrir o que realmente se passou. Acostumada a trabalhar com a verdade e a colher depoimentos para seus documentários, Jennifer se vê agora como objeto de seu próprio estudo, onde deverá extrair os verdadeiros fatos daquele acontecimento.

Em uma entrevista ao *Film Society of Lincoln Center*⁴, disponível no *Youtube*, Jennifer Fox afirma que foi justamente ao filmar o documentário *Flying: Confessions of a Free Woman* (2006), que ela percebeu que as histórias que ouvia de diversas outras mulheres eram similares à sua, todas com uma estrutura muito parecida. “Foi quando eu percebi que era hora de fazer um filme sobre isto”, explica a documentarista. “Não foi como se eu tivesse esquecido tudo o que aconteceu, mas minha memória interpretou aquilo como algo diferente. (...) Não estava interessada em fazer um filme sobre o abuso sexual em si, estava mais interessada na memória e como uma garota de 13 anos responde a esta história que acabou moldando a mulher que se tornaria”, afirma Jennifer.

Como forma de trabalho, Jennifer começa investigar em dois níveis: o passado e o presente. Ela retorna à casa de sua mãe e revira álbuns de fotografia para tentar encontrar pistas e se reconhecer. Quando ela encontra um retrato seu, fica aliviada por ver uma adolescente bonita, crescida, madura; porém, logo sua mãe lhe mostra como ela era realmente aos 13 anos: uma menina pequena, frágil, quieta, que “mais parecia com um garoto”, como ela mesma observa. Sua memória havia lhe pregado uma peça. Desta maneira, Jennifer acredita que seu primeiro “relacionamento” foi algo completamente diferente daquilo que sempre imaginou.

Jennifer Fox teve que assumir a experiência publicamente pois “tinha muito medo que ninguém acreditasse na história”, como a mesma relata na entrevista⁵. “É claro que sabemos que o abuso sexual de crianças acontece, mas as pessoas não compreendem verdadeiramente que uma criança possa amar alguém que abusa delas. Senti que precisava

⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=fXqJ9dsFQzY>>. Acesso em 15/08/18.

⁵ *Ibidem*.

dizer que isto realmente aconteceu comigo”. Para proteger o filme, e por motivos legais, a diretora teve que mudar as profissões, nomes e locais de gravação da película.

A chave para entender *O Conto* é a mente da diretora, ou o que pode acontecer com alguém que foi vítima de abuso sexual. “Percebi que queria fazer um filme sobre a memória e a construção de nós próprios⁶”, revela. Este é um filme sobre como podemos nos encontrar mesmo depois de tantos anos, sobre como enquadramos nossas relações da melhor maneira que convém, porque muitas vezes não queremos parecer frágeis, ou vítimas, sobre como uma adolescente ainda não é capaz de discernir comportamentos maliciosos e nem de quando é vulnerável. A mente de Jennifer protegeu-a por algumas décadas, mas em algum momento ela aflorou, caindo como uma tempestade em sua criadora, fazendo com que ela fale abertamente sobre isso, pondo as verdades na mesa, por mais doloroso que seja.

Dentre os diversos métodos para tentar decifrar a sétima arte, a hermenêutica é que escolhemos para a análise desta produção, uma vez que é utilizada como instrumento da análise fílmica e da interpretação, sendo uma espécie de mediadora ente a compreensão da realidade e a obra.

(...) pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade. Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do quealaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje. Na ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limiar do subjetivo e do íntimo e capaz, além disso, de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise finda por apoiar-se inteiramente nas qualidades peculiares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, sua habilidade literária, ou na falta deles (GOMES, 2004, p.100).

A hermenêutica pode ser considerada como o estudo, ou teoria da interpretação. Atualmente, inclui uma grande variedade de versões da teoria da interpretação, que se diferem em relação a diversos pontos (Mimira, 2011). Também, utilizamos a hermenêutica quando buscamos interpretar algo que o significado não esteja completamente claro, ou quando se necessita uma análise mais aprofundada do que foi passado. A interpretação ocorre quando questionamos os significados postos pela obra, mas principalmente quando não concordamos com a compressão que nos é transmitida; deste modo, torna-se necessária a reflexão das categorias que compõem o

⁶ Ibidem

trabalho para que elas apareçam da forma mais compreensível, levando-nos a analisar o real significado. “Queremos dizer que a interpretação não acontece sem mediação, por isso, a necessidade de um método para interpretar, olhando para além do sentido imediato e descobrindo o verdadeiro significado que está escondido” (Duarte et al, 2017, p. 4).

Na verdade, a hermenêutica reconfigura a interdependência linguística, que reconhece a voz do outro e implica reconstrução aberta à interpretação contextualizada, privilegiando os discursos dos sujeitos, de onde brotam novos sentidos expressivos à apropriação dos estudos históricos. Daí que o discurso hermenêutico é tomado como condição para pensar a realidade, para que os preconceitos sejam revistos e reconstruídos nos contextos de atuação, sendo um dos aspectos indispensáveis ao processo científico e pedagógico, pois estimula o enfrentamento e a disposição crítica para a abertura ao diálogo com as diferenças e os diferentes mundos, como algo transformador de si e do mundo (SIDI, CONTE, 2017, p.1943).

Portanto, pretendemos com *O Conto*, de Jennifer Fox, dar uma visão diferente no contexto da análise fílmica. Não pretendemos delimitar um conceito sobre a interpretação do filme ou encontrar uma solução sobre como analisar o longa, mas sim mostrar uma outra perspectiva analítica, na qual orientamos o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica. Averiguaremos em que medida a memória, a ficção e narrativa se enquadram como categorias analíticas que podem ser usadas para uma melhor compreensão da obra de Jennifer Fox, através do método hermenêutico.

Esquecer para sobreviver

O relato de Jenny, como chamam os amigos, começa como uma impetuosa autodescoberta: encontrou paz e conforto na instrutora de equitação, a Sr.^a G (Elizabeth Debicki) e no treinador de corrida, Bill (Jason Ritter). Juntos, a Sr.^a G e Bill cativavam adolescentes com palavras doces e gentis. No meio do caos que era sua família, Jennifer encontra um oásis nestas duas figuras amorosas. "Eu quero te proteger de todos os garotos estúpidos que circulam por aí", Bill diz para uma ingênua menina de 13 anos, que o admira e encontra a atenção que tanto almejava.

Enquanto vai rememorando tudo isso em longos *flashbacks*, a Jennifer adulta percebe as falhas que sua memória lhe aviam impostas. Num determinado momento, ela se lembra que sua mãe lhe buscava todos os dias depois da aula e a levava à casa da Sr.^a G, para ficar mais tempo com os dois. Depois, ela se dá conta que era a própria Sr.^a G quem a buscava no colégio durante aquele outono. Em outra ocasião, Jennifer pensava que estava nevando na noite em Bill a buscou em casa. Mas na verdade não nevava. Por

fim, na noite em que perdeu a virgindade, Jenny recordava que a lareira estava acesa, deixando a sala em que estava mais quente e confortável, entretanto a realidade é mais dura e mostra a ela que a lareira estava apagada, assim como sua certeza sobre os fatos.

Mas por quê sua memória lhe confundia?

Em vários momentos de sua obra, Maurice Halbwachs (1990) traz não apenas a seletividade da memória, mas também todo um processo de "negociação", que consiste em conciliar a memória coletiva e a memória individual.

Analisando as lembranças de Jennifer Fox em *O Conto*, nos parece que há uma “negociação” na memória da protagonista, pois o tempo todo ela é confrontada com a realidade dos fatos, e num primeiro momento, ela se recusa a enxergar o relacionamento como abuso, numa clara tentativa de rejeitar o rótulo de “vítima”.

Segundo Halbwachs (1990), os fenômenos da recordação e da localização das lembranças só podem ser percebidos e analisados se forem levados em conta os contextos sociais que nutrem a reconstrução da memória. O autor afirma ainda que as memórias não podem ser consideradas reconstituições fiéis do passado, mas devem ser entendidas como reconstruções, ou seja, como construções sociais, constantemente atualizadas e reconfiguradas.

Tudo isso fica claro no filme quando Jennifer tem esses vislumbres do passado e percebe que esses vislumbres da memória não são fragmentos exatos do que aconteceu. Os vestígios de sua mente vão ficando cada vez mais claros a medida em que Jennifer aprofunda sua investigação e começa a conversar com pessoas daquele período. Ela consegue encontrar as ex-companheiras de quarto que dividia na casa da Sr.^a G, e vai, aos poucos, decifrando as lacunas de sua memória a partir do relato das outras mulheres.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBAWCHS, 1990, p.12).

A memória é objeto de estudo há bastante tempo agora, e um de seus principais estudiosos é o sociólogo e historiador Michel Pollak (1989), que afirma que essas memórias, mais escondidas, subterrâneas, silenciosas, aparecem em momentos de crise e em sobressaltos. Segundo o autor, a memória entra em disputa, gera conflitos entre memórias concorrentes.

No caso de Jennifer, as memórias de seu relacionamento eram contraditórias aos relatos ouvidos por outras mulheres e às evidências que apareciam cada vez mais em

sua vida. Seu silenciamento durante décadas fez com que esta lembrança traumatizante fosse reprimida e modificada, numa tentativa de sobreviver ao horror sentido quando jovem. Entretanto, chega um dia em que a mesma precisa sair para se curar. “A sobrevivência, durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas” (POLLAK, 1989, p. 5).

Outro ponto levantado pelo sociólogo, é a questão da culpa. Muitas vezes, o silêncio de um inocente é perpetrado pelo sentimento de culpa que o mesmo carrega dentro de si.

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (POLLAK, 1989, p.6).

Vivendo numa casa grande e caótica, com vários irmãos e uma mãe sem dar atenção exclusiva para a filha, Jennifer encontra em Bill e na Sr.^a G o afeto que não tinha dentro do lar. Seduzia por palavras que queria ouvir, a garota se entrega ao casal, ao mesmo tempo que se distancia de seus familiares, deixando-se levar pelos abusadores. Seu silêncio é a maneira que tem de guardar aquilo para si sem machucar mais ninguém. “O silêncio tem razões bastante complexas. Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p.6). Dentro de casa, não havia ninguém com quem Jennifer pudesse se abrir.

(...) existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, "não-ditos". As fronteiras desses silêncios e "não-ditos" com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p.8).

Justamente este mal-entendido que a Jennifer adulta evita falar. Quando sua mãe liga alarmada querendo explicações sobre o trabalho encontrado, Jennifer retruca dizendo que não havia contado porque sua mãe não entenderia. Ela queria poupar a mãe da lembrança, pois em sua mente isto não era “nada demais”. O desejo de esquecer os traumas do passado geralmente surge em contraposição aos acontecimentos dilaceradores, revelando um trabalho psicológico do indivíduo que procura controlar as feridas. Acaba-se criando tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais (Pollak, 1989).

Em outro estudo, o mesmo autor considera que “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204). Portanto, a memória é seletiva e exerce a organização das lembranças, agindo na (re)construção do passado, inserido dentro de um contexto social, sobre o qual exerce influência e pelo qual é influenciado, num processo dialógico.

(...) temos uma primeira caracterização, aproximada, do fenômeno da memória. A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (...) Esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes (POLLAK, 1992, p. 204).

Quando atualizada, a lembrança pura deixa de ser mera lembrança e passa a ser uma construção, na qual o próprio tempo da lembrança é o presente, não mais o passado. As lembranças mais próximas, aquelas de recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados são mais sensoriais como o barulho, os cheiros, as cores.

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da ‘lembrança pura’ que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar (...). A lembrança-pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela (BERGSON, 1999, p. 156).

E a lembrança revela, em muitos casos, o desejo simultâneo ao regresso do campo de testemunhar e esquecer para poder retomar uma vida “normal” (Pollak, 1989). “A organização das lembranças se articula igualmente com a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui a maior responsabilidade pelas afrontas sofridas” (Pollak, 1989, p. 7). Além disso, saber distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado.

Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional

e de pequenos grupos. O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do "não-dito" à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização (POLLAK, 1989, p.8).

Jennifer, ao assumir sua condição de vítima e ao aceitar e, principalmente, se conscientizar de que havia sofrido abuso, resolve enfrentar Bill, numa catarse raivosa, mas que reúne uma coragem inédita, descomunal, ao lidar com seus medos e anseios.

Pode-se imaginar, para aqueles cuja vida foi marcada por diversos tipos de traumas, a dificuldade de assumir o trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história. A memória individual (Pollak, 1989) resulta da gestão de um frágil equilíbrio, de determinadas contradições e de tensões, que mesmo no nível individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida. Mas que ao tentar se libertar e construir uma identidade, esbarra nas lacunas deixadas pelo trauma, causando ruídos com o ambiente em que se encontra.

(...) resultavam de brancos da memória ou de esquecimentos, mas de uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e transmitir seu passado. Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio - diferente do esquecimento - pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio-ambiente (POLLAK, 1989, p.12).

Além da acomodação ao meio social, o silêncio representa também uma recusa ao deixar que uma situação limite da experiência humana, fosse integrada em uma forma de "memória enquadrada" que, por princípio, não escapa ao trabalho de definição de fronteiras sociais. É como se esse sofrimento extremo exigisse uma ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado.

No filme, a mãe de Jennifer a questiona se este abuso não contribuiu para sua formação sexual um pouco controversa, pois, por muitos anos, Jennifer se relacionava com vários homens, alguns casados, mas sem nunca esperar deles nada mais que sexo. Num certo grau, a relação de Jennifer com o treinador moldou sua identidade e contribuiu com sua história.

Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relato, factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma

certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p.13).

A transição da memória para a história faz com que cada pessoa redefina sua identidade através da revitalização de sua própria história. “O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p.17). O historiador francês Pierre Nora sublinha que a memória é vivida no interior, porém, a mesma possui necessidades de se expressar exteriormente e de referências de uma existência já vivida. Por isso, para ele, tudo o que é “chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história” (NORA, 1993, p.14).

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (POLLAK, 1989, p.11).

Por trabalhar com história de outras pessoas, Jennifer também quer ser a dona da sua e entender seu passado para decifrar quem é no presente. Talvez, este seja o motivo por qual escolheu fazer um filme sobre isso. Nada melhor que documentar e testemunhar a sua história, e tentar recuperar sua memória, uma vez que o filme-testemunho e documentário tornaram-se poderosos instrumentos para os rearranjos sucessivos da memória.

Narrativa e Ficção

Em *O Conto*, como já foi citado, a diretora optou por realizar um longa-metragem de ficção, a fim de poder dar continuidade a sua história, preencher as lacunas que faltavam para sua narrativa, além de se abster por motivos legais. Apesar de ser ficção, o filme não deixa de ser um retrato autobiográfico daquele acontecimento, em que a diretora busca encontrar respostas na sua história. Ao escrever o roteiro, Jennifer afirma que precisava complementar com algo que fizesse sentido, e por isso recorreu à ficção,

“e como o fictício e o imaginário servem de contexto um para o outro, faz-se necessário o conceito de interação” (ISER, 1999, p.65).

“Desde criança eu sempre escrevi muito, portanto tinha vários diários. Haviam neles muitas evidências, mas muitos buracos, partes faltando que eu precisava preencher. As cenas com a Sr.^a G e as meninas são baseados em conversar reais que eu tive com elas. Teve um momento em que percebi que a Sr.^a G jamais falaria o que eu queria saber, que era o porquê e como. Então eu tive que recorrer a fantasia para compensar esses buracos. E a mesma coisa com o verdadeiro Bill. Eu nunca conseguiria ouvir dele por que eu. Eu acho que ele jamais falaria sobre isso, então mais uma vez, tive que recorrer a ficção para mostrar a mensagem do filme”, diz a diretora na entrevista⁷.

Portanto, podemos dizer que a ficção aqui tomada serve como efeito estético da narrativa, que nos leva a apreciar a atividade fílmica, sem comprometer seus valores. Além disso, a ficção nos proporciona um melhor entendimento desta experiência, estimulando a manifestação de certas disposições fundamentais (ISER, 1999), tais como a exigência de continuidade enquanto pré-requisito para a compreensão e o entendimento da obra.

Mediante o autodesnudamento, a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalização não direcionasse o imaginário, propiciando as condições necessárias e suficientes para tanto. O próprio imaginário não pode inventar nada (ISER, 1999, p.73).

A ficção e a imaginação existem como experiências cotidianas. Podemos dizer que o roteiro cinematográfico consiste no fato de que é produzido através da fusão do fictício e do imaginário, e esta interação adquire profundas implicações antropológicas. “Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia” (ISER, 1999, p. 76). Jennifer, ao olhar para trás e observar aquele momento, começa a se questionar e modifica sua interação com o passado, refazendo seu conceito de relacionamento.

Em momentos do filme, vemos a Jennifer adulta confrontar a Jennifer pré-adolescente, e também fazer algumas perguntas para as versões passadas dos abusadores, como se eles estivessem sendo entrevistados. A Jennifer dos dias atuais conversa

⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fXqJ9dsFQzY>>. Acesso em 15/8/18.

frequentemente com sua versão mais jovem (Isabelle Néllisse), desvendando um mundo que hoje lhe é estranho. A Jennifer adulta transforma a narrativa de seu abuso em uma jornada de autoconhecimento, tentando constatar o dano que lhe foi causado, e cabe somente à ela, reivindicar a verdade.

Noutras palavras, seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são – uma possibilidade limitada de si mesmos. Deve haver portanto um autodesdobramento contínuo, que se processa à medida que se vai desdobrando o conjunto das possibilidades graças a uma permanente alternância de composição e decomposição de mundos fabricados (ISER, 1999, p.77).

Esta estrutura narrativa em *O Conto*, intercalando os momentos atuais, por meio da Jennifer adulta, com sua versão de 13 anos, vai encaixando os diálogos dentro do cerne central do filme, como uma imersão na vida pessoal e emocional da documentarista em direção ao trauma e suas cicatrizes atemporais. A película retrata como a memória pode enganar o indivíduo, e como este permite que o engano molde sua vida por inteiro, de maneira que ele próprio não reconhece ou mesmo compreende. Um filme atual e que ganha extrema importância nos debates atuais.

“Os links entre o passado e o presente. Não sabia quem eu era realmente aos 13 anos. Este conceito de que somos uma única pessoa do momento em nascemos até a morte se quebrou e percebi que sou várias pessoas, com identidades variadas. E a pessoa que sou agora não tem mais nenhum vínculo com aquela menina de 13 anos. Na verdade não sei porque ela fez o q fez. E isso começou com essas conversas entre elas. Para tentar investigar o que ela disse”⁸, relata Jennifer na mesma entrevista.

Fox concentrou toda a força de seu roteiro na criação de sua relação com Bill. É cuidadoso a maneira que a diretora descreve o jogo psicológico montado pelo treinador, que de uma maneira progressiva para conquistar o afeto de Jennifer, vai se utilizando de manipulações básicas, desde dizer que ela é especial até voltá-la contra os pais, fazendo com que eles passassem cada vez mais tempo juntos.

“Um dos motivos pelos quais eu resolvi fazer ficção foi para transcender os limites do documentário e realmente criar uma história que qualquer pessoa poderia assistir e entender elas mesmas e o mundo de outra maneira”⁹, resume Fox.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

A narrativa de *O Conto* quebra a narrativa tradicional, ao usar de *flashbacks* e sugere uma ficção mais moderna, com a “decomposição da continuidade temporal” (BURKE, 1992, p.334), ao inserir estes diálogos com as personagens. A narrativa tradicional ultrapassa alguns aspectos importantes do passado, que ela simplesmente é incapaz de conciliar, desde a estrutura econômica e social até a experiência e os modos de pensar das pessoas comuns. "A história escrita deveria ser uma narrativa dos acontecimentos" (BURKE, 1992, p.327). Ou seja, toda história assume algum tipo de narrativa.

Uma narrativa densa o bastante, para lidar não apenas com a sequência dos acontecimentos e das intenções conscientes dos atores nesses acontecimentos, mas também com as estruturas – instituições, modos de pensar etc – e se elas atuam como um freio ou um acelerador para os acontecimentos (BURKE, 1992, p. 339).

O termo relato (ou narrativa) se aplica a uma forma específica de discurso, caracterizado por ser ao mesmo tempo figurativo e inscrito em coordenadas espaciais temporais (CARDOSO, 2005). Afinal, “quem narra ou relata está, nos termos mais simples da expressão, contando uma história” (CARDOSO, 2005, p.10).

“Todos nós temos aquela fantasia de que aquela menina de 13 anos quando conheceu Bill e a Sr.^a G era inocente, mas na verdade, como toda criança, eu encarei problemas, situações na minha família, eu me sentia invisível, era muito sensível e lutava contra coisas no mundo, então começou outro evento (o abuso) numa infância complicada. Era como eu via. Claro que como adulto, olhando atrás, percebo que foi como o fim da confiança no mundo, e não me mudou, não me impediu de sair por ai, mas me fez sentir muito forte, que eu tinha que tomar a minha vida pelas mãos. Acho que o filme é para mim é muito sobre aquele momento na vida de uma garota em que ela ainda tem uma voz ativa e forte, eu achava que eu sabia o que estava fazendo. (...) Este evento é parte de quem sou, acho que eu ganhei e perdi. Claro que vemos a criança falando sobre os ganhos, e como adulto, consigo medir tanto as perdas quanto os ganhos¹⁰”, relata na entrevista.

O filme não reproduz exatamente o que aconteceu, mas mostra o ponto de vista da protagonista, uma visão particular. “A significação das narrativas deve ser

¹⁰ Ibidem.

buscada num nível profundo que é prévio aos modos concretos de sua manifestação” (CARDOSO, 2005, p.13).

Para comunicar essa consciência aos leitores de história, as formas tradicionais de narrativa são inadequadas. Os narradores históricos necessitam encontrar um modo de se tornarem visíveis em sua narrativa, não de autoindulgência, mas advertindo o leitor de que eles não são oniscientes ou imparciais e que outras interpretações, além das suas, são possíveis (BURKE, 1992, p. 337).

Burke ainda afirma que é possível fazer um final fora do padrão clássico, a fim de estimular a interpretação do leitor. “Assim sendo, fechos alternativos tornam a obra mais ‘aberta’, no sentido de encorajar os leitores a chegarem às suas próprias conclusões” (BURKE, 1992, p. 358).

Considerações finais

Fox aproveita sua experiência como documentarista para criar um meio de tratamento das memórias, uma vez que são fontes pouco confiáveis. Determinada a descrever a narrativa do abuso sexual, utiliza da tática de questionar as maneiras pelas quais uma vítima pode acreditar de que o que aconteceu foi algo encorajado por ela, ou pelo menos algo que aceitou como um genuíno reforço emocional. *O Conto* é uma obra de memórias na grande tela. As formas pelas quais Jenny, de então com 13 anos, romantizou suas impressões de Bill e da Sr.^a G são reveladas em fragmentos, entre o passado e o presente, em lembranças distorcidas. Fox instiga a narrativa cinematográfica, despinado as lembranças de Jenny, primeiro apresentando-as como fato e depois corrigindo-as com uma suavidade afável e psicologicamente habilidosa. As duas Jennys conversam entre si para trocar lembranças conflitantes.

No percorrer do filme, vemos Jennifer tentando justificar seu passado, ao dizer que “eram os anos 70.” Para ela, eram épocas mais permissivas, em que o assunto abuso sexual ainda era tabu e não participava das rodas de conversa das famílias. Sobre o silêncio, Pollak já dizia que

Ele consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público,

reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória (POLLAK, 1989, p.5).

O filme de Jennifer Fox atingiu em cheio uma Hollywood atenta aos abusos sexuais cometidos por pessoas ligadas à indústria cinematográfica. É, portanto, considerado um filme sob a bandeira do movimento #MeToo¹¹, que reforça o feminismo e a luta pelo fim do assédio dentro do meio. As cenas de sexo com a Jennifer jovem foram feitas com dublês adultos, mesmo assim, conseguem transmitir a angústia e o terror do abuso sofrido. É importante esta exposição, pois ela é capaz de mudar a percepção de pessoas sobre este tema. “De fato muitos romances famosos estão vinculados a importantes mudanças estruturais em uma determinada sociedade, encarando-as em termos do seu impacto nas vidas de alguns indivíduos” (BURKE, 1992, p. 339).

A hermenêutica que utilizamos aqui tenta alcançar a compreensão do texto, no caso a obra cinematográfica *O Conto*, seu significado mais profundo, e examina os diversos elementos que compõem o processo hermenêutico presente, tais como o autor, o filme e o espectador, além dos sentidos ocultos, como a memória, a narrativa e a ficção, que também fazem parte do longa-metragem e servem como categorias analíticas para um maior aprofundamento.

O processo hermenêutico ajuda a decifrar os sentidos do trabalho criativo a partir de uma postura contemplativa, uma vez que a contemplação conduz à percepção e esta por sua vez leva ao conhecimento das coisas naturais. Ou seja, o sentido das coisas se revela perante o *logos*, através da razão. Além de observar o mundo, devemos ser capazes de refleti-lo em suas obras. Nesse sentido, a função das obras não é a de (re)criar um novo mundo, mas sim de refletir sua beleza, verdade ou justiça. Desta forma, o sentido das obras artísticas ou filosóficas não está nelas mesmas, mas sim na verdade ou na beleza que elas refletem e que podem ser apreendidas por um observador apurado.

A hermenêutica pode ser compreendida como a maneira pela qual interpretamos algo no movimento que interessa e constitui o ser humano, de formar-se e educar-se. A interpretação decorre de um texto, um gesto, uma atitude, uma palavra de abertura e relação com o outro, que é capaz de se comunicar, de interagir. A hermenêutica busca uma reflexão e uma compreensão sobre aquilo que vemos, lemos, vivenciamos, criando uma cultura imersa em diferentes tradições e experiências. Implica também na forma como realizamos o movimento para nos (re)conhecer a partir das experiências no mundo, ou seja, na medida em que interpretamos algo, relacionamos diretamente com a visão de mundo que temos, advindas de nossas experiências anteriores. Sendo assim, tematizar a compreensão como modo fundador da existência humana lança questões críticas sobre o

¹¹ Para maiores detalhes acesse: <https://metoomvmt.org/>

que é educar, aprender, compreender, pesquisar e dialogar, para dar conta da singularidade da vida humana (SIDI, CONTE, 2017, p.1945).

Define-se, portanto, *O Conto*, como um relato assustador e verídico, um testemunho de uma força incrível, pontuada com uma feminilidade autêntica e em sintonia plena com um complexo jogo dos fantasmas da memória. *O Conto* é só por si a enunciação de uma ideia de cinema para estes novos tempos. Os tempos das vozes femininas, os tempos de luta pela igualdade, tempos de ouvir sem julgar.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BURKE, Peter. **A Escrita da História**. Novas Perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Editora Papyrus, 2005.
- DUARTE et al. **O Método Hermenêutico e a Pesquisa na Área das Ciências Humanas**. In: Salão do Conhecimento, UNIJÍ, 2017, 13p.
- GOMES, W. S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V.. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004.
- HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- ISER, Wolfgang. **Teoria da Ficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- MIMURA, Verusk Arruda. **Análise Fílmica: Internalização, Diversidade e Identidade**. In: Estudos Interdisciplinares do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo, 2011.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. São Paulo: Proj. História, 1993
- POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. São Paulo: Revista Estudos Históricos, 1989.
- _____. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: FGV vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- SIDI, Pilar de Moraes.; CONTE, Elaine. A hermenêutica como possibilidade metodológica à pesquisa em educação. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 12, n. 4, p. 1942-1954, out./dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21723/riace.v12.n4.out./dez.2017.9270>>.