



1

Memória, história e ficção televisiva: a representação histórica na minissérie “Holocausto”

EDSON PEDRO DA SILVA*

1. Holocausto, memória e história

A problematização das questões envolvendo os vínculos entre a memória e a história é um tema recorrente em várias produções e investigações acadêmicas nas últimas décadas. Verifica-se atualmente uma preocupação mais pronunciada em conceituar ou definir limites entre as duas áreas, assim como apontar as relações entre a memória e as identidades. Pierre Nora, ao forjar o conceito de “lugares de memória”, introduziu uma indispensável reflexão sobre a consciência coletiva, a memória e sua relação com as identidades. Segundo Nora, “a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs¹ o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p.9)

A cultura visual é um dos principais veículos de compartilhamento da memória social. O audiovisual cristaliza certos aspectos da memória coletiva, por meio da seleção de imagens, convertendo algumas delas em emblemas de valores (SANCHEZ-BIOSCA, 2006, p. 14). Filmes históricos, sejam produzidos para o cinema ou para a TV, reforçam o conhecimento histórico já adquirido e presente na memória coletiva. Dentro dessa perspectiva, o cinema também se estabelece como um dos “lugares de memória” definidos por Pierre Nora, intrinsecamente ligados a interesses de um dado grupo social na valorização de determinadas memórias. Filmes históricos, nesse sentido:

* Mestrando em História Social pela Universidade de São Paulo/USP

¹ O sociólogo Maurice Halbwachs desenvolveu o conceito de memória coletiva. Segundo sua concepção, a memória individual existe sempre a partir dessa memória primordial, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo.

“sempre constroem uma determinada imagem sobre um tema, interferindo na forma pela qual ele é apropriado pelos diferentes segmentos sociais que, ao assistirem uma obra a respeito de qualquer evento histórico, comparam e confrontam as informações veiculadas com aquilo que aprenderam, estudaram ou conheceram do assunto” (MORETTIN, 2011, p. 197).

Interessa-nos aqui apresentar algumas reflexões sobre o papel das produções audiovisuais na emergência de determinadas memórias, mais especificamente o impacto da minissérie “Holocausto”, teleficção que é apontada como um marco desta emergência na consciência pública americana. “Holocausto” é um exemplo das vinculações entre uma produção audiovisual e os interesses de memória de um determinado grupo social. Sua produção, estratégia narrativa e modelo formal e os debates que suscitou fornecem uma série de sugestões para reflexão a respeito das relações entre a memória e a história, os aspectos éticos e estéticos na representação cinematográfica de eventos traumáticos e a sacralização de determinadas memórias.

Atualmente a memória do Holocausto ocupa uma posição proeminente nos Estados Unidos, atestada por sua forte presença do cenário cultural norte-americano. Nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, no entanto, essa memória permaneceu obscurecida principalmente em razão de questões geopolíticas relacionadas ao contexto da Guerra Fria. O aumento do interesse pelo Holocausto no país tem relação com o movimento afirmativo da própria comunidade judaica. Como aponta Lawrence Baron, o movimento dos direitos civis foi seguido pelo declínio de uma visão integracionista em que se tornou mais importante para as diversas comunidades étnicas do país cultivar suas especificidades ao invés de minimizá-las em busca de uma integração nacional (BARON, 2005, p. 47). A desvalorização desse *ethos* integracionista e sua substituição pelos particularismos comunitários influenciaram na opção das elites judaicas norte-americanas de destacar as características que diferenciavam esta comunidade em relação aos outros grupos. Cabe mencionar, conforme aponta Debora Lipstadt, que a vitória de Israel na Guerra dos Seis Dias em 1967 serviu em alguma medida como fonte de orgulho para parcela da população judaica



3

norte-americana e exerceu certa influência sobre essa ação afirmativa (LIPSTADT, 1996, p. 208).

2. “Holocausto” e o grande evento televisivo

A minissérie “Holocausto”², produzida pela emissora de TV norte-americana NBC, foi exibida ao público dos EUA em quatro noites consecutivas em abril de 1978. O drama televisivo seguiu a mesma receita já experimentada no ano anterior com “Raízes”, minissérie produzida pela emissora ABC e baseada no best-seller de Alex Haley. “Raízes” apresentou a história do escravo africano Kunte Kinte, aprisionado na África e levado aos EUA, e a trajetória de seus descendentes até a abolição da escravatura durante a Guerra da Secessão. O canal de TV NBC decidiu capitalizar o sucesso de “Raízes” um ano depois lançando “Holocausto”, com roteiro de Gerald Green e direção de Marvin J. Chomsky.

O enredo de “Holocausto” está centrado nas experiências de uma família judia-alemã no período que vai de 1935 a 1945. Modelo típico de judeus assimilados na Berlim dos primeiros anos do nazismo, a família Weiss testemunha as trágicas mudanças em sua realidade com a chegada de Hitler ao poder e o recrudescimento do antissemitismo, agora sancionado como uma política de Estado. A primeira cena da minissérie, ainda em um certo tom idílico, apresenta o casamento do jovem artista judeu Karl (James Woods) com a ariana Inga (Meryl Streep), ao som de típica música alemã, em uma cerimônia bem distante de um ritual judaico. Nesta introdução alguns dos principais personagens são apresentados. Joseph

² Para diferenciar o evento histórico Holocausto da minissérie produzida pela NBC, o nome da produção televisiva será grafado entre aspas.

Weiss (Fritz Weaver), pai de Karl, é um médico conceituado e conhecido em Berlim. Polonês de origem, estabeleceu-se ainda jovem na cidade onde constituiu família. Sua esposa Berta (Rosemary Harris), alemã de nascimento, pouco parece lembrar seus laços étnicos e religiosos. Os outros filhos, o independente Rudi (Joseph Bottoms) e Hannah (Blanche Baker), a mais jovem, completam o quadro familiar. Inga Helms, a jovem esposa de Karl, representa o lado ariano desse casamento misto. De família mais modesta, decide levar à frente sua união com Karl com certa desaprovação velada dos pais católicos. Seu irmão Hans (Michael Beck) é um jovem soldado da Wehrmacht que assiste ao casamento ao lado de um amigo da família, Heinz Muller (Tony Haygarth), membro do partido nazista que observa a celebração familiar especulando sobre a identidade judaica dos familiares do noivo e o perigo desta união na nova conjuntura política. Um dos alvos de sua observação é o irmão de Joseph, Moses (Sam Wanamaker) que veio de Varsóvia especialmente para a cerimônia. É para Moses que Joseph se desculpa pelo caráter quase laico da celebração do casamento com a frase “ainda celebramos a Páscoa”.

Essa primeira cena de “Holocausto” já nos permite apontar uma série de características na narrativa melodramática que fazem menção às intenções para o público espectador. Estamos diante de um drama histórico, mas também de um drama amoroso, e o destino trágico do jovem casal já se anuncia, sob o olhar observador do indesejado convidado nazista. Os personagens, no entanto, estão alheios à esta realidade, e de certa forma reforçam para o espectador a tese de que os judeus não se deram conta do perigo que corriam na Alemanha do Terceiro Reich. A família Weiss é retratada como uma típica família de classe média alemã, bem distante dos grupos familiares de judeus asquenazes³ do Leste Europeu (que em grande parte foram as maiores vítimas da Solução Final). Isso os aproxima mais de um modelo de família de classe média norte-americano, o que facilita uma identificação maior do público espectador para quem a série foi originalmente produzida.

³ Asquenazes ou asquenazim é uma palavra de origem hebraica para designar os judeus provenientes da Europa Central e Europa Oriental. O termo tem sua origem a partir do vocábulo do hebraico medieval para a Alemanha, chamada Ashkenaz.

Paralela à história dos Weiss, os protagonistas judeus da saga, está a família Dorf, representando o lado ariano da trama. Erik Dorf (Michael Moriarty), um advogado arruinado pela crise econômica alemã, vê a realidade de sua família mudar ao encontrar um emprego como assistente pessoal de Reinhard Heydrich (David Warner), primeiro personagem não-fictício que é apresentado ao espectador. Ex-paciente de Josef Weiss, a quem devia favores, Erik torna-se um burocrata do partido nazista e, sob a orientação de sua ambiciosa esposa Marta, obtém uma rápida ascensão profissional. O personagem é uma espécie de sumarização do funcionário carreirista e zeloso do partido, numa referência à figura de Adolf Eichmann (Tom Bell), figura história que também aparece na minissérie em meio a outros conhecidos oficiais nazistas como Otto Ohlendorf (Nigel Hawthorne) e Ernst Kaltenbrunner (Hans Meyer).

Após o casamento, a narrativa da minissérie segue uma linha cronológica que percorre os já bem conhecidos eventos ligados ao tema histórico retratado. A passagem do tempo entre 1935 e 1938 apresenta uma série de imagens de arquivo das convenções do partido nazista, das Olimpíadas de Berlim e do próprio Hitler, ilustrando o processo de endurecimento do regime em relação aos judeus. As primeiras vítimas da família são os avós maternos de Karl, cuja livraria é atacada na Noite dos Cristais. Na sequência o jovem artista é encarcerado no campo de concentração de Buchenwald. Tem início então a longa via-crúcis de sua esposa Inga para localizá-lo, trajetória que se seguirá durante toda a trama.

Junto ao drama do casal, outros membros da família são levados pelas circunstâncias a eventos e lugares canônicos da grande narrativa histórica do Holocausto. Com a licença para clinicar cassada na Alemanha, Joseph Weiss é deportado para a Polônia, seu país de origem, tornando-se um dos médicos do Gueto de Varsóvia. Rudi, assumindo já no início o caráter heróico de seu personagem, resolve fugir de Berlim antes de ser preso. Em sua fuga, testemunha os massacres dos *Einsatzgruppen*⁴ na Ucrânia e, após ser capturado, participa da

⁴ As Einsatzgruppen eram unidades móveis de extermínio, esquadrões compostos principalmente pela polícia alemã e pelas SS. Sob o comando do Serviço de Segurança (Sicherheitsdienst; SD) e das autoridades da

revolta do campo de extermínio de Sobibor. Hannah, a mais desprotegida da família, enlouquece após ser atacada por uma milícia nazista nas ruas de Berlim. Internada na clínica de Hadamar, termina como uma das vítimas do programa nazista de eutanásia para doentes mentais. Sem os filhos, Berta Weiss se junta ao marido e ao cunhado Moses em Varsóvia. É por meio desses três personagens que o espectador testemunha as péssimas condições de vida no gueto, as mortes cotidianas e a preparação para o levante antes da liquidação final. O casal Weiss é deportado para Auschwitz, seu destino final, antes do início dos combates de resistência no Levante do Gueto.

O enredo também aponta um retorno dos Weiss a uma identidade judaica que se encontrava diluída no processo de assimilação em sua nacionalidade alemã revogada posteriormente pelo nazismo. Sem dúvida o regime político tem papel fundamental nesse processo, ao identificá-los e segregá-los, mas alguns trechos claramente apontam para esse percurso. Se nas primeiras cenas em Berlim o som de Berta Weiss ao piano tocando Beethoven ilustra os primeiros anos de perseguição aos judeus, no Gueto de Varsóvia o mesmo instrumento acompanha o coral de estudantes entoando a Hatkiva, que após a guerra tornou-se o hino nacional do Estado de Israel. Em uma segunda cena de casamento na minissérie, Rudi se une a Helena Slomova (Tovah Feldshuh) na clandestinidade, em meio às florestas do Leste Europeu. O casamento improvisado é celebrado por um rabino e apresenta alguns traços do ritual de matrimônio tipicamente judaico, como a chupá e a quebra do copo de vidro, algo bastante distinto do casamento entre Karl e Inga no início da trama. Esse retorno às raízes da identidade étnica não é apenas resultado das circunstâncias narrativas, mas parece inscrever-se claramente em uma evidente identificação com a comunidade judaica assimilada à cultura norte-americana, espectadores em potencial da minissérie. O enredo parece informar a esse espectador que o retorno aos laços de identidade ocorre por meio da

Polícia de Segurança alemã (Sicherheitspolizei; Sipo), as unidades móveis de extermínio tinham entre suas atividades a tarefa de assassinar pessoas suspeitas de serem inimigas raciais ou políticas do nazismo que se encontravam atrás das linhas de combate alemãs, dentro do território soviético ocupado (Fonte: United States Holocaust Memorial Museum).

catástrofe. Nesse sentido a vida na diáspora corre risco quando a identidade judaica se dilui neste processo de assimilação.

Moses (tal como o Moisés bíblico que conduz o povo hebreu de volta à terra prometida) desempenha um papel de destaque no levante do gueto e interage com outras figuras históricas como a do comandante dos rebelados, o ativista sionista Mordechai Anielewicz (Murray Salem). Figura central no levante, Anielewicz estabelece um vínculo com uma imagem de luta e resistência que remete à própria autoimagem do estado de Israel. A presença de bandeiras com a estrela de David durante os combates, em clara menção ao estado israelense, explicita essa vinculação com o futuro destino dos judeus na Palestina, então sob mandato britânico. A estratégia suicida do levante não anula seu valor enquanto ato para um objetivo final maior, a redenção do retorno.

O enredo pedagógico da minissérie reencena outros acontecimentos da Solução Final para o grande público, apresentando-os em uma dramatização que segue o consenso historiográfico sobre estes acontecimentos. A Conferência de Wansee, que decidiu a Solução Final, o uso do Ziklon B nas câmaras de gás, as deportações em massa para os campos de extermínio, os meandros da burocracia nazista no processo de aniquilação dos judeus, tudo é apresentado de maneira didática, para que o grande público entenda o encadeamento dos fatos e sua relação com o destino das personagens. As falas, principalmente entre os líderes nazistas, estão eivadas de uma entonação explicitamente explicativa, sobretudo nos diálogos entre Reinhard Heydrich e seu fiel subordinado Erik Dorf. A mesma função pedagógica têm as fotografias de arquivo apresentadas por Dorf para Heydrich para ilustrar a guerra aos judeus após a invasão da Polônia. Uma das fotos apresentadas foi na verdade produzida em 1944, quatro anos depois dos acontecimentos retratados, em um registro da chegada de judeus húngaros à Auschwitz. A presença destas fotos de arquivo, geralmente apresentando as ações do extermínio aos oficiais nazistas, tem como função reforçar a base histórica da narrativa fictícia.

Sem apelar completamente para um final redentor e buscando uma maior aproximação com a trágica realidade dos eventos retratados, Rudi é o único membro judeu da família Weiss a sobreviver à guerra. Todos os outros personagens importantes terminam vítimas nos campos de extermínio ou morrem em combate. Erik Dorf, mais uma vez emulando os históricos oficiais nazistas em que foi baseado, comete suicídio antes de ser julgado por crimes de guerra. Rudi reencontra a cunhada Inga em um campo de refugiados após o fim da guerra e é atraído por uma organização sionista que o convence a emigrar para a Palestina. A sobrevivência de Rudi e sua futura imigração para o local onde se estabelece o estado israelense é talvez o maior elemento redentor do drama apresentado. Simbolizando o espírito de resistência empreendida por seus companheiros sionistas, ele se junta ao esforço de imigração relacionando a tragédia da Shoah como um dos elos da narrativa em direção à fundação de Israel.

“Holocausto” bateu recordes de audiência nas quatro noites de exibição na TV americana. Um número aproximado de 100 milhões de espectadores acompanhou suas nove horas e meia de exibição. O canal NBC esforçou-se na divulgação da minissérie, mas este esforço não se compara à promoção empreendida pelas próprias organizações judaicas. De acordo com o historiador Peter Novick, a estreia da minissérie ocorreu em um momento em que estas mesmas organizações estavam engajadas na valorização desta memória, e esse evento televisivo era uma oportunidade que não poderia ser desperdiçada (NOVICK, 1999, p. 210). Publicações foram distribuídas promovendo a exibição, e folhetos foram preparados para educadores e líderes religiosos de diferentes credos. A esse respeito, Novick também esclarece que esse esforço promocional desenvolveu materiais de divulgação distintos para judeus e não-judeus, o que aponta para diferentes estratégias de identificação do público em relação a alguns temas delicados como o antissemitismo cristão e o casamento misto entre judeus e não-judeus (NOVICK, 1999, p. 210).

Alguns autores apontam que a minissérie marcou o início de um conhecimento mais amplo sobre o Holocausto na consciência histórica do grande público, posicionando o tema

para além do espaço restrito das pesquisas acadêmicas e marcando o início de sua forte presença na cultura norte-americana, além de sua transformação em um produto midiático. Ao se referir a este alcance, Simon Wiesenthal, sobrevivente do Holocausto e conhecido por seus esforços na captura dos carrascos nazistas, afirmou que a minissérie teve o mérito de ‘atingir mais pessoas do que ele conseguiu em toda uma vida de ativismo a favor da memória do Holocausto’ (FRIEDMAN, 1978, apud SHANDLER, 1999, p. 171).

A construção melodramática da minissérie e sua representação do passado em um modelo do naturalismo hollywoodiano⁵, com a justaposição linear de um drama familiar que acompanha a cronologia dos acontecimentos traumáticos, explica em parte o grande alcance de audiência que obteve tanto nos Estados Unidos quanto nos diversos países em que a produção foi exibida. A opção pelo melodrama histórico não pode ser ignorada nessa discussão. Ao analisar os liames entre cinema, televisão e história, Mônica Almeida Kornis chama a atenção para a importância da forma dramática que fundamenta o sentido de algumas narrativas históricas. Recuperando os estudos de Peter Brooks⁶ na área, ela menciona o papel da categoria melodrama na possibilidade de análise das produções ficcionais do cinema e da televisão: “a tônica do gênero é o exagero, a recusa da nuance. Temas e formas favorecem aí a identificação da plateia com as figuras desprotegidas e os despossuídos” (KORNIS, 2008, p. 51). A encenação histórica no caso da minissérie “Holocausto” é construída dentro das premissas deste gênero, em que a moralidade tem uma função primordial, com uma polarização bem marcada entre o bem e o mal. Como afirma Ismail Xavier sobre o gênero,

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de

⁵ O termo naturalismo utilizado aqui advém das concepções apresentadas por Ismail Xavier a respeito do discurso cinematográfico: “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2008, p. 42).

⁶ Em linhas gerais, Brooks vê no melodrama uma “forma vital para a imaginação moderna, cuja função modeladora se refletiria sobre a produção ficcional, inclusive do cinema e da televisão” (KORNIS, 2008, p. 48).

uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos 'naturais' do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (XAVIER, 2003, p. 91).

Estamos diante da narrativa fílmica de um drama familiar, cujo desenrolar tem forte vinculação com um acontecimento histórico traumático. Esse drama foi produzido para a televisão, um aparelho doméstico familiar por excelência. O meio de veiculação cumpre, neste sentido, uma função de enorme importância no sucesso de público da teleficção. Andreas Huyssen, ao analisar o impacto da exibição de “Holocausto” na antiga Alemanha Ocidental, afirma que a veiculação em meio televisivo teve enorme impacto do sucesso de público, pois o contexto de recepção tornou a estrutura semântica da narrativa mais eficaz: “Assistir TV é, acima de tudo, um hábito familiar que ocorre na esfera privada do lar ao invés da esfera pública como a do cinema” (HUYSSSEN, 1980, p. 135). Ironicamente, foi exatamente o caráter televisivo de “Holocausto” que tornou a reação crítica à sua exibição tão marcante.

3. Televisão e Holocausto: a crítica e o alcance do público

Apesar do sucesso de público e dos vários prêmios Emmy que recebeu, “Holocausto” foi alvo de várias críticas, despertando o debate sobre a pertinência da representação do Holocausto, principalmente através da televisão. Um dia após a estreia o escritor Elie Wiesel, sobrevivente dos campos e autor de vários livros sobre sua experiência escreveu um artigo no jornal *The New York Times* com o título “Trivializando o Holocausto” em que denunciou a própria ideia de representar o evento histórico:

“Falso, ofensivo, barato... um insulto aos que morreram e aos que sobreviveram. Apesar do nome, este 'docudrama' não é sobre o que alguns de nós lembramos a respeito como o Holocausto. Ele transforma um evento ontológico em uma novela...

Auschwitz não pode ser explicado e nem visualizado... O Holocausto transcende a História” (WIESEL, 1978, p 2).

Na raiz da crítica de Elie Wiesel está a concepção do Holocausto como um evento único, que não pode ser compreendido em sua totalidade e nem representado. Como contraponto ao padrão de representação clássica hollywoodiana, o documentário “Shoah”, cuja produção o diretor francês Claude Lanzmann iniciou na mesma época e finalizou em 1985, é apontado como um “modelo paradigmático” no discurso cinematográfico sobre o tema. Lanzmann abriu mão de imagens de arquivo e da representação do passado em seu documentário apoiando-se inteiramente na filmagem contemporânea dos palcos do extermínio com depoimentos de sobreviventes e perpetradores. O próprio Lanzmann manifestou-se criticamente em relação ao sucesso de “Holocausto”, afirmando: “talvez seja o ultimo truque de um tipo de história que dispõe das singularidades do Holocausto ao mesmo tempo em que afirma retratá-lo” (LANZMANN apud SHANDLER, Jeffrey, 1999, p. 174). As mesmas críticas feitas nos Estados Unidos se repetiram após a exibição na Alemanha Ocidental quando críticos denunciaram a minissérie como uma telenovela sensacionalista de trilha sonora kitsch e sem exatidão histórica (INSDORF, 1989, p. 6).

Sem dúvida que o caráter de filme melodramático, construído em uma narrativa clássica do naturalismo hollywoodiano, é uma das maiores razões dessas críticas. Cabe destacar, no entanto, que a maioria das críticas se deve ao fato de tratar-se de produto audiovisual feito para televisão retratando um tema para qual o veículo parece não “estar à altura”. O caráter comercial da mídia televisiva seria, nessa perspectiva, um dos maiores problemas na abordagem de tal tema. Dentre as várias críticas há, por exemplo, a menção da inserção durante a exibição da minissérie de um comercial de desinfetante para eliminar germes logo após uma cena em que as vítimas do extermínio entram nas câmaras de gás, convencidas de que se trata de um banho para desinfecção (SHANDLER, 1997, p, 158).

Em uma análise sobre a função estratégica que a televisão desempenhou ao estabelecer o Holocausto como um paradigma moral nos Estados Unidos, Jeffrey Shandler afirma que este meio “foi um instrumento fundamental no estabelecimento do Holocausto em uma posição proeminente na cultura norte-americana” (SHANDLER, 1999, p. xvii). Segundo o autor, tal proeminência tem relação com uma especificidade do meio televisivo em relação a esta memória. Outros meios e formas de representação do Holocausto como romances, relatos memorialísticos, peças de teatro ou filmes já haviam estabelecido suas convenções, protocolos e limites estéticos quando a tragédia do Holocausto aconteceu. A televisão era um meio relativamente novo ao lidar com o tema. Sua própria trajetória como veículo midiático é concomitante à memória desse evento histórico.

Tomar uma posição entre modelos de representação cinematográfica do Holocausto em relação ao filme dramático ou ao documentário não nos permite refletir sobre as intenções de memória presentes nas respectivas produções visuais a respeito deste tema e os desdobramentos de sua veiculação, principalmente por tratar-se de um evento histórico cujo alcance ultrapassa fronteiras nacionais.

4. História, memória, comemoração: o problema dos limites

Do ponto de vista da pesquisa sobre o contexto histórico da Solução Final, “Holocausto” não pode ser considerado, no sentido estrito, como uma fonte de investigação da disciplina histórica. Em primeiro lugar, em que pese o caráter pedagógico de seu pano de fundo histórico, trata-se de uma narrativa ficcional. Nem a família Weiss e nem a família Dorf existiram de fato. A minissérie só pode tornar-se um objeto de investigação histórica como um documento de seu tempo de produção e das intenções de memória inscritas nesse contexto. As críticas que recebeu, no entanto, parecem imersas em uma confusão entre memória e história, ao reivindicarem um compromisso com a veracidade em sua

representação fílmica ou reforçarem a incapacidade de “compreensão histórica” por parte da minissérie para um evento que, segundo essa acepção, ultrapassa os limites da compreensão. Em relação ao primeiro aspecto, Elie Wiesel ataca, por exemplo, a falta de exatidão histórica:

“O canal de TV deveria também ter sido mais rigoroso em sua pesquisa. Ao contrário do que se vê no filme, refugiados judeus que cruzaram a fronteira russa antes da invasão da Alemanha não tinham permissão de fazê-lo livremente, eles eram capturados, interrogados e encarcerados; prisioneiros em Auschwitz não tinha permissão de manter sua bagagem, retratos de família ou partituras musicais; judeus não usam xale de oração durante a noite, e há uma benção para a leitura da Torá e outra para casamentos - o rabino que celebra o casamento no filme recita a benção errada” (WIESEL, 1978, p. 1).

A narrativa televisiva, no entanto, não reivindica uma representação fidedigna do passado. Seu caráter ficcional inscreve-se claramente em um discurso de memória. Aqui estamos no terreno do juízo de valor e da subjetividade, onde o falso e o verdadeiro não estão em jogo, mesmo considerando as questões éticas que envolvem o tema representado. Em relação ao segundo aspecto, as comparações da minissérie com o documentário “Shoah” acabam também por considerar este último como uma obra historiográfica, em detrimento da ficção apresentada na minissérie. A esse respeito opina, por exemplo, Pierre Vidal-Naquet:

“A escrita não é o único meio de se fazer história. Por que “Shoah” é uma grande obra de história e não, por exemplo, uma coletânea de contos? Não se trata de uma reconstituição romanesca, como “Holocausto”, nem de um documentário – é lido apenas um documento da época, referente aos caminhões de Chelmno -, mas de um filme no qual homens de hoje falam sobre o que foi ontem. Sobreviventes judeus exprimindo-se num espaço que foi outrora o da morte, enquanto correm trens que não mais conduzem às câmaras de gás, antigos nazistas delimitando seus feitos, e testemunhas reconstroem um passado que foi real até demais; os testemunhos recortam-se e confirmam-se uns aos outros, na nudez da palavra e da voz. É a prova absoluta de que o historiador é também um artista” (VIDAL-NAQUET, 1987, p. 170).

O que Vidal Naquet não considera em sua afirmação é o fato de que “Shoah” lida com o testemunho de sobreviventes e perpetradores, reunidos no filme por Claude Lanzmann mais de 30 anos depois dos fatos narrados, em uma montagem própria de uma obra de arte cinematográfica. As escolhas estéticas do diretor e a subjetividade dos testemunhos colocam “Shoah” fora do âmbito do conhecimento científico a respeito da Solução Final. Além disso, o próprio Lanzmann rechaça a idéia de compreender o Holocausto historicamente (a recusa a qualquer imagem de arquivo explica em parte essa opção). A renúncia ao esforço de compreensão em “Shoah”, segundo Sanchez-Biosca, aproxima o filme da idéia do Holocausto como um evento incomparável e até a-histórico.

A confusão entre história, memória e comemoração pode acabar submetendo a disciplina histórica às funções comemorativas totalmente vinculadas com o contexto e as intenções do presente. O discurso de memória presente na minissérie “Holocausto” se identifica claramente com a idéia de comemoração. Jeffrey Shandler informa, por exemplo, que o dia da estreia da exibição da minissérie foi declarado extraoficialmente “Domingo do Holocausto” nos Estados Unidos. Um artigo da revista especializada “Moment” escreveu que, para os judeus, assistir a minissérie tinha quase a mesma importância de uma obrigação religiosa (SHANDLER, 1997, p, 163). A confusão entre história e comemoração pode resultar em um cenário em que o conhecimento histórico perde sua função crítica quando seus limites em relação à memória não estão muito claros. Por essa razão é importante explicitar as intenções presentes em determinados discursos de memória.

4. Conclusão

Recuperando a instância crítica da história, Peter Novick problematiza a presença da rememoração do Holocausto nos Estados Unidos, apontando as contradições de uma memória coletiva que se distancia dos reais conflitos e divisões da própria sociedade norte-americana e

que se apega à construção de uma identidade judaica ligada ao status de vítima. Nas palavras de Novick:

Nas últimas décadas a liderança judaica americana, em resposta a uma percepção de que as necessidades mudaram, escolheu destacar o Holocausto... Nos anos recentes, os críticos desta escolha apontaram o que eles enxergam como uma sacralização perversa do Holocausto e se opuseram à competição de "quem sofreu mais" como uma forma na qual os judeus agora com frequência parecem quase orgulhosos do Holocausto. Como deixei claro, estou entre esses críticos" (NOVICK, 1999, p. 281).

Novick faz uma advertência para a sacralização da memória do Holocausto no país e de como, segundo sua percepção, pode ser problemático tornar essa memória apenas um emblema da identidade judaica. Sua preocupação diz respeito a uma memória que se tornou banal principalmente por não ser incontroversa e não ter nenhuma relação com os conflitos políticos da própria sociedade norte-americana. Wulf Kansteiner aponta que a minissérie auxiliou países europeus com forte ligação a esse evento histórico a lidar com seu passado traumático e inaugurou uma tradição de filmes sobre o genocídio que estabeleceu os Estados Unidos como a nação protagonista na representação desse tema. Curiosamente essa “americanização” do Holocausto diminuiu em alguma instância a percepção do país a respeito de seu papel de perpetrador em outros eventos históricos como o genocídio contra os indígenas, a escravidão negra e outras tragédias mundiais resultantes ou não da política internacional norte-americana. Nas palavras de Kansteiner, “ao estimular a percepção dos conflitos em termos de extremos (nazistas versus judeus), algumas formas de rememoração do Holocausto parecem minar ao invés de provocar a autorreflexão” (KANSTEINER, 2008. p. 173).

Allan Megill nos lembra que a memória é o “outro” que continuamente assombra a história. Partindo desta premissa, um discurso de memória também pode contribuir para diminuir o déficit de conhecimento histórico sobre eventos do passado que, por uma série de

razões, foram suprimidos da memória pública e das investigações acadêmicas. Por vezes isso pode ocorrer independentemente das intenções originais presentes neste discurso, como foi o caso da exibição da minissérie na Europa e mais especificamente na Alemanha. A veiculação da minissérie na TV da República Federal Alemã em 1979 representou um ponto de mudança decisivo na evolução da memória do passado nazista no país, apressando a resposta à demanda pública sobre o tema e produzindo um período sem precedentes de autoconsciência histórica que nem a historiografia oficial ou produções audiovisuais precedentes conseguiram fazer emergir (HUYSSSEN, 1980, p II).

Como foi demonstrado, a minissérie “Holocausto” configurou-se como um importante evento midiático que, ao apresentar uma narrativa de ficção ancorada em eventos históricos traumáticos no meio televisivo, não só tornou possível um alcance público sem precedentes sobre esse evento histórico como também provocou discussões sobre o limite ético dessa representação. Para além de sua importância enquanto produção audiovisual que permitiu uma circulação de memória histórica em massa, a minissérie também é um exemplo das vinculações entre a memória histórica e a identidade de um grupo social em um determinado contexto histórico. Estas vinculações, presentes tanto nos aspectos de produção quanto das estruturas internas da narrativa fílmica, permitem também uma importante reflexão sobre a complexidade das relações entre a história, a memória e a identidade. Uma avaliação crítica que não considere todos esses aspectos não alcançará a devida importância que tem essa produção audiovisual enquanto documento histórico.

Referência bibliográficas

BARON, Lawrence. **Projecting the Holocaust into the Presente**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. The Politics of Identification: “Holocaust” and West German Drama. **New German Critique**. N. 19, Special Issue 1: Germans and Jews (Winter, 1980), p. II

INSDORF, Annete. **Indelible Shadows: Film and the Holocaust**. New York: Cambridge University Press, 2003.

KANSTEINER, Wulf. Sold Globally – Remembered Locally: Holocaust Cinema and the Construction of Collective Identities in Europe and the US. IN Stefan Berger, et al. **Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts**. New York: Berhan Books, 2008

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

LIPSTADT, Debora E.. America and the Memory of the Holocaust. 1950-1965. **Modern Judaism**, Oxford University Press, vol. 16, n. 3, p. 204, 1996

MEGILL, Allan. **Historical knowledge, historical error**. Chicaco: Chicago University Press, 2007.

MORETTIN, Eduardo. “Ver o que aconteceu”: Cinema e História em Griffith e Spielberg. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, dez. 2011

NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara Aun Khoury. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. (Projeto História: História e Cultura). São Paulo, n.10, dez.1993.

NOVICK, Peter. **The Holocaust and collective memory**. London: Bloomsbury, 2000

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de história, cine de memória: la representación y sus límites**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

SELIGMAN-SILVA, Márcio(org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SHANDLER, Jeffrey. **While America Watches. Televising the Holocaust**. New York: Oxford University Press, 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória: o revisionismo na história**. São Paulo: Papyrus, 1988.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

18

WIESEL, Elie. Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction. **The New York Times**. New York, 16 de abril de 1978. 1-29

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.