

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**O destino da memória das vítimas da Shoah
na cinematografia de um *mundo administrado***

ADRIANA SCHRYVER KURTZ

Porto Alegre
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**O destino da memória das vítimas da Shoah
na cinematografia de um *mundo administrado***

Adriana Schryver Kurtz

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Comunicação e Informação.

Orientadora:

Profa. Dra. Christa Berger

Porto Alegre
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Tese **O destino da memória das vítimas da Shoah na cinematografia de um mundo administrado**, elaborada por **Adriana Schryver Kurtz**, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação e Informação.

Comissão examinadora:

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Profa. Dra. Sandra Jatahy Pesavento

Profa. Dra. Cristiane Freitas

Profa. Dra. Elizabeth Torresini

Profa. Dra. Christa Berger

Em suma, eu morri uma vez, para que pudesse viver — e talvez seja essa a minha verdadeira história. Se assim for, dedico meu trabalho, nascido da morte de uma criança, aos milhões que morreram e a todos os que ainda se lembram deles. Porém, como estamos falando de literatura, da espécie de literatura que, no entender da Academia, é também testemunho, ela ainda pode ter utilidade no futuro, e — este é meu desejo — poderá mesmo servir ao futuro. Porque sinto que, ao refletir sobre o impacto traumático de Auschwitz, acabo chegando às questões fundamentais da vitalidade e da criatividade do homem de hoje; e, ao pensar em Auschwitz dessa forma, eu penso, talvez paradoxalmente, não no passado, mas no futuro.

Imre Kertész - A Língua Exilada

À Memória de Ana Paula Kurtz e Arnaldo Schryver.

As minhas amadas Shirley, Fernanda e Ana

AGRADECIMENTOS

Já o sábio regoziza-se com o viver, claro, mas também com ter vivido. A gratidão (*charis*) é essa alegria da memória, esse amor do passado — não o sofrimento do que não é mais, nem o pesar pelo que não foi, mas a lembrança alegre do que foi. É o tempo reencontrado, se quisermos (“A gratidão do que foi”, diz Epicuro). Compreendemos que esse tempo torna a idéia de morte indiferente, como dirá Proust, pois aquilo que vivemos, a própria morte, que nos levará, não poderia tomar de nós: são bens imortais, diz Epicuro, não porque não morremos, mas porque a morte não poderia anular o que vivemos, o que fugidia e definitivamente vivemos.

André Comte-Sponville, **Pequeno Tratado das Grandes Virtudes**

Minha mais profunda gratidão — e amor — à Profa. Dra. Christa Berger, a quem devo muito mais do que uma carreira acadêmica. Seu exemplo, suas sugestões, suas intervenções, seus conselhos e, sobretudo, sua presença amiga, foram sempre iluminações a me mostrar os caminhos, aqueles que, como sugeria Castañeda, haveriam de ter coração.

Aos professores e funcionários do PPGCOM, referência absoluta de minha trajetória acadêmica, com muito orgulho À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por sua importância fundamental para toda a comunidade acadêmica e para a própria sociedade, no quadro de uma formação profissional nem sempre acessível a muitos estudantes e aos trabalhadores do ensino.

A todos os colegas e funcionários da Escola Superior de Propaganda e Marketing de Porto Alegre, particularmente aos professores Sérgio Checchia e René Goellner, que apostaram em uma recém-formada Mestre sem experiência docente, por sua ousadia, generosidade e paciência. Aos colegas, professores do Curso de Comunicação Social, com quem divido o prazer de aprender ensinando, e ao maravilhoso corpo de funcionários, que faz com que tudo dê certo em qualquer situação diária. E aos meus alunos, vibrantes e inquietos, permanente estímulo e recompensa de trabalho.

Aos professores que me apoiaram e incentivaram ao longo dos últimos anos, com especial gratidão a Maria Helena Weber, Luis Milman e Francisco Rüdiger.

Aos meus velhos e inestimáveis cúmplices de vida e de projetos, Maria Regina Giffoni e Pedro Lima. A Alda Lira e Laurindo, pela força.

Às amigas de longos anos e muitas memórias, Beth Giacomini, Andréa Pinto, Isaura Saraiva, Maria Beatriz Vianna Moraes, Suzana Pereira, Cristina Kirchheim, Maria Helena Santana, Rosângela Battistela, por tudo o que foram e continuam sendo. À Marlene Costa, a mais nova e preciosa presença. À Aglae, que partiu cedo demais, deixando saudades e promessas. À Luna e à Nanã, dois sustos adoráveis da vida, pelo que são e serão. Aos meus terapêuticos companheiros Jack, Nuba e Gorda.

Às minhas leitoras assíduas — e quase *managers* — Fernanda Kurtz e Jô.

Minha especial e eterna gratidão à professora Ana Simão, por sua presença e participação nos momentos decisivos deste processo. Antes de tudo pelo convite, tão inesperado quanto irrecusável, para conhecer Auschwitz, viagem que marcou o fim do projeto original (centrado na representação humorística do Holocausto) e ensejou uma nova perspectiva para o mesmo tema. E ainda pelas longas conversas sobre a tese, além do estímulo para enfrentar o desafio maravilhoso de mergulhar no âmbito da história e da memória [agradeço ainda pelo exemplar do livro clássico de Jacques Le Goff, o primeiro de uma série de novas leituras].

Ao meu pai Carlos Renan Kurtz, à minha mãe Shirley e à minha irmã Fernanda, professoras como eu, com quem aprendi as mais fundamentais e viscerais lições de vida. E, ainda eternamente, minha gratidão — nos sentidos de “alegria da memória” e “amor do passado”, que é sempre também presente e futuro — para duas fontes inesgotáveis de lembranças, minha irmã Ana Paula e meu velho Arnaldo, que tanta falta me fazem nestes momentos de conquistas (como em todos, é verdade).

RESUMO

A partir da “libertação” dos campos de extermínio nazista, o horror concentracionário seria tematizado pelo cinema mundial em documentários pedagógicos ideologicamente comprometidos com os interesses dos vitoriosos. A perseguição, confinamento, deportação e extermínio dos judeus europeus sob Hitler passaria a constituir matéria-prima para a *indústria cultural*, engendrando um novo gênero do cinema ao longo da segunda metade do século XX, além da chamada Literatura de Testemunho. O presente ensaio examina quatro marcos históricos da representação da memória das vítimas da Shoah na filmografia ocidental, à luz da *Filosofia da Memória*, de Theodor Wiesengrund Adorno. Os dilemas estéticos e éticos inerentes aos filmes sobre o Holocausto exigem, sob esta ótica, uma representação balizada moralmente, como forma de evitar uma última violência à memória das vítimas.

Palavras-chave:

Cinema – Shoah – Memória & História – Theodor Adorno – Testemunho

ABSTRACT

When Nazi extermination camps were “freed”, concentration-camp horror was to be approached by world cinema through pedagogical documentaries that were ideologically bound to the interests of the winners. The persecution, confinement, deportation and extermination of European Jews under Hitler became raw material for the *cultural industry*, giving birth to a new cinema genre in the second half of the 20th century, beyond what is known as “Witness Literature”. This essay analyses four historical milestones of the representation of the memories of Shoah victims in western filmmaking from the viewpoint of the “philosophy of memory” of Theodor Wiesengrund Adorno. From this perspective, the aesthetical and ethical dilemmas that are inherent to “movies about the Holocaust” call for a morally circumscribed representation as a means of avoiding ultimate violence to the memory of the victims.

Key words

Cinema – Shoah – Memory & History – Theodor Adorno – Witness

PREFÁCIO

AUSCHWITZ-BIRKENAU, FEVEREIRO DE 2006

Dois quilômetros e meio separam o museu de Auschwitz do campo anexo de Birkenau, ambos na localidade de Oswiceim, a duas horas de distância da cidade de Cracóvia, trajeto feito num velho ônibus de linha, ao preço módico de sete *zlotys*. 48 horas depois da excessivamente pedagógica (e quase asséptica) peregrinação pelo museu-memorial de Auschwitz, voltaria àquela simplória localidade polonesa para visitar o campo anexo, o qual costuma ser ignorado pela maior parte dos visitantes e turistas. Ao vislumbrar, de longe, em meio a uma paisagem tomada pelo branco da neve, o pântano do campo de Birkenau, a imagem imponente do prédio misturou-se imediatamente às tomadas iniciais feitas por Alain Resnais, há mais de meio século, no clássico **Nuit et Brouillard**.

Sob a neve inclemente, praticamente deserto e em espantoso silêncio, aquele antigo “campo da morte” parecia ter se convertido num gigantesco e impressionante cenário, para um dos tantos filmes sobre o Holocausto já assistidos. De fato, entrar em Birkenau foi como *entrar num filme*, realizando às avessas a trajetória do ator de cinema hollywoodiano de **A Rosa Púrpura do Cairo**, de Woody Allen, com quem em grande parte aprendera a apreciar o humor e a ironia judaica. Muito embora a materialidade, a concretude do campo — bem como suas discretas placas, fotografias de época e painéis informativos, certamente didáticos — procure remeter-nos à história, a um *real* cujas marcas de seu tempo sobrevivem em prédios bem-conservados e ruínas intocadas, é para o universo fílmico — sobretudo o documental — que me vejo conduzida, senão arrastada. Experimenta-se uma espécie de estado de irrealidade, no qual a representação se sobrepõe ao concreto, ao que pode ser olhado, tocado, cheirado e, de forma quase compulsiva, fotografado.

De uma maneira totalmente involuntária, são os filmes que recontam as histórias de horror que o campo evoca, um horror que, paradoxalmente, sabemos irrepresentável. Em Auschwitz, dois dias antes daquele dez de fevereiro de 2006, não tinha sido diferente. O frio, beirando oito graus negativos, fazia lembrar repetidas vezes as cenas de **Bent**, de Sean Mathias [algum visitante mais entusiasta da cinematografia brasileira, poderia ter recordado de **Olga**]. Naturalmente, a narrativa de **Bent** não se passa em Auschwitz. Mas a força das

imagens desconsidera questões históricas da maior relevância. Os campos da morte vistos nas telas do cinema se embaralham e diferentes registros ficcionais podem se amalgamar e se sobrepor à percepção de um espaço real, como o de Auschwitz-Birkenau. Alheio às fronteiras geográficas e aos detalhes historiográficos (o casal *gay* de **Bent** teria sido destruído em Majdanek, Sobibor, Treblinka, Dachau?), um “sofisticado acervo de memória”, para usar um termo caro a Fredric Jameson, irrompe naturalmente e impõe a *sua memória*.

De uma tal maneira que, embora o cheiro de morte estivesse entranhado no único complexo da matança ainda intacto, em Auschwitz, formado pela câmara de gás e um par de fornos crematórios, **Noite e Neblina** é a referência que me faz lembrar que aqueles riscos na parede escura são das unhas das vítimas, que, há mais de seis décadas, tentaram, desesperada e literalmente, subir as paredes para escapar à asfixia provocada pelo Zyklon-B. É quase possível recuperar a sensação hipnotizante que se tem com a voz monocórdica e algo distante do ator Michel Bouquet, narrador do texto magnífico de Jean Cayrol, certamente o maior trunfo desta pequena obra-prima de 32 minutos de duração.

Na pequena peça, reservada aos fornos crematórios, contígua à câmara de gás, a superposição entre o monumento histórico e o documento fílmico é ainda mais surpreendente. No lugar da valeta que risca o chão num traçado perpendicular à frente aos fornos, revii o sangue que faz de **Cinzas da Guerra** uma das mais fortemente realistas narrativas sobre a rotina do extermínio sistemático de judeus pelos nazistas do Terceiro Reich. Era quase possível ver os homens do *Sonderkommando* agachados sobre os corpos, arrancando os dentes dos cadáveres recém-gaseados, em que pese meu incômodo com o tom de voz alto e algo estridente de uma guia polonesa, que explicava o funcionamento do processo de incineração a uma turista norte-americana, com um sotaque marcado, forçando um retorno à dimensão do real — e do banal — pois, com raras exceções, a tarefa dos guias naqueles dois dias de visitação me pareceu burocrática, e, no limite, mecânica (talvez a mesma sensação que experimentaram alguns algozes há cerca de 60 anos, naquela mesma sala acinzentada).

Naquele lugar escuro, símbolo maior do extermínio, impregnado por um cheiro intenso e terrível — de morte, horror, sangue, excrementos e urina, além do Zyklon B — dá-se, paradoxalmente, uma breve trégua a uma outra dimensão da urgência (senão da obsessão) da imagem em nosso imaginário contemporâneo. Trata-se do único lugar em Auschwitz-Birkenau onde fotografar não é permitido, “em respeito ao sofrimento dos milhares de seres humanos que ali foram mortos”, explica uma placa politicamente correta escrita em três idiomas. Finalmente, somos coagidos pelo pudor, mas, há que se confessar, é estranho parar

de acionar a máquina fotográfica. Solicitados a esta abstinência na produção de registros, experimentamos um sentimento desconfortável. Olha-se para tudo com uma sensação de que, não-eternizado em uma fotografia, aquele cenário tão vital para a arquitetura do campo não sobreviverá em nossa memória. Ao mesmo tempo e de forma contraditória, sentimos uma espécie de alívio. De fato, Auschwitz-Birkenau corre o risco de ser mais fotografado do que olhado. Pois temos a impressão (talvez, de resto, enganosa) que o olhar — de alguma forma “técnico” ou profissional — que se encontra atrás das lentes e objetivas parece demorar-se com mais dedicação e afincamento sobre os prédios, paisagens, monumentos e objetos do que aquele olhar que apenas os contempla.

Lembrei também de uma entrevista lida, na qual Primo Levi, ao regressar, pela primeira vez depois de sua “libertação”, a Auschwitz-Birkenau, confessara seu particular constrangimento com o fato de o antigo campo de extermínio, agora transformado em Museu, oferecer aos visitantes os serviços de um *café*. Mas o pequeno estabelecimento, fincado no prédio de entrada do complexo, pode ser ignorado por aqueles a quem a sensibilidade, ou o pudor, não permita uma rápida parada para um lanche, ou ao menos, um café quente, especialmente sob um frio de quase 10 graus negativos. O que não pode ser ignorado em Auschwitz é a compulsiva — e, no limite, mecânica — busca por imagens como forma de guardar, quem sabe, um derradeiro *souvenir*.

De fato, tudo parece digno de ser captado pelas máquinas. Em Auschwitz-Birkenau, em que pese a solidez de seus prédios administrativos, alinhados em perfeita simetria, das estacas de concreto das cercas eletrificadas, dos barracões de madeira preservados, dos cartazes com caveiras que alertam para o perigo mortal de choques nas impressionantes cercas de arame farpado, das ruínas, dos cheiros e de dezenas de milhares de objetos espoliados das vítimas, impõe-se uma *outra realidade*: a *imagem*. Ela pode ser muito anterior à visita ao campo, oriunda das lentes de cineastas tão díspares quanto Resnais, Lanzmann, Polansky, Benigni ou Spielberg. Mas pode ser criada a partir do enfrentamento com o monumento histórico concreto: aqui será apenas mais uma entre as milhares de fotografias tiradas a cada dia por turistas e visitantes, sejam eles do tipo circunspecto, que chora e se emociona, ou do tipo que se comporta no campo da morte como em qualquer outro ponto turístico, ao qual se chega, em excursões, em ônibus confortáveis. *Auschwitz-Birkenau como uma imagem*. Esta é a sensação mais intrigante e fascinante (aqui quase na acepção do termo dada por Susan Sontag acerca do próprio fascismo) do Museu encravado na pequena localidade de Oswiceim, a um punhado de quilômetros da encantadora cidade de Cracóvia.

Antes de caminhar, em duas tardes cinzentas sob a neve intermitente que se derramava sobre a Polônia, pelos espaços circundados por muros e torres de vigilância (em estilos arquitetônicos diversos, como já notara Resnais) de Auschwitz-Birkenau pensava — certamente de forma moralista — que os filmes, sobretudo os ficcionais, acerca dos campos da morte e do Holocausto judeu, poderiam constituir um instrumento inevitável de *mistificação*. Um tipo de perigosa substituição do relato historiográfico e do testemunho dos sobreviventes pelo fascínio da representação imagética, em produtos “nobres” — e populares — como os filmes, narrativas em geral levadas às telas com o cuidado de poupar seu público das desagradáveis visões do Inferno. Como se o registro fílmico pudesse substituir — senão decretar como dispensável — a história, de uma maneira falseada, não fidedigna e “amenizada”, senão totalmente banalizada, para um consumo massivo cuja principal finalidade ainda é a diversão, o *entertainment*.

Após conhecer o campo tal convicção fica abalada — e exige uma reflexão capaz de trocar o moralismo pela dialética. Em Auschwitz-Birkenau, sob o início de um gélido mês de fevereiro, a sensação mais desconcertante foi olhar a pequena sala do crematório e ver na valeta empoeirada, o sangue assustadoramente iluminado dos corpos recém-gaseados com Zyklon-B, enquanto prisioneiros em seus trajes típicos, listrados em cinza e branco, com a estrela amarela ao peito, alicates nas mãos, procuram por dentes de ouro, últimos pertences roubados as vítimas, que logo “sairiam” serpenteando pela chaminé do prédio, tão menos imponente do que nos acostumamos a ver nos filmes que marcaram o imaginário da “Solução Final do Problema Judeu”, e que tem no épico redentor de Steven Spielberg, seu mais popular ícone.

Pois, para afrontar — como num golpe de misericórdia — meus pudores, guardarei essas lições de Auschwitz-Birkenau, um campo que, apesar de todo o horror que sugere ou expõe, convida os olhares protegidos pelo visor de uma câmera a desvelar suas inusitadas formas estéticas, com seu rigor e vigor único, sob a neve e seu melancólico tapete branco. De fato, também tirei muitas fotos — algumas de indiscutível beleza. De qualquer forma, mais do que as imagens organizadas num álbum de fotografias, sobreviverá na memória, o caleidoscópio de imagens que emprestavam ao campo, silencioso e sóbrio, personagens e cores, gritos, lamentos e sussurros, cenas vívidas de pessoas ficcionais, inexistentes para a história concreta. O cinema emprestou algo de sua riqueza ao campo de Auschwitz-Birkenau, enquanto caminhava entre prédios vazios e espaços abertos, afundando os pés na neve macia.

Por fim, ficará a impressionante imagem dos trilhos de trem que entram pelo pórtico de Birkenau e se estendem ao longo do campo, cuja visão mais definitiva temos do alto da sala de comando, da qual se vê, facilmente, todo a vastidão do espaço concentracionário. Aqueles mesmos trilhos, mal sugeridos sob a neve alta, que, desde sempre, ocuparam um papel de destaque em toda a cinematografia sobre a Shoah, nos documentários paradigmáticos de Alain Resnais e Claude Lanzmann e nas histórias ficcionais de Polanski e seu **O Pianista**, passando pelo angustiante vaivém de vagões em **Amém**, de Costa-Gravas, pelas jornadas melancólicas do retorno ao lar em **A Trégua**, de Francesco Rosi, pelas belas e falsas imagens em preto-e-branco de **A Lista de Shindler**, de Spielberg, pela *fábula* de **O Trem da Vida**, de Radu Mihaileanu — sem esquecer a comédia desconfortável de Roberto Benigni, capaz de propor, um tanto eufórico, em meio ao horror absoluto, que **A Vida é Bela**.



SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 ACERCA DE PAISAGENS E CINZAS DA MEMÓRIA | 26 |
| 1.1 MILITANTES DO ESQUECIMENTO, ASSASSINOS DA MEMÓRIA | 35 |
| 1.2 REPRESENTAÇÃO E TESTEMUNHO NA ERA DAS CATÁSTROFES | 57 |
| 1.3 ENTRE CULTURA E BARBÁRIE: A LÍRICA APÓS AUSCHWITZ | 70 |
| 1.4 SOBRE UMA ARTE (IN)CAPAZ DE ABAFAR OS GRITOS DAS VÍTIMAS | 93 |
| 2 ESCREVER E LEMBRAR | 118 |
| 2.1 SEIS DÉCADAS DA ESCRITA EM IMAGENS DO HORROR | 126 |
| 2.2 O HOLOCAUSTO EM DISPUTA: AS IDEOLOGIAS DE VENCEDORES E VENCIDOS | 138 |
| 2.3 SOBRE SERPENTES E MULHERES NUMA EUROPA NAZIFICADA | 144 |
| 2.4 A AMERICANIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO EUROPEU | 165 |
| 2.5 DO SUBTERRÂNEO ÀS TELAS DO CINEMA: AS MINORIAS EM FOCO | 179 |
| 2.6 AS ESTRATÉGIAS DO HUMOR NA REPRESENTAÇÃO DO HORROR | 190 |
| 2.7 OS AMORES DO TERCEIRO SEXO SOB O III REICH | 198 |
| 2.8 EVOCAÇÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM VIAGENS | 205 |
| 2.9 A PROPÓSITO DO SILÊNCIO DE DEUS E DA OMISSÃO DOS HOMENS | 216 |
| 2.10 RESISTÊNCIA E HEROÍSMO NA GUERRA DOS CONDENADOS..... | 224 |
| 2.11 RAZÃO E NATUREZA (OU COMO DESTRUIR MÚSICOS E MULHERES)..... | 234 |
| 3 QUATRO MOMENTOS DA MEMÓRIA E DA (IM)POSSIBILIDADE DE UMA ARTE PÓS AUSCHWITZ | 245 |
| 3.1 NOITES E NEVOEIROS DE UM PASSADO INFERNAL | 257 |
| 3.2 SHOAH E O MANDAMENTO DE CLAUDE LANZMANN: “NÃO PERGUNTARÁS POR QUÊ” | 273 |
| 3.3 A REDENÇÃO SALVACIONISTA DOS <i>SCHINDLERJUDEN</i> | 299 |
| 3.4 O <i>HUMOR ADMINISTRADO</i> E A BELEZA DA VIDA NOS CAMPOS | 314 |
| UM FINAL NECESSARIAMENTE ABERTO..... | 328 |
| REFERÊNCIAS | 361 |

INTRODUÇÃO

O judeu tem esse costume/
Que certa vantagem lhe traz/
Quando pela frente lhe expulsam/
Entra de novo por trás
Verso nazista

Deve ter sido por volta de 1940. Ruth Klüger, criança vienense, descendente de uma família judia abastada, do alto de seus oito ou nove anos, deseja assistir ao filme **Branca de Neve**, no cinema da esquina. Ela não tem permissão para frequentar a sala desde a “Anexação”. Frustrada, queixa-se e põe-se a praguejar. A mãe a incentiva a ir à sala de exibição. Que problema existiria em uma criança a mais ou a menos frequentar a platéia do cinema em uma sessão dominical? Provocada, Ruth aceita o desafio e dirige-se ao cinema, comprando o ingresso mais caro, de camarote. Senta-se ao lado de uma jovem de 19 anos, a filha do padeiro, e de seus irmãos menores e começa a suar, de medo. Ocorre que a jovem é “ariana” e a família do padeiro é entusiasticamente nazista. Ela mal pode prestar atenção ao filme, mas, por uma estranha razão, recusa-se a ir embora. Ao final da sessão, a menina coloca-se a sua frente, em pé, e diz determinada e com um ar arrogante, consciente de sua origem superior: “Você não sabe que gente de sua laia não tem nada a fazer por aqui? Por lei, os judeus estão proibidos de entrar no cinema. Está escrito lá fora, na entrada, perto da bilheteria. Você não viu?” A pequena Ruth, olhos arregalados, engole as lágrimas com algum sucesso. Comovido, o lanterninha do cinema ajuda a menina a vestir seu casaco, entrega-lhe a carteira que ela esquecerá no banco e pronuncia palavras tranquilizadoras, mas que soam à garota, excepcionalmente madura para sua idade, como uma esmola inútil e humilhante.

Pouco tempo depois do susto vivenciado em uma sessão domingueira de **Branca de Neve**, Ruth Klüger frequenta ilegalmente os cinemas do centro da capital austríaca, sem a estrela-de-davi ou conhecimento da mãe. Ela, porém, não escolhe mais os filmes de entretenimento, mas sim os de propaganda (Ruth era um pouco nova para entender o quanto estes dois cinemas estavam próximos). Desta maneira, ela pensa desafiar o governo e, também, a sua família, que jamais permitiu que ela ouvisse um único discurso de seu ilustre conterrâneo, o *Führer*, no rádio. Por meio desses filmes, a menina ia conhecendo a ideologia dominante, que, afinal de contas, afetava-a diretamente. O maior prazer dessas idas ao

cinema, conforme lembraria Klüger quase cinco décadas mais tarde, consistia na crítica que era preciso fazer, na resistência contra a tentação de identificar-se e auto-afirmar-se. Ela assiste ao **Judeu Süss**, “um filme com belos trajés e judeus feios”, e **A Cavalo Pela Causa da Alemanha**, “um filme com belos cavalos e cavaleiros destemidos — homens nobres e animais nobres a serviço da pátria”.

Em breve, o destino de Ruth Klüger e de toda a sua família, bem como a de todas as famílias judias do bairro e da cidade — de fato, de toda a Áustria anexada ao Reich germânico — iria igualar, de certa forma, a do protagonista e vilão do mais infame título de toda a cinematografia de propaganda anti-semita produzida pelos nazistas, como uma forma de preparar e mobilizar os eleitos da “raça pura” para a destruição sistemática daquele povo de parasitas [hoje, sabemos, como já antecipara a sapiência de Goebbels, que o filme só fez aflorar e cristalizar o já existente preconceito e/ou ódio aos judeus por parte das populações de várias nações européias]. Ao contrário do argumento de **Judeu Süss** não seria preciso nenhuma acusação — real ou presumida — para o julgamento sumário e a condenação à morte. Não apenas homens, mas mulheres e crianças também teriam o mesmo destino, um destino verbalmente determinado e que atenderia genericamente pelo termo eufemístico de “Solução Final”. Mudaria também o instrumento da execução: a força seria substituída por modernas câmeras de gás. Mas a morte nem sempre era imediata. Ela seria eventualmente precedida por insanos deslocamentos em vagões destinados ao gado e “internações” em guetos, campos de concentração, de trabalhos forçados ou de trabalho escravo, para, finalmente, desembocar nas plataformas dos campos da morte.

Ruth Klüger e sua mãe sobreviveriam a esta devastação, anunciada massivamente pelo cinema, a exemplo da história exemplarmente pedagógica do vil judeu Süss. A trajetória, com o perdão da palavra, quase hollywoodiana de Ruth, que, aos doze anos, pisava no mais terrível e célebre campo de extermínio nazista, Auschwitz-Bikernau, localizado a um punhado de quilômetros da adorável cidade polonesa de Cracóvia, seria contada pela protagonista no livro **Paisagens da Memória: Autobiografia de uma Sobrevivente do Holocausto**, publicada na língua materna da autora e de seus algozes, em 1992. Foi um longo caminho até o enfrentamento com o testemunho, mais de 45 anos. Sua incrível história também mereceria uma narrativa fílmica — o que ainda pode, a rigor, acontecer se algum produtor resolver apostar em mais um filme sobre o genocídio dos judeus. Lembremos que **A Trégua**, de Primo Levi, levaria quase 40 anos para ganhar uma versão cinematográfica (o sobrevivente italiano não pode esperar a realização do filme, tendo cometido o suicídio uma década antes).

Esta pesquisa tem como tema a representação da memória das vítimas do Holocausto pelo cinema ocidental; representação que, aliás, começa a engendrar ainda na década de 40, um novo gênero, os simploriamente assim chamados *filmes sobre o Holocausto*, um universo de obras que abrange o chamado cinema documental e ficcional, e que, a partir da queda do Muro de Berlim e da consolidação da Literatura de Testemunho, não pára de ver surgir novos títulos¹. O que nos interessa é a reflexão acerca do tratamento que o cinema concede à representação da memória dos sobreviventes da Catástrofe, uma memória que, inevitavelmente, é também a única forma de remeter aos milhões de mortos, a todos os que não lograram viver, aos que foram violentados de todas as formas e, notadamente, da forma mais cruel: relegados ao absoluto esquecimento, como que varridos do mundo, dos registros, da história, da vida concreta, que, no entanto, lhes era permitida viver, até o momento em que foi súbita e violentamente ceifada.

O tema, naturalmente, exige um olhar interdisciplinar, significando — em nosso caso ao menos — ao mesmo tempo, sua riqueza e sua fragilidade. Pois nosso lugar, a comunicação (seja o que for, em termos concretos, neste momento histórico tão saturado por certo fetiche tecnológico e discursivo do *campo*) é apenas um ponto de partida, que se dirige — com bastante pudor, diga-se de passagem — para as áreas da História, da Literatura, da Filosofia e da Crítica Cultural, para além do universo cinematográfico. Pois a memória das vítimas de um evento da dimensão do Holocausto transcende o lugar privilegiado da história e, através do testemunho, percorre a seara mais lúdica da literatura. A Filosofia, ainda que esboçada na própria reflexão retrospectiva da Shoah por homens do porte de um Primo Levi, apresenta-se aqui especialmente encarnada na obra de Theodor Wiesengrund Adorno, esse judeu alemão que foi também vítima e testemunha do nazismo e de sua “Solução Final” ainda que mediado e protegido pela distância do exílio, que buscou a tempo de escapar ao destino de outros seis milhões de contemporâneos, entre os quais o amigo e mentor Walter Benjamin.

Pois nosso tema é instaurado e examinado à luz da Filosofia e da Crítica — notadamente a Crítica Cultural — de Adorno, um guia, por assim dizer, para balizar a reflexão acerca das formas de representar a memória dos ofendidos, postulando e defendendo apaixonadamente seu evidente caráter moral. Daí nossa escolha pela ótica da filósofa Marta Tafalla, que revê, contemporaneamente, a obra adorniana enquanto uma verdadeira *filosofia da memória*. Iluminada pela filosofia moral de Adorno e por sua radical concepção estética, a

¹ **Indelible Shadows**, de Anette Insdorf — obra que, infelizmente, é uma das várias ausências desta pesquisa — resgatava em sua primeira edição 125 filmes para cinema e televisão, número que subiria para 170 na segunda edição do livro, seis anos mais tarde. Como foi feita uma terceira edição em 2003, com o acréscimo de novos capítulos, a lista de filmes, certamente, aumentou.

representação da memória das vítimas da Shoah no âmbito do cinema — esse *medium* com o qual Adorno teria uma relação tão conflituosa — vai englobar os estudos históricos e literários capazes de dar consistência e sentido ao próprio evento-limite, a sua significação e ao seu precioso legado. É sempre pungente ouvir falar Adorno através de Tafalla (2003, p. 150): “[...] a diferença entre a morte e o nada é a memória: nos salvamos quando recordamos ou quando nos recordam”.

Janela a partir da qual a vida e o mundo podem ser não apenas mostrados, mas experienciados, e, no limite, vividos, o cinema é um vício que deixa suas marcas no próprio corpo. Já as memórias, na verdade, parte do corpo, estão mais próximas do odor e do paladar que da combinação das categorias de Kant, como diria Fredric Jameson². O cinema constitui o universo estético no qual esta memória, não raro engendrada em obras originárias, sobretudo, da Literatura de Testemunho, também chamada de Literatura dos Campos, ganha um segundo tratamento e pode ser oferecida a milhões de pessoas em todo o mundo. Essa é a sua força social, para além de suas próprias qualidades estéticas, que — como iremos defender — existem, ainda que constituam muito mais a exceção do que a regra geral na estrutura mercantil da indústria cinematográfica. De qualquer maneira, a importância das imagens em movimento na configuração, representação e preservação da memória das vítimas aumenta de forma dramática na exata medida do desaparecimento das gerações que testemunharam a Catástrofe.

Um nome central na historiografia da arte em língua alemã, Erwin Panofsky, também fugitivo do nazismo, aliás, diria em um pequeno texto intitulado **Estilo e Meio no Filme**, no qual, entretanto, não deixa de dialogar sutilmente com os principais ensaios de Adorno e Benjamin sobre o *medium*: “Atualmente, não há por que negar que os filmes narrativos são não apenas arte — frequentemente não muito boa, mas o mesmo se pode aplicar a outros meios — como também, ao lado da arquitetura, cartuns e ‘desenho comercial’ a única arte visual inteiramente viva”. Isso porque os filmes restabelecem “aquele contato dinâmico entre a produção artística e o consumo de arte, o qual, por motivos muito complexos para serem aqui considerados, se acha extremamente debilitado, senão por completo interrompido, em

² A declaração está na memorável introdução aos ensaios cinematográficos de **Marcas do Visível**. Jameson afirma que os filmes são uma experiência física e como tal são lembrados, armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional. As memórias são parte do corpo, são acima de tudo recordações dos sentidos, pois são os sentidos que lembram, e não a “pessoa” ou a identidade pessoal. Isso pode acontecer com livros, se as palavras são suficientemente sensoriais, mas sempre se dá com os filmes. O autor relata que quase nada se lembrava de um filme soviético que assistira há mais de 20 anos. Ao revê-lo, “[...] afloraram gestos nítidos, que me haviam acompanhado todo esse tempo sem que eu soubesse; meu primeiro pensamento — como pude esquecê-los? — é seguido pela conclusão proustiana de que eles tiveram que ficar ignorados ou esquecidos para que assim pudessem ser lembrados”. Daí ser inconcebível que o cinema, “[...] que ocupa uma parte tão grande em nossas vidas”, se restrinja a uma disciplina especializada (JAMESON, 1995, p. 01-2).

muitos outros campos de arte”. Queiramos ou não, provocaria o autor, “[...] os filmes é que moldam, mais do que qualquer outra força isolada, as opiniões, o gosto, a linguagem, a vestimenta, a conduta e até mesmo a aparência física de um público que abrange mais de 60% da população da terra”³ (PANOFSKY, 2000, p. 346-7).

O cinema que entendemos mais apto a representar dignamente a memória das vítimas é, naturalmente, um cinema que conjuga ética e estética; daí os imperativos para este tipo de narração e a esperança ou exigência de uma nova *ética da representação*. A memória dos que foram ofendidos — sempre instável entre sua fragilidade e riqueza — está em intrínseca relação com outros temas paralelos, como o do testemunho e suas características; o dever de memória em oposição ao excesso de memória; os enquadramentos da memória possíveis em um âmbito de disputas mais ou menos explícitas das memórias coletivas; a questão do trauma e suas implicações — a dialética entre lembrança e esquecimento; as relações nem sempre harmônicas entre memória e história; a discussão sobre as maneiras possíveis de representar eventos tão *obscenos* em sua violência, sua literalidade, sua monumental e, eventualmente, fascinante força (que tende tanto para o gozo mórbido ou o gozo do espetáculo, para o *voyeurismo* quanto para a dessensibilização ou banalização da própria cena traumática); enfim, uma constelação de questões que vem a reboque desta noção tão vital e complexa que nos garante a capacidade de olhar retrospectivamente e elaborar o passado, garantindo, ao mesmo tempo, a esperança de um presente e um futuro melhor para o homem. Como defenderão nossos autores, há no passado uma dimensão de futuro e a sua recordação tem força transformadora.

A própria noção de representação da memória vislumbra uma discussão de alta complexidade, cheia de nuances e matizes. Ora, antes mesmo de assumirmos a *representação*, seguindo o conceito oriundo da História Cultural⁴, como “[...] presentificação de um ausente,

³ “Se todos os poetas líricos, compositores, pintores e escultores sérios fossem forçados pela lei a parar suas atividades, uma fração bem pequena do público em geral tomaria conhecimento do fato e uma outra ainda menor iria lamentá-lo seriamente. Se a mesma coisa acontecesse com o cinema, as conseqüências sociais seriam catastróficas”, disse Erwin Panofsky (2000, p. 347), num texto, há que se ressaltar, publicado originalmente em 1947, mesma data em que a **Dialética do Esclarecimento** ganharia sua primeira edição pela Querido, de Amsterdã. Notemos que o tempo só fará corroborar a tese de Panofsky. A citação é uma alfinetada direta no Adorno de **A Indústria Cultural**.

⁴ Nossa opção pela História não é apenas resultado do diálogo complementar que entendemos vital entre memória e história e que acaba estendendo-se, naturalmente, para o âmbito igualmente fundamental da estética e das artes, respeitando-se as (últimas) esperanças adornoianas de uma expressão humana ainda capaz de produzir felicidade na mesma medida em que resiste à barbárie. Certamente os Estudos Culturais, área talvez mais próxima da Comunicação Social trabalha intensamente com o conceito de representação. No entanto, não nos identificamos com essa corrente, a qual julgamos por demais empenhada em minimizar ou deslocar o foco de questões de ordem objetiva (os poderes, inclusive os midiáticos e suas instâncias, bem como a força potencial da ideologia que faz circular, num contexto aliás em que a própria sociedade, como bem mostrou a Teoria Crítica é tacitamente cúmplice no processo de sua inconsciência e submissão). Para usar uma expressão de Adorno, no ensaio **Engagement**, os Estudos Culturais correm o risco de “sufocar-se no palavrório da cultura” (1991, p. 71).

como um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência” (PESAVENTO, 2003, p. 40), teremos que estar cômicos de que a memória já é em si uma representação. Ela está sujeita, portanto, às condições objetivas da existência e à capacidade subjetiva de cada testemunha, para além de questões mais gerais como as negociações que devem ter lugar entre as memórias individuais e a memória coletiva — com seus devidos trabalhos de enquadramento, conforme mencionamos anteriormente.

A riqueza de nosso tema propicia — e exige — um amplo leque de pesquisadores e pensadores de diferentes disciplinas e áreas do conhecimento. Assim, autores como Tzvetan Todorov, Michael Pollak, Jean-Louis Comolli, Marta Tafalla, Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman, Peter Pál Pelbart, Sandra Pesavento, Rodrigo Duarte, Luis Milman, Reyes Mate, Albrecht Wellmer, Roney Cytrynowicz, Arturo Lozano Aguilar, Carles Torner, Adrián Cangi, Maria Rita Kehl e Sílvia Schwarzbock, confluem para enriquecer, comentar ou debater abordagens já clássicas como as de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Primo Levi, Jacques Le Goff, Fredric Jameson, Susan Sontag, Marc Ferro e Zygmunt Baumann. Porém, nosso marco fundacional e horizonte teórico — bem como moral e crítico — será sempre Theodor Adorno e sua *filosofia da memória*.

A memória é fonte inesgotável de esperança: recordação como solidariedade com todos os desaparecidos e injustiçados bem como com todos os seres humanos, que, potencial e universalmente, podem também estar destinados à injustiça, à violência, ao totalitarismo, ao desaparecimento; memória capaz de devolver-nos o olhar do oprimido, de “ver o mundo com os olhos das vítimas”; portanto, memória como condição para a recuperação da universalidade da moral; recordação como amor aos mortos, verdadeiro modelo a garantir a possibilidade do amor numa sociedade (*administrada*), baseada em relações de intercâmbio e interesses; memória como uma forma ativa de reparar as injustiças cometidas no passado; para se contrapor as filosofias da história nas quais a razão encontra-se sempre nos vencedores; memória como possibilidade de imaginação de um futuro além das prognoses oficiais e de sua história “triumfal”, baseada em um hipotético progresso que, paradoxalmente, provoca mais ruínas do que conquistas para a humanidade. Enfim, memória como fonte essencial para a arte — arte como expressão do sofrimento, dos horrores acumulados — mas sempre também como promessa de uma vida correta, vida boa, vida virtuosa, na qual o homem finalmente alcance a merecida dignidade, a qual, por sua vez, só será efetiva em um contexto de felicidade e de liberdade, para além da reconciliação com a natureza.

Eis, portanto uma categoria central no pensamento adorniano, dirá Marta Tafalla (2003), postulando a memória como um centro de gravidade, que complementa e supera as debilidades ou mesmo o dualismo entre as outras duas categorias centrais: *negatividade* e *mímesis*. A primeira propiciando a crítica e a racionalidade, a segunda oferecendo compaixão a partir do conhecimento do sofrimento infligido aos corpos e, por fim, a *memória*, com seu potencial reparador (a memória, lembremos, é inseparável do amor: inumano é esquecer). Só através da memória, o vetor do tempo pode ser aberto e as injustiças cometidas em séculos de violência que desembocariam finalmente no totalitarismo, esse ícone da barbárie na Era das Catástrofes, podem ser resgatadas e recuperadas. Eis a única alternativa contra a razão identificadora, dominadora, dogmática e instrumental que acabou por estabelecer uma nova ordem de domínio cujo inevitável trajeto resultará na autodestruição da cultura.

Numa civilização que — constataria, horrorizado, o anjo da história vislumbrado por Walter Benjamin —, ratifica todo tipo de violências em nome de um progresso que beneficia apenas aos vencedores, somente a arte ainda pode acolher a utopia de uma vida correta. Estão depositadas nas linguagens artísticas nossas melhores — e quem sabe, as desesperadamente derradeiras — esperanças. Uma arte, portanto, com a grandeza e a generosidade suficientes para acolher a memória, em toda a sua capacidade curativa, restauradora, redentora e transformadora. Uma arte balizada moralmente já que as vítimas não merecem — e não suportarão — sofrer uma última e adicional violência, feita de esquecimento indiferente ou lembrança banalizada. De fato, o esquecimento, como se verá, é uma das causas para que a história avance numa dialética de progresso e barbárie. Daí que a uma civilização cuja história encontra sua derrocada em Auschwitz resta dirigir as expectativas para a arte capaz de contemplar a tarefa essencial da lembrança.

Refletir sobre a representação da memória das vítimas no cinema ocidental nos coloca uma dificuldade de ordem metodológica. Os recortes que se fazem necessários não são nada desprezíveis. Como trabalhar o cinema diante de uma filmografia tão expressiva? Ainda que não se trate aqui de uma análise tradicional de títulos retirados de uma amostragem — modesta, certamente, diante da produção mundial —, é preciso eleger os filmes em torno dos quais pode-se materializar, por assim dizer, a teoria e os conceitos trabalhados. O caráter ensaístico deste trabalho — uma exigência minimamente coerente com o autor e a obra que o iluminam e engendram — pressupõe, por certo, uma maior liberdade, um maior espaço para a

eleição pessoal. Mas os critérios podem ser buscados, com consistência, na realidade histórica e sociocultural deste *medium*, que completa 62 anos de tematização do Holocausto.

Portanto, trabalharemos, mais profunda e pontualmente, quatro momentos e cinco obras, que consideramos paradigmáticas na evolução e na forma de tratamento da memória do Holocausto, perfazendo a segunda metade do século XX. Eles englobam a filmografia documental e ficcional, de curta e longa metragem e originária de países europeus bem como dos Estados Unidos, nação produtora e distribuidora hegemônica desse produto cultural de tamanha relevância na configuração do imaginário ocidental. **Noite e Neblina** (1955), do cineasta francês Alain Resnais, será a primeira obra documental a causar impacto mundial, inaugurando um padrão estético que marcará toda a cinematografia posterior e instaurando um tratamento original de um material iconográfico, até então bastante explorado a partir de uma ótica entre propagandística e pedagógica, marcada pela ingenuidade. A obra contará com um texto excepcional de um sobrevivente dos campos e com uma criação musical de vanguarda para os moldes do cinema internacional talvez até hoje insuperável. Seus atributos fazem dos 32 minutos de **Noite e Neblina** uma obra-prima incomum e, aparentemente, resistente aos efeitos nocivos do tempo.

O projeto mais ambicioso entre todos os filmes existentes, o documentário **Shoah** (1974-1985), do filósofo e diretor de cinema também francês — e judeu militante — Claude Lanzmann levou cerca de onze anos para ser concluída e, ao contrário de **Noite e Neblina** tem a incomum e excepcional duração de nove horas e meia. Ele também é notório pelo caráter de vanguarda. Recusando qualquer imagem de arquivo, engendra uma economia imagética absolutamente radical. Os sobreviventes e as testemunhas da barbárie — entre vítimas, algozes e pessoas que de alguma forma a assistiram de longe (e como Lanzmann deixará claro, nem tão de longe assim) — enfrentam as câmeras e narram, sobretudo, a história daquelas inúmeras vítimas que não sobreviveram à tamanha devastação. Lanzmann só usa imagens no presente, a partir de uma concepção muito particular e rica acerca do testemunho, do passado e das formas possíveis de rememorar-lo. Como **Noite e Neblina** que, conforme argumentaremos, permanece um marco histórico, estético — e ético — para qualquer produção sobre o tema, **Shoah** mostra as possibilidades insuperáveis dos filmes-ensaio, obras que abrem mão da busca por grandes audiências em nome da intervenção na história, de suas convicções e tarefas políticas, de suas responsabilidades, moralmente balizadas e claramente posicionadas ideológica e culturalmente.

O terceiro marco remete ao cinema ficcional feito para as multidões, nos moldes do cinema narrativo clássico norte-americano, ainda que tenha nascido com pretensões muito mais amplas do que os recordes nas bilheterias e mesmo as possíveis premiações, entre as quais, naturalmente, permanece imbatível o Oscar da Academia de Cinema norte-americana. **A Lista de Schindler** (1993), do diretor Spielberg, popularizou o Holocausto mundialmente em um nível até então nunca alcançado, embora a telenovela **Holocaust** (1978) tivesse, por assim dizer, dado um indicativo desta potencialidade em termos de recepção global. O filme de Spielberg tornou-se o ícone de todo o imaginário da indústria cultural ocidental acerca do extermínio dos judeus europeus sob o nazismo e evidenciou o fenômeno da “americanização do Holocausto”, o que alimentou, de forma inevitável, críticas imediatamente posteriores acerca da “Indústria do Holocausto”. Se a história fosse engendrada pelos meios de comunicação de massa e a indústria cultural, então o Holocausto seria a narrativa salvacionista de um grupo idealizado de vítimas, salvo de forma emocionante, por um industrial nazistóide, subitamente convertido em um humanista radical.

Por fim, o quarto momento digno de demarcar tão longa filmografia, ainda na década de 90 — um período marcado por uma intensificação da memória do Holocausto e sua representação no cinema — parece-nos ser o da eclosão do registro humorístico no tratamento da Shoah e da ampla aceitação do público para esta nova maneira de recordar o inominável. A produção italiana **A Vida é Bela** (1997), de Roberto Benigni, e **O Trem da Vida** (1998), que envolveu Romênia, França, Bélgica e Holanda, sob a direção de Radu Mihaileanu, são os destaques desta virada humorística, por assim dizer, tematizando diretamente as questões da deportação e do confinamento nos campos da morte. O oscarizado filme de Benigni fez uma carreira comercial exitosa, teve uma acolhida pouco simpática por parte da crítica, suscitou análises que falam de um certo *touch* revisionista, mas acabou sendo aplaudido em pé, em Israel, o que redimiu de certa forma Benigni. O filme também foi acusado de ter sido “inspirado” pelo roteiro de **O Trem da Vida**, que o ator e diretor leu, convidado para interpretar o papel do “bobo da aldeia”. O fato é que ele fez multidões misturarem o tradicional pranto com risadas, marcando assim um influxo digno de observação.

O Trem da Vida é mais um contraponto à obra de Benigni e ao tipo de humor que ele inaugura. Resgatando um aspecto bastante tradicional do humor judaico, o filme de Radu Mihaileanu recusa-se a colocar seus personagens — que sabemos fadados a um destino terrível — no espaço opressivo e cruelmente violento dos campos de concentração no desenvolvimento de sua ação. Delicado e inteligente, o roteiro de **O Trem da Vida** propõe

uma situação, que, sem perder de vista a inexorável catástrofe prestes a se abater sobre seus personagens, mantém uma atitude lúdica, onde imaginação, fantasia e (auto)crítica instauram o absurdo radical: as próprias vítimas encenam seu destino, visando “enganar” os algozes, se bem que essa não seja a expressão mais justa. Trata-se aqui de um humano, da utopia e da imaginação que ainda não foi capturada e destruída pelo terror concentracionário, uma prerrogativa que, entretanto, só pode caber ao “bobo da aldeia”, a quem se permite fabular sobre a situação trágica de um povo. O filme ganha em força exatamente como o contraponto de um certo riso, instaurado por **A Vida é Bela**, evitando as concessões e o perigoso limiar em que a obra de Benigni se coloca.

A reflexão em torno destas obras, balizada pelo pensamento moral de Theodor Adorno e de sua *filosofia da memória* — cujo novo Imperativo Categórico é um apelo para a não repetição de algo parecido a Auschwitz — deve permitir que os conceitos, as análises e a crítica de nossos autores possam encontrar uma materialização concreta. A memória, conceito central de nosso tema, ganhará nessas análises uma corporificação histórica, social e culturalmente efetiva. O cinema é capaz de conservar certa autonomia agindo como *contrapoder*, como ressaltava o historiador Marc Ferro desde meados da década de 70. Assim cineastas que militam por causas nas quais acreditam garantem a esse *medium* uma resistência real à submissão desejada pelas instâncias mais tradicionais de poder. A arte cinematográfica, portanto, pode manifestar uma independência diante de correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, particular, “[...] o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência” (FERRO, 1992, p. 14). É nisso que acreditamos e — nos parece —, estamos bem acompanhados, aliás, pela imensa maioria dos autores aqui convocados.

Assim, restaria fazer um breve comentário sobre a estruturação do presente trabalho. Uma primeira parte reúne os conceitos, categorias, reflexões e críticas que embasam teoricamente nosso tema, com destaque para as noções de memória, representação, testemunho, trauma, literalidade e linguagens artísticas capazes de traduzir a memória das vítimas de eventos-limite como a Shoah. Algumas considerações que julgamos correlatas também são acrescentadas, em pinceladas rápidas, ao final desta primeira aproximação ao tema. Queremos lembrar que, na visão deste trabalho, o cinema é uma abertura através da qual pode-se pensar temas que o transcendem. Nossa questão não é pontual ou especialmente dirigida a determinado filme, mas a expressão humana possível no quadro de um evento histórico que questiona o estatuto dessa própria humanidade. Tampouco se trata aqui de um

capítulo teórico nos moldes tradicionais de um trabalho científico, pois a teoria e a discussão perpassam toda a nossa reflexão, como condiz a um ensaio.

A seguir, procedemos a uma recuperação da filmografia a que tivemos acesso, relacionada ao tema da perseguição, confinamento, deportação e assassinio dos judeus europeus sob o Terceiro Reich, em ordem cronológica. A apresentação de tais títulos se dá em meio a um diálogo permanente com os teóricos convocados a iluminar nosso tema, bem como alguns autores da chamada Literatura de Testemunho, com destaque para as obras de Primo Levi, Imre Kertész, Elie Wiesel, Ruth Klüger, Janina Baumann, Viktor Frankl, Stanislaw Szmajzner, e Viktor Klemperer. A produção de nomes fundamentais desta escrita dos campos, a cujas obras não tivemos acesso, sobretudo Paul Celan, Jean Améry e Jorge Semprún, foi resgatada a partir dos estudiosos de sua literatura, especialmente reunidos em **Catástrofe e Representação** (2000) e **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** (2003). Assim, filmes, literatura, teoria e crítica cultural convergem para proporcionar um panorama histórico do tratamento reservado à representação da memória das vítimas do Holocausto no cinema — em maior ou menor medida — comercial.

O passo seguinte consiste em um olhar mais demorado sobre cinco destas obras, que marcam os quatro momentos que consideramos cruciais no desenvolvimento desta cinematografia que começaria já a partir das imagens tomadas na “libertação” dos campos. As obras de Resnais (1955), Lanzmann (1974-1985), Spielberg (1993), Benigni (1997) e Mihaileanu (1998) serão revistas, de forma mais detalhada. Não se trata aqui, é necessário salientar, de uma “análise fílmica”. Cada filme servirá como exemplo para as múltiplas possibilidades e dificuldades que a representação da memória da Shoah instaura nesse tipo de *medium*. Antes disso, entretanto, procedemos a uma breve discussão sobre o conceito crucial de Adorno e Horkheimer relativo à *indústria cultural*; resgataremos cronologicamente alguns ensaios pontuais que Adorno dedicaria ao tema dos bens culturais, especialmente os audiovisuais, e destacaremos alguns comentários e hipóteses sobre a própria evolução do pensamento desse autor em relação a essas formas expressivas.

Também será comentado uma faceta do filósofo alemão pouco conhecida em relação aos meios de comunicação de massa — até porque desmente aquela interpretação bastante recorrente de Adorno como um Dom Quixote apocalíptico a empunhar suas frágeis armas contra a mídia. Trata-se da intensa relação que o autor manteve com a rádio Hessen, de Frankfurt, na qual participou de animados debates e para a qual escreveu textos bastantes acessíveis (em relação ao seu estilo tão particular) para serem transmitidos, como parte dos

esforços de conscientização e crítica de uma sociedade alemã em reconstrução que, naquela época, evitava sistematicamente a reflexão acerca de seu passado e da memória do Terror. A seguir, o papel fundamental da arte e a singular concepção estética do filósofo serão rapidamente retomadas, a partir de um de seus comentadores, Albrecht Wellmer. Lembremos que, para Adorno, como bem notou Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 93), as artes teriam como norte “[...] a estreita faixa de exílio para onde se banuiu a esperança”.

Finalmente, uma última parte apresenta algumas considerações gerais a título de conclusão, precedidas pela apresentação dos principais argumentos da filósofa espanhola Marta Tafalla, para postular uma *filosofia da memória* em Adorno. As linhas mestras da tese de Tafalla, bem como as categorias que engendram essa filosofia baseada na recordação — *negatividade, mimesis e memória* — são rapidamente reconstruídas. Resta, então, pontuar alguns comentários que não pretendem, entretanto, encerrar de forma nenhuma a discussão que consideramos demasiada rica e matizada — além de sua impressionante e renovada contemporaneidade — para que se encontre algum tipo de resolução possível. Mais uma vez tendo como exemplo a prática adorniana — para quem o pensamento deveria aprender a pensar contra si próprio — temos clareza quanto ao fato de que as aporias tão bem detectadas pela crítica cultural inigualável de Adorno (que atingem todas as obras, das mais criteriosas as mais reificadas, por assim dizer) não serão facilmente aplainadas.

A única certeza com a qual comungamos é a de que a arte, em que pesem todas as dificuldades e as pressões objetivas de um *mundo administrado*, não pode se fazer em um estado de inconsciência, se quiser fazer jus à sua potencialidade e a sua tarefa, hoje desesperadamente vital, de manter a possibilidade da expressão do sofrimento humano e da esperança utópica que, todavia, persiste em meio aos escombros da catástrofe. Isso só será possível a partir de uma estética moralmente balizada; ou seja, de uma estética que seja também uma ética. Parafraseando o Adorno de **Engagement**, diríamos: *como algo meramente feito, fabricado, as obras de arte, também as fílmicas, são regras de orientação para a práxis a que se furtam: a fabricação da vida propriamente dita*. Que essa arte possa iluminar e ser iluminada pela memória.

1 ACERCA DE PAISAGENS E CINZAS DA MEMÓRIA

As primeiras notícias sobre os campos de extermínio nazistas começaram a difundir-se no ano crucial de 1942. Eram notícias vagas, mas convergentes entre si: delineavam um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo. É significativo como essa rejeição tenha sido prevista com muita antecipação pelos próprios culpados; muitos sobreviventes (entre outros, Simon Wiesenthal, nas últimas páginas de **Gli Assassini sono fra noi**, Milão, Garzanti, 1970) recordam que os SS se divertiam avisando cinicamente os prisioneiros: ‘Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*’¹ (Primo Levi, **Os Afogados e os Sobreviventes**, 2004).

A pretensão dos algozes nazistas — com sua dose reconhecida de cinismo e escárnio — mostrar-se-ia fantasiosa, dadas as proporções sem precedentes de sua “tarefa”. As provas do crime inominável, particularmente perpetrado nos últimos cinco anos de um Reich destinado a durar mais de um milênio, apresentaram-se nas mais variadas e terríveis formas: os próprios campos de extermínio, com suas pilhas de cadáveres e todo tipo de bens roubados às vítimas seriam, como se sabe, filmados e fotografados sem pudor, *ad nauseam*. Poucos carrascos contribuiriam com a elucidação de seus crimes ainda que uma série de evidências fosse preservada, em que pese a clara tentativa de destruição das marcas do genocídio. Para além do trabalho dos historiadores que, gradativamente, começariam a se debruçar sobre o tema², as testemunhas, sobretudo aquelas que voltaram dos locais da matança, tinham relatos inimagináveis para oferecer a uma audiência certamente refratária e incapaz de compreender a dimensão da *ofensa*, para usar um termo caro a Primo Levi. Homens, mulheres e crianças, esqueléticos e mudos — não mais de espanto ou de perplexidade, mas pela inanição e pela fraqueza absolutas — uma vez resgatados de seu estado

¹ Primo Levi só se refere aos campos de concentração através da expressão alemã *Lager*. O Campo de Extermínio é denominado *Vernichtungslager*, o Campo de Trabalho, *Arbeitslager*. Assim existirá o *Lagerjargon*, “uma variante, particularmente bárbara daquilo que um filólogo judeu alemão, [Viktor] Klemperer tinha batizado como *Lingua Tertii Imperii*, a língua do Terceiro Reich”, dirá Primo Levi em **Os Afogados e os Sobreviventes** (2004, p. 84)

² Raul Hilberg publicaria em 1961 o monumental **The Destruction of the European Jews**.

sub-humano, constituíam as provas, que, afinal, não seriam destruídas junto ao “povo eleito” de Adolf Hitler em seu macabro Holocausto³.

A memória daqueles eventos traumáticos, portanto, continuou a palpitar em cada um daqueles que não foram destinados a compor as listas intermináveis de mortos e desaparecidos. Com os que lograram resistir e viver, ainda que incapazes de entender o porque de sua “sorte” e assombrados pela culpa e pela brutal sensação de sua própria desumanização no caminho rumo à destruição, sobreviveria a memória do genocídio, instada a testemunhar em nome de seis milhões de assassinados. Sobreviveria, aliás, pela sua própria condição e natureza, marcada na pele e na mente, daqueles marcados para a matança — aos quais não seria dado, há que se ressaltar, o privilégio de conservá-la ou eliminá-la de seu íntimo. Os ex-prisioneiros dos campos continuaram, sob uma forma mais sutil e não por isso menos cruel, *prisioneiros* de suas próprias lembranças, situação da qual alguns tentaram livrar-se — sabe-se, hoje, em vão — através do enfrentamento com o passado, feito em relatos e testemunhos, registrados em diferentes suportes impressos e audiovisuais. Outros não tiveram a mesma sorte. Um número incalculável reprimiu, simplesmente, suas memórias. Para muitos outros, restaria o suicídio.

Essa memória, que não foi varrida do mapa da destruição, seguiria marcada por tensões de todas as ordens. A resistência de familiares e populações envolvidos na guerra; as marcas pessoais do trauma, a vergonha e a culpa, para além da necessidade de “esquecer para viver”; a incapacidade de compreender e racionalizar as experiências individuais e subjetivas; os novos interesses geopolíticos que sugerem ou impõem, de forma explícita, as vantagens do silêncio e do esquecimento; a desconfiança e mal-estar das comunidades que assistiram passiva e indiferentemente o confinamento e o posterior desaparecimento de seus concidadãos judeus; a retórica da superação das rivalidades e ressentimentos em nome de uma suposta paz, de um olhar para o futuro; o espetáculo dos julgamentos e o processo de “desnazificação” que, em tese, garantiriam a “punição” aos culpados; o cinismo ilimitado dos “revisionistas” (mais justamente chamados de negacionistas); os falsos testemunhos e relatos denunciados como farsas capazes de ridicularizar as “fontes”, os governos, a mídia e as próprias vítimas, para além de um certo cinismo mundialmente compartilhado e a vontade de colocar um ponto

³ A expressão Holocausto, utilizada amplamente apenas a partir dos anos 60, serve para distinguir esse massacre em particular de outros episódios históricos do genocídio. *Holokaustos*, vem da tradução grega, feita no século III a.C. do Velho Testamento, significando “o sacrifício pelo fogo oferecido *exclusivamente* a Deus”. Assim, a expressão escolhida para designar o massacre de judeus europeus refere-se a um acontecimento de grande significado teológico e talvez, igualmente, um acontecimento cujos mistérios não devam ser compreendidos. Ademais, a expressão Holocausto pode indicar a decisão de priorizar a repetição da experiência das vítimas martirizadas, em detrimento dos carascos, afirma Michael Marrus em **A Assustadora História do Holocausto** (2003, p. 28-9, [grifo do autor]).

final em tema tão macabro e constrangedor. Diante de tal universo de desconfianças e dispositivos de domesticação, até mesmo os sobreviventes mais lúcidos mostrariam seus sentimentos contraditórios em relação à memória do Holocausto. Ela pode ser explicitada por Primo Levi (1919-1989), um de seus mais notórios representantes.

No texto que escreveria poucos meses depois de sua libertação, entre dezembro de 1945 e janeiro de 1947 — finalmente reconhecido em uma segunda edição, impressa em 1958, sob o título **Se Questo è un Uomo?** — o químico italiano, *Häftlinge*⁴ 174517, anotaria que, sob a vida ambígua do Campo de Auschwitz, de “[...] um modo brutal, oprimidos até o fundo [...]”, viveram muitos homens de seu tempo — todos porém, durante um período relativamente curto. “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória” (LEVI, 1988, p. 88). O autor tem a convicção de poder responder que sim. “Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo” (LEVI, 1988, p. 88). O espaço concentracionário, diria Primo Levi, fora, marcadamente, uma notável experiência biológica e social⁵.

Há, entretanto, uma cruel ressalva, feita sem o tom complacente de outros sobreviventes notórios, entre os quais o Nobel da Paz Elie Wiesel (para quem todos os que padeceram nos campos de concentração jamais podem ser culpados por nenhum aspecto; eles são *sempre e apenas* vítimas⁶). Diferentemente do que ocorre na “vida comum”, dirá o autor de **É Isso um Homem?** (1988), a experiência do campo faz emergir com clareza apenas duas

⁴ Em geral, o *Häftlinge* é o prisioneiro dos campos de concentração e extermínio. Há três categorias básicas, a partir das quais começa o complicadíssimo sistema hierárquico de cada unidade concentracionária: os criminosos (triângulo verde), os políticos (triângulo vermelho) e os judeus (Estrela de Davi, vermelha e amarela). Mas há *Häftlinge* comuns e privilegiados. O prostíbulo do Campo é servido por *Häftlinge* polonesas cujos serviços estão destinados aos *Reichsdeutsche*, os arianos alemães, políticos ou criminosos (1988, p. 30-1).

⁵ A situação de milhares de pessoas, de países, culturas, idades e posições sociais diferentes, encerrados nesta espécie de laboratório que a todos submete a uma rotina rígida, constante e “aquém de todas as necessidades” humanas teria muito a dizer sobre o que seria congênito e o que seria adquirido “no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida”, levando a conclusão de que, sob a “pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio” (LEVI, 1988, p. 88). Em um trabalho que Hannah Arendt não chegou a completar, intitulado **Projeto de pesquisa sobre os campos de concentração**, a autora diria que os campos foram “[...] laboratórios para a experimentação do domínio total”. A natureza humana sendo o que é, não poderia ser submetida a tal projeto, a não ser “nas condições extremas de um inferno construído pelo homem”, como lembrou Giorgio Agamben, em **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua** (2002, p. 126).

⁶ A diferença no tom das posições dos autores, de resto clara na leitura de suas obras, não escapa à observação dos analistas acerca da Literatura de Testemunho do Holocausto. “Para salientar a diferença ética na abordagem de Primo Levi, cito primeiro outro escritor conhecido — Elie Wiesel — que representa o senso comum do nosso pensamento sobre a condição da vítima”, afirmaria Maria Rita Kehl. Ao ressaltar um trecho de uma das obras de Wiesel, a autora dispara: “É assim que tendemos a pensar nas vítimas, do holocausto ou das outras formas de grande opressão, como estando livres da culpa e do pecado já que viveram numa situação em que não se apresentam escolhas” (KEHL, 2000, p. 146).

categorias de seres humanos: a dos que se salvam e a dos que afundam. Na luta (darwinista) pela manutenção da vida, neste espaço criado pela racionalidade instrumental e perversa dos nazistas, “[...] cada qual está só, desesperadamente, cruelmente só”. Aos fortes, astuciosos e temidos, candidatos por excelência à sobrevivência contrapõem-se a figura típica dos chamados *Muselman* — os “muçulmanos” — homens próximos do fim, a quem ninguém sequer dirige uma palavra, pois, em breve, deles “[...] sobrarão apenas um punhado de cinzas” e, no registro, “[...] um número de matrícula riscado”. Essa multidão, a imensa maioria dos *Häftlinge* dos campos, estava fadada a morrer ou desaparecer “[...] em total solidão, sem deixar lembrança alguma na memória de ninguém” (LEVI, 1988, p. 90).

Numa obra posterior, escrita na década de 80, **Os Afogados e os Sobreviventes**, na qual empreende uma reflexão sobre questões que, décadas após a libertação, seguiam povoando o imaginário do Holocausto — e continuavam a ser cobradas dos sobreviventes, a exemplo da questão “por que não reagiram?” —, Levi dedicará o primeiro capítulo ao tema “a memória da ofensa”. Se como dissera em sua obra referencial, era válida a preservação da memória daqueles eventos dos anos 40, agora certas ponderações se faziam necessárias. “A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz”, diz Levi, abrindo seu livro. “As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos” (LEVI, 2004, p. 19). Alguns mecanismos de falsificação da memória em condições particulares eram, afinal, típicos da experiência concentracionária: o trauma, outras recordações “concorrentes”, estados anormais de consciência, repressões e recalques.

Mesmo em condições normais, lembraria Primo Levi, desenrola-se na memória pessoal uma “lenta degradação”, um “ofuscamento dos contornos”, um esquecimento natural a que poucas recordações resistiriam. Se é verdade que a evocação freqüente pode manter a recordação viva e fresca, também é sabido que a mesma, evocada com excessiva freqüência e expressa em forma narrativa, tende a fixar-se em um estereótipo, em uma forma aprovada pela experiência, cristalizada, aperfeiçoada, ataviada, “[...] que se instala no lugar da recordação não trabalhada e cresce à sua custa” (LEVI, 2004, p. 20). Isso leva a uma questão paradoxalmente cruel: exatamente na medida em que avançam as décadas e os sobreviventes — além dos carrascos e das testemunhas eventuais ou privilegiadas — começam a desaparecer, aumenta a natural desconfiança em relação à memória dos que ainda vivem. Esta é, claramente, a acusação da jornalista Erica Fischer ao trazer à luz as recordações da

octogenária berlinense Elizabeth Wust, sobre seu caso amoroso com Felice Schragenheim, uma judia que, no ano de 1942, vivia clandestinamente na capital do Reich nazista⁷.

Publicado, na Alemanha, em meados da década de 90, e, no Brasil, sob o título **Aimée & Jaguar**, em 1999, o relato recupera, pública e mundialmente, a memória de Felice, autodenominada “Jaguar”, do vazio a que tinha sido lançada pelo extermínio massivo dos judeus europeus sob Hitler. Supõe-se que a jovem tenha morrido em uma das macabras “marchas da morte”, promovidas pelos nazistas antes da derrocada do Reich. Lilly Wust ou “Aimée”, casada com um oficial nazista, mãe de quatro filhos, viveu, com Felice, uma tórrida paixão até a prisão da “judia Schragenheim”, pela Gestapo, em agosto de 1944. Em 1985, Lilly contaria sua história de amor pela primeira vez, para um jornalista norte-americano, mas somente no início dos anos 90, o livro de Fischer iria tornar o caso internacionalmente conhecido, inclusive pela sua adaptação para o cinema.

Num epílogo surpreendente, Erica Fischer dá a entender que as lembranças de Elisabeth Wust, expostas em longas e exaustivas entrevistas no ano de 1991, sofreriam daquele mal detectado por Levi. Elas poderiam ser pensadas enquanto “uma forma aprovada pela experiência, cristalizada, aperfeiçoada, ataviada” — ao menos é o que se depreende das afirmações (de resto nada éticas) da jornalista. Na primeira vez em que conversaram, Fischer ficaria tonta com a profusão de nomes de pessoas, de ruas e de lugares, que “jorravam aos borbotões e em alta velocidade” da boca da velha senhora. “Notei que ela já havia contado a mesma história várias vezes”, embora “a entonação, a tristeza e as risadinhas adolescentes em voz alta davam a impressão de que as lembranças estavam brotando espontaneamente de sua memória”. Contudo, mais tarde, ao ouvir gravações de conversas entre Lilly e outras pessoas, Erica Fischer percebe “que ela sabia de cor trechos inteiros e sempre repetia as mesmas frases com as mesmas emoções” (FISCHER, 1999, p. 279). Já nos encontros finais a jornalista admite que “ficava irritada ao ouvir frases já conhecidas, com a mesma entonação sobre acontecimentos de quase meio século atrás” (FISCHER, 1999, p. 280).

Havia, é claro, um agravante: Lilly Wust fora descrita por algumas testemunhas como uma boa mulher alemã de sua época; ou seja, tão nazista quanto o foi toda uma geração. Entre os anos de 1933 até o encontro com Felice, existiria um enorme vácuo nas memórias de Elizabeth. Ela se dizia apolítica, mas os fatos desmentiriam essa versão: o pai era comunista,

⁷ O tema foi desenvolvido pela autora no artigo intitulado **O Encontro entre Jornalismo e Memória: Aimée e Jaguar, Uma História de Amor Sob o III Reich, Berlim, 1943**, apresentado no IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, realizado em novembro de 2006, em Porto Alegre. Ver o **CD-Rom do Encontro da SBPjor** (2006).

o marido nazista, o irmão lutara na guerra civil espanhola. “Haveria ali coisas reprimidas, esquecidas, maquiadas, como aconteceu com tantos de seus concidadãos?”, pergunta-se Erica Fischer, deixando claramente subentendido que a resposta é afirmativa. Ela ainda diria não ter deixado Lilly construir a imagem que queria para si, ao lado de Felice, “ambas vítimas do nazismo” (FISCHER, 1999, p. 281). Numa situação não exatamente distante dos sobreviventes dos campos, Lilly, “a viva” teria suas memórias colocadas em suspeição; Felice, morta e de certa forma mitificada, afinal não estava mais entre nós para dar a sua versão dos fatos — quem sabe, a “verdadeira” versão. A mesma postura de desconfiança acaba por conformar a versão fílmica da história.⁸

Mas voltemos à questão da fragilidade — ou confiabilidade — da memória, levantada por Primo Levi acerca dos eventos daqueles anos:

Quero examinar aqui as recordações de experiências extremas, de ofensas sofridas ou infligidas. Neste caso, atuam todos ou quase todos os fatores que podem obliterar ou deformar o registro mnemônico: a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até suas camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa (LEVI, 2004, p. 20).

Eis aqui uma “analogia paradoxal entre vítima e opressor” e ambos, por razões evidentemente diversas, “estão na mesma armadilha” e teriam boas razões para a adulteração ou apagamento de suas memórias, dirá o autor de **Os Afogados e os Sobreviventes**. Mas há que se manter clara uma diferença fundamental, que está acima de toda e qualquer outra relação: cabe ao opressor, e somente a ele, a responsabilidade por essa armadilha, já que foi ele quem a preparou e a fez disparar. Se ele sofre com isso, é justo que sofra. A ofensa, reafirma enfaticamente Primo Levi, é insanável. Arrasta-se no tempo e perpetua a obra do atormentador, negando a paz ao atormentado. Não por acaso, o sobrevivente faz lembrar as palavras de Jean Améry: “Quem foi torturado permanece torturado [...] Quem sofreu o tormento não poderá mais ambientar-se no mundo, a miséria do aniquilamento jamais se extingue”. Pois a confiança na humanidade, “já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida

⁸ Max Färberbock, infelizmente, vai mais longe. Após sua prisão pela Gestapo, Felice será transferida para Theresienstadt. Em meio ao tumulto do final da guerra, correndo riscos enormes, Elizabeth Wust fará a viagem até o “gueto” para tentar falar com sua companheira. O diretor de **Aimée & Jaguar** chega a sugerir em seu (belo) filme que talvez Felice tenha sido transferida para Auschwitz e, posteriormente, para Gross-Rosen por culpa de Lilly Wust, devido à sua audácia de ter tentado ver a prisioneira “judia” em Theresienstadt.

posteriormente pela tortura, não se readquire mais” (apud LEVI, 2004, p. 20-1). Améry matou-se em 1978. Levi, em 1989.

Caberia talvez aqui recordar que foi o próprio Jean Améry quem acrescentou à reflexão sobre o Holocausto a noção de *ressentimento*, que não deve ser confundida com a de vingança. Como lembraria Reyes Mate, no ensaio **En Torno a Una Justicia Anamnética**, incluído na obra, **La Ética Ante las Víctimas**⁹, organizada pelo autor em conjunto com José Mardones, o ressentimento tal como foi reivindicado por Améry, é “[...] uma forma moral de protesto contra o esquecimento, a reivindicação da vigência do olhar da vítima” (MATE, 2003, p.101). Jean Améry teria dito que seu objetivo era descrever a condição subjetiva da vítima em um mundo que se constrói de costas à sua experiência. Se logo após a libertação dos campos, os sobreviventes gozaram de alguma autoridade moral — era o tempo de se falar abertamente na “culpa coletiva” da Alemanha, em breve “os vencedores se puseram a cortejar os vencidos e a contar com eles na Guerra Fria” (MATE, 2003, p.101). Quem se recusava ao esquecimento acabaria identificado como uma figura vingativa. Professor do Instituto de Filosofia do CSIC, de Madri, e membro do projeto de investigação *La Filosofía después del Holocausto*, Reyes Mate recupera uma passagem anedótica, experimentada por Améry, em que ele afirma ter escutado de um “alemão benevolente” uma frase entre o patético e o puro *nonsense*: a de que dos “judeus, não guardavam nenhum rancor” (AMÉRY apud MATE, 2003, p.101).

O ressentimento é a reação diante desta inversão; o ressentido Améry quer que ‘o delito adquira realidade moral para o criminoso, com o objetivo de que se veja obrigado a enfrentar a verdade de seu crime’. O ressentido quer compartilhar com o carrasco o caráter moral do crime. Isto significa, acima de tudo, compartilhar a solidão de uma experiência fundamental que tem a vítima, mas desconhece o carrasco: a de chegar a desejar que aquilo nunca houvesse acontecido. [...] Jean Améry, certamente, não tem ilusões. Sabe que o sentido moral do crime desapareceu da consciência contemporânea. Por empenhar-se em recordá-la, [os sobreviventes] merecem a censura moral (MATE, 2003, p.101-2).

Por fim, o autor de **En Torno a Una Justicia Anamnética** proporá, como resposta à desigualdade histórica; vale dizer, aquela causada pelo homem, não a idéia — aliás, falseada — de igualitarismo, senão a própria memória, pois essa recorda que as desigualdades existentes, causadas no passado pelo homem, têm a ver com o presente.

⁹ Todas as obras originalmente publicadas em língua espanhola foram traduzidas por nós.

Nosso presente está construído sobre estas injustiças passadas e nós, os presentes, somos os herdeiros deste passado injusto desde o momento em que nos identificamos com as circunstâncias do nosso nascimento. Como herdeiros de um passado, uns herdam as fortunas e outros os infortúnios, mas entre eles há uma relação de responsabilidade. O papel da memória é devolver-nos o olhar do oprimido. Ver o mundo com os olhos das vítimas (MATE, 2003, p.111).

E como as vítimas o vêem? Reyes Mate lembrará uma observação do filósofo alemão (e judeu) Theodor Wiesengrund Adorno: de uma maneira invertida, tal como a superfície da Terra deve ter se apresentado, nas infinitas horas de agonia, aos condenados da Idade Média que eram crucificados de cabeça para baixo.

* * *

Percebe-se aqui não apenas a riqueza e complexidade que a noção de *memória*, sugere, mas, igualmente, os inúmeros aspectos (e problemas) que ela coloca, para além das lutas políticas e das diferentes visões de mundo que conformam cada manifestação, individual ou coletiva, ligada à rememoração do passado. Na introdução ao livro **La Memoria de Las Cenizas**, compilação de comunicações feitas por ocasião de uma jornada de debates dedicados ao tema da memória histórica relacionada à Shoah e a ditadura militar argentina, Pablo Dreizik pontua as razões para o grande interesse contemporâneo quanto a esse conceito, razões essas que participariam da força com que se apresenta a própria fenomenalidade da memória; ou seja, seu modo de dar-se inacabada porém vívida e intermitente à vida da consciência: “A força com a qual se nos impõem a memória se apresenta também no mundo social, como uma experiência compartilhável e, no plano moral, como fonte de demandas e exigências de reparação e justiça” (DREIZIK, 2001, p. 9, tradução nossa). Mais ainda, a memória constitui uma instância particular na percepção que temos de nós mesmos através das tradições que nos configuram. Isso não impede, no entanto que a memória — histórica e testemunhal — tenha sofrido, na última década do século XX, um amplo processo de revisão e questionamento, notadamente no meio acadêmico.

É evidente que tal posição, por si só, coloca a questão em uma clara arena política. Ao finalizar seu texto, aliás intitulado **Notas Sobre Deber Moral e Memoria Histórica**, Pablo Dreizik postula a inviabilidade de uma separação categórica entre história e memória, e,

respectivamente, entre o trabalho histórico e o *dever de memória*. O modo como podemos articular estas instâncias, afirma o autor, “[...] corresponderá à imaginação ética com a qual confrontemos a solicitação do passado” (DREIZIK, 2001, p.17). Pois em um contexto em que o negacionismo — e o neonazismo — parece resistir em escala planetária a qualquer racionalidade e à própria condição do Holocausto como consenso histórico, as convergências e tensões entre a ciência histórica e a memória adquirem uma ênfase revigorada. De acordo com Luis Milman, coordenador do Simpósio Internacional Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político: “[...] Na medida em que constroem uma versão fictícia da História e que essa versão produz efeitos políticos, os negacionistas obrigam-nos não somente a refutá-los, mas a fazermos uma reflexão sobre a relevância do papel da história e da memória para a educação humana” (MILMAN, 2000, p. 123, [grifo do autor]).

Já o historiador Roney Cytrynowicz, refletindo sobre **As Formas de Lembrar e a História do Holocausto**¹⁰, explicita os termos dessa relação e destaca seu papel primordial na atualidade. Para servir como testemunho de tempos sombrios e como emblema das possibilidades de destruição no mundo contemporâneo, o estudo do Holocausto adquire uma relevância política e histórica urgente nesta virada de século, quando “[...] parcela significativa da Humanidade continua a não ter estes direitos [os valores básicos da cidadania e da democracia] assegurados e permanece como vítima de várias formas de violência” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 195). Daí que a valorização crescente da memória e da história está ligada a uma necessidade de maior profundidade e densidade na compreensão — e na transformação — do nosso presente.

Em uma época marcada pela globalização do espaço e pela virtualização do tempo, parece haver uma verdadeira necessidade política, educacional e afetiva tanto de memória como de história, de buscarmos raízes e vínculos, de buscar lugares e tempos de inserção mais seguros; de nos incluirmos em uma genealogia de relações familiares, comunitárias e sociais; de pesquisar as opções passadas para recuperar a capacidade de pensar, criticar e imaginar outras possibilidades de viver e organizar a nossa vida pessoal e social (CYTRYNOWICZ, 2000, p.195-6).

¹⁰ O texto integra o livro **Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político**, uma compilação de todas as palestras proferidas durante o Simpósio Internacional, iniciativa do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados da UFRGS, com apoio da Comissão de Justiça e Direitos Humanos, Federação Israelita do RS, Programas de Pós-Graduação em “Comunicação e Informação” e em História da UFRGS e Governo do Estado, realizado em Porto Alegre, em 2000. Os professores Luis Milman e Paulo Fagundes Vizontini foram os organizadores do simpósio e do livro, publicado no mesmo ano.

1.1 MILITANTES DO ESQUECIMENTO, ASSASSINOS DA MEMÓRIA

Conceito crucial, como destacou Jacques Le Goff, em seu estudo clássico de meados da década de 70, **História e Memória**, o fenômeno da memória é individual e psicológico, ainda que seja expandido também à vida social, universo no qual sofrerá variações em função da presença ou da ausência da escrita (LE GOFF, 2003, p. 419). Ainda que, originariamente, ligada às áreas da Psicofisiologia, Neurofisiologia, Biologia e Psiquiatria, a memória seria aproximada gradativamente da esfera das Ciências Humanas e Sociais¹¹, por evocar “[...] de forma metafórica ou concreta, traços e problemas da memória histórica e social” (LE GOFF, 2003, p. 420-1). Assim, Pierre Janet dirá que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo”, caracterizado por sua função social, por se tratar da “[...] comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui seu motivo” (apud LE GOFF, 2003, p. 421). Aqui, portanto, intervém a linguagem, ela mesma produto da sociedade.

A memória se constitui estruturalmente sobre o binômio recordação-esquecimento. Enquanto fenômeno individual, essa dialética dependerá de manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura [e acrescentaríamos, o trauma] exercem sobre cada sujeito (LE GOFF, 2003, p. 422). Mas ela foi e será sempre objeto da atenção do Estado — ou de instituições de poder das distintas comunidades — que produzem diversos tipos de documentos (ou *monumentos*), fazendo escrever a história e acumulando objetos, sempre no sentido de conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (LE GOFF, 2003, p. 421), tarefa essa com evidente importância para o presente (e o futuro). A *memória coletiva*, historicamente, foi posta em jogo como peça importante na luta das forças sociais pelo poder. “Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”, diz Le Goff (2003, p. 422). Daí que os esquecimentos e os silêncios da história sejam sempre reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva. Portanto, e este é um dos pontos cruciais na questão da memória, sua apreensão dependerá sempre do ambiente social e político: trata-

¹¹ A noção de aprendizagem, importante na fase de aquisição da memória, despertaria o interesse científico por uma série de sistemas de educação da memória, que existiram nas várias sociedades e em diferentes épocas, as mnemotécnicas (LE GOFF, 2003, p. 420). Assim, nas sociedades sem escrita, a memória coletiva dependerá de especialistas da memória, verdadeiros “homens-memória” que são, como notaria Balandier, “[...] a memória da sociedade”, simultaneamente depositários da história “objetiva” e da história “ideológica”. Dependerá deles o importante papel de manter a coesão dos grupos (LE GOFF, 2003, p. 425-4).

se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado — certamente de um certo passado —, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (LE GOFF, 2003, p. 419).

Do longo e complexo desenvolvimento histórico da memória, caberia resgatar brevemente, guiados especialmente pelo estudo clássico de Jacques Le Goff, dois aspectos que, nos parece, terão uma ênfase singular na questão pontual das memórias das vítimas do Holocausto. Um diz respeito a características da Mnemotécnica que levarão ao conceito hoje revitalizado dos *lugares de memória*. Uma segunda questão incide sobre as relações historicamente desenvolvidas entre a memória e os mortos. Ambos os pontos terão um papel destacado no âmbito desta “Era da Catástrofe” e de um novo gênero na literatura que, como queria Elie Wiesel, seria engendrada pelos sobreviventes do Holocausto. Uma “Era do Testemunho” na qual as cifras estratosféricas das vítimas lançarão sobre as gerações posteriores um apelo e uma sombra incontornáveis.

Ainda no âmbito da cultura grega, Simônides fixaria dois princípios da memória artificial, segundo os antigos: “[...] a lembrança das imagens, necessária à memória, e o recurso à uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória” (apud LE GOFF, 2003, p. 436). A Simônides, portanto, caberia uma distinção, capital na Mnemotécnica, “[...] a distinção entre os lugares de memória, onde se pode, por associação, dispor os objetos da memória” e as imagens, formas, traços característicos, símbolos que permitem a recordação mnemônica. Posteriormente, surgiria uma outra distinção paradigmática para a Mnemotécnica tradicional: a distinção entre memória para as coisas e memórias para as palavras, que já se encontrava em um texto datado de 400 anos a.C. (LE GOFF, 2003, p. 436).

Já no quadro da memória medieval, Agostinho, nas suas **Confissões**, procederá a um aprofundamento — e uma adaptação, aos moldes do cristianismo — da antiga teoria da retórica sobre a memória. Ele parte da concepção antiga dos lugares e das imagens da memória, mas acrescenta a ambos “uma extraordinária profundidade e fluidez psicológicas”, referindo a “imensa sala da memória” e a sua “câmara vasta e infinita” (LE GOFF, 2003, p. 440). Seu texto, de uma contemporaneidade impressionante, diz:

Chego agora aos campos e às vastas zonas da memória, em que repousam os tesouros das inumeráveis imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções; em que estão também depositados todos os produtos do nosso pensamento, obtidos através da ampliação, redução ou qualquer outra alteração das percepções dos sentidos, e tudo aquilo que nos

foi poupado e posto à parte ou que o esquecimento ainda não absorveu e sepultou. Quando estou lá dentro, evoco todas as imagens que quero. Algumas apresentam-se no mesmo instante, outras fazem-se desejar por mais tempo, quase que são extraídas dos esconderijos mais secretos. Algumas precipitam-se em vagas, e enquanto procuro e desejo outras, dançam a minha frente com ar de quem diz: ‘Não somos nós por acaso?’, e afasto-as com a mão do espírito da face da recordação, até que aquela que procuro rompe da névoa e avança do segredo para o meu olhar; outras surgem dóceis, em grupos ordenados; à medida que as procuro, as primeiras retiram-se perante as segundas e, retirando-se, vão recolocar-se onde estarão, prontas a vir de novo, quando eu quiser. Tudo isso acontece quando conto qualquer coisa de memória (AGOSTINHO apud LE GOFF, 2003, p. 440).

A memória antiga fora fortemente penetrada pela religião. Mas o judaico-cristianismo estabelecerá algo de diverso entre o homem (memória) e Deus (religião). Para estas religiões da recordação, a necessidade da lembrança tornar-se-ia uma tarefa religiosa fundamental (LE GOFF, 2003, p. 438). Neste contexto, o cristianismo medieval engendrará uma memória cristã que se manifesta essencialmente na comemoração de Jesus, mas que popularmente será cristalizada nos santos e nos mortos (LE GOFF, 2003, p. 441). Com a comemoração dos santos, o cristianismo difunde vigorosamente a associação entre a memória e a morte, com a prática das orações pelos mortos. Muito cedo como, aliás, também nas comunidades judaicas, as igrejas e as comunidades cristãs passaram a ter *libri memoriales*, nos quais estavam inscritos os nomes das pessoas — das vivas e, sobretudo, mortas, das quais se deveria guardar memória e por quem se rezava (LE GOFF, 2003, p. 442). Depois de 1945, cerca de 400 livros de memória — *Yizkor bikher* — seriam redigidos, em ídiche, visando resgatar do esquecimento absoluto os nomes dos membros de comunidades judaicas exterminadas. O livro memorial serviria, para além da manutenção da memória, como um substituto do túmulo negado às vítimas pelos carrascos (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 54-5).

No fim do século XII, o Além passa a contar com uma terceira esfera entre o Paraíso e o Inferno: “[...] o Purgatório, de onde se podia, através de missas, de orações, de esmolas, fazer sair mais ou menos rapidamente os mortos pelos quais as pessoas se interessavam, intensificou o esforço dos vivos em favor dos mortos”, diz, não sem alguma ironia, o historiador francês (LE GOFF, 2003, p. 448). Note-se que a **Divina Comédia**, de Dante, inspirará numerosas representações do Inferno, Purgatório e Paraíso, “[...] que devem ser vistas na maioria das vezes como *lugares de memória*, cujas divisórias lembram as virtudes e os vícios” (LE GOFF, 2003, p. 448, [grifo do autor]).

Tomás de Aquino, por sua vez, escreve um interessante comentário sobre **De Memoria et Reminiscencia**, texto de Aristóteles. Quatro regras mnemônicas são formuladas a partir da doutrina clássica dos lugares e das imagens. As duas primeiras ressaltam a necessidade de que sejam encontrados, conforme as palavras do teórico cristão, simulacros adequados das coisas que se deseja recordar, e, segundo este método, de que sejam inventados simulacros e imagens, “[...] porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos *sensibilia*” (apud LE GOFF, 2003, p. 449). Por esta razão, concluirá Tomás de Aquino, “o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma” (apud LE GOFF, 2003, p. 449). Como bem notaria o autor de *História e Memória* acerca deste texto, “a memória está ligada ao corpo”, uma verdade que será testemunhada por cada uma das vítimas do Holocausto e que terá um destaque nas filosofias de Theodor Adorno e Emmanuel Levinas, “os principais filósofos da Shoah”, conforme afirmaria Márcio Seligmann Silva (2000, p. 82), em sua reflexão sobre **A História como Trauma**.¹²

A Renascença mudará esse quadro. Ao passo que aos vivos era dada a possibilidade de dispor de “uma memória técnica, científica e intelectual cada vez mais rica”, a memória parece afastar-se dos mortos (LE GOFF, 2003, p. 456). Esse período de declínio — no qual os túmulos, mesmo dos reis, serão simples, as sepulturas são abandonadas e os cemitérios tornam-se desertos e mal cuidados —, é interrompido imediatamente em seguida à Revolução Francesa, quando se assiste a um retorno da memória dos mortos na França e em outros países da Europa. Começa, então a grande época dos cemitérios, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e ritos de visitação. O túmulo separado da igreja volta a ser centro de lembrança. O Romantismo só fará acentuar a atração do cemitério ligado à memória (LE GOFF, 2003, p. 456). Este também será o momento de uma explosão do espírito comemorativo. Festas nacionais são instituídas para comemorar a Revolução de 1789. E, em breve, essa memória coletiva passará a ser manipulada.

¹² Ao comentar um trecho da **Dialética Negativa**, Márcio Seligmann-Silva dirá: “As mais abstratas e ‘elevadas’ verdades da Filosofia revelam-se aquém daquilo que é o mais importante: o cadáver, a decomposição e o matadouro. É por isso que Beckett representa para Adorno um dos poetas mais verdadeiros após Auschwitz: ele se mantém fiel àquela verdade” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 88). Daí que, para Adorno, “[...] não só a ética fica condenada a se rearticular com base no frágil corpo humano, mas também a arte [...] deve, mais do que nunca, ser pensada a partir do corpo e da expressão de sua dor” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 89). Por sua vez, Levinas diria sobre a santidade do outro; ou seja, a santidade da pessoa humana: ela é “[...] mais santa que uma terra, mesmo quando a terra é Terra Santa. Ao lado de uma pessoa ofendida, esta terra — santa e prometida — só é nudez e deserto, um amontoado de madeira e de pedras” (apud DERRIDA, 2004, p. 19).

A memória coletiva será marcada significativamente por dois fenômenos registrados no século XIX e início do século XX. Ao término da I Guerra Mundial, são construídos monumentos que colocam a comemoração aos mortos em um novo patamar, pois, em numerosos países é erigido um Túmulo ao Soldado Desconhecido, “[...] procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum” (LE GOFF, 2003, p. 460). O segundo fenômeno a incidir sobre a memória coletiva será a fotografia, que revoluciona a capacidade do lembrar, ao multiplicá-la e democratizá-la. A fotografia ainda empresta à memória, por assim dizer, “[...] uma precisão e uma verdade nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”, cujo exemplo paradigmático seria o dos álbuns de família, ou como dirá Jacques Le Goff, “a iconoteca da memória familiar” (2003, p. 460-1).

Após 1950, a memória sofre uma verdadeira revolução com as grandes máquinas de calcular, que logo desembocariam numa memória eletrônica. O século XX também marcará a expansão da memória social nos campos da Filosofia e da Literatura, bem como nas Artes (com o Surrealismo) até chegar à Psicanálise, de Freud. O conceito avança para uma realidade interdisciplinar. Em 1950, Maurice Halbwachs publicaria **La Mémoire collective**, verdadeiro marco na bibliografia sobre o tema. Como analisou Michael Pollak, pesquisador do *Centre National de Recherches Scientifiques*, Halbwachs “[...] longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum”. Entre essas funções, conforme o autor, está a de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de *comunidade afetiva*¹³ (POLLAK, 1989, p. 03). Ora, a forma mais acabada de um grupo nada mais é do que a nação, assim como a forma mais completa de uma memória coletiva é a memória nacional, vale dizer, a memória oficial.

O que interessa, sobretudo, na análise de Michael Pollak, que como pesquisador desenvolveu pesquisas sobre mulheres sobreviventes dos campos de concentração, é seu conceito de *memórias subterrâneas*, em oposição à noção, consagrada por Maurice Halbwachs, de memória nacional. A abordagem seguida por Pollak, no texto **Memória**,

¹³ Halbwachs, entretanto, insinua não apenas a questão da seletividade de toda memória como também um processo de “negociação” para conciliar a memória coletiva e as memórias individuais. Reconhecimento, portanto, de um caráter problemático do conceito que vai ser o centro do debate contemporâneo, sob a perspectiva construtivista, a partir do qual não se lida mais com os fatos sociais como *coisas*, buscando-se analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Tal visão no âmbito de uma memória coletiva vai se interessar pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (POLLAK, 1989, p. 03-04).

Esquecimento, Silêncio, privilegia o exame dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, resgatadas através da História Oral. O processo lança luzes sobre as culturas minoritárias e dominadas, cujas memórias constituirão um instrumento de oposição à memória oficial. Como nota Pollak, tal abordagem faz da empatia com os grupos dominados verdadeira regra metodológica, reabilitando, assim, as vozes silenciadas da periferia e da marginalidade. Isso acentua, ao contrário do que defenderia Halbwachs, o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional (POLLAK, 1989, p. 04).

Tais memórias subterrâneas — é importante que se note — engendram um “trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” (POLLACK, 1989), para aflorar em momentos de crise “em sobressaltos bruscos e exacerbados”. A memória entra em disputa, resume Pollak. E, se hoje — lembremos que o texto foi publicado ao final dos anos 80, constatamos uma predileção dos pesquisadores pelos conflitos e pelas disputas em detrimento dos fatores de continuidade e de estabilidade, isso se deve “[...] as verdadeiras batalhas da memória a que assistimos, e que assumiram uma amplitude particular nestes últimos quinze anos na Europa” (POLLAK, 1989, p. 04). Ao examinar o caso pontual de reescrita da história oficial em dois momentos fortes da *destalinização* da URSS, de Kruchhev à *Perestroika*, o autor esclarece como o processo de resistência de uma memória proibida, e, portanto, clandestina, faz emergir ressentimentos acumulados no tempo e uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. O fenômeno resultaria numa invasão do espaço público pelas memórias subterrâneas¹⁴, cujo processo dificilmente pode ser controlado pelas classes dominantes, uma vez que a revisão crítica do passado pressupõe o acoplamento de reivindicações múltiplas e imprevisíveis, como no caso das diferentes nacionalidades dos países satélites.

Dois outros exemplos interessam diretamente a esta reflexão. Um gira em torno da complexa situação dos sobreviventes dos campos de concentração que após a libertação retornam à Alemanha ou à Áustria. Em um primeiro momento, impera um silêncio sobre o passado, ligado à necessidade vital de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, “de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação”

¹⁴ O exemplo, acentua Michael Pollak, mostra “a sobrevivência, durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperavam o momento propício para serem expressas”. A despeito da importante doutrinação ideológica, tais memórias “[...] durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas”. Assim, o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. As lembranças dissidentes são cuidadosamente transmitidas nas redes familiares e de amigos, “esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK, 1989, p.05).

(POLLACK, 1989, p. 05). Não provocar o sentimento de culpa da maioria torna-se, observa Michael Pollak, um reflexo de proteção da minoria judia. Essa atitude certamente será reforçada pelo sentimento de culpa que, sabe-se pelos testemunhos dos sobreviventes, acompanha cruelmente a todos os que lograram viver sob as condições desumanas dos campos, num contexto em que a administração nazista conseguiu impor às comunidades judaicas uma parte importante da gestão administrativa de sua política anti-semita, sintetizada exemplarmente nos *Judenrat* dos guetos que antecederam à deportação aos campos da morte.

Essa delicada relação de “negociação” entre os algozes e suas vítimas mostrou por repetidas vezes a ínfima diferença que separou em situações concretas, “a defesa do grupo e sua resistência da colaboração e do comprometimento”, afirma Pollak (1989, p. 06). Diante disso, o eminente historiador do nazismo, Walter Laqueur optaria pelo romance para dar conta deste inextricável fenômeno. “Em face dessa lembrança traumática, 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 tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos” (POLLAK, 1989, p. 06), muitos deportados alemães e austríacos se perguntaram simplesmente: “não seria melhor se abster de falar?”. Em que pese todo o espaço que o tema do nazismo e sua “Solução Final” mereceu por parte da literatura especializada e da mídia, a questão permaneceria um tabu nas histórias individuais da Alemanha e da Áustria, em conversas familiares e, sobretudo, nas biografias de personagens públicos. Se as razões para tal silêncio eram compreensíveis no caso dos nazistas e dos milhões de simpatizantes do *Führer*, elas eram difíceis de deslindar no caso das vítimas (POLLAK, 1989, p. 06).

O trajeto das testemunhas é conhecido. Elas voltam sedentas por contar sua experiência, e a princípio encontram ouvintes que, de qualquer maneira, têm enormes dificuldades em digerir relatos de tamanha crueldade e degradação. Em breve, os esforços pela reconstrução e a própria política dos vencedores em prol de uma Alemanha sintonizada com sua esfera de poder vai exaurir “a vontade de ouvir a mensagem culpabilizante dos horrores dos campos”, enquanto na França, por exemplo, o tema incomoda uma população marcada pela indiferença e o colaboracionismo (tanto quanto pela resistência). Nas comemorações oficiais, os deportados de uniformes listrados constroem e não comungam, com os deportados políticos, a mesma pompa para um desfile de ex-combatentes. Os primeiros, em breve, desaparecerão destes eventos. Num âmbito de clara batalha pela

memória, os sobreviventes tornam-se um fardo. Às razões políticas somam-se questões pessoais: esquecer é olhar para frente, é optar pela vida, e os filhos deverão ser poupados da herança de feridas tão profundas em seus pais e mães.

Ironicamente, 40 anos depois, razões também políticas e pessoais convergem para romper um silêncio que até então parecera adequado. As testemunhas oculares sabem estar prestes a desaparecer, junto com seus contemporâneos. A memória da ofensa vai morrer com essas gerações. É hora de inscrever suas lembranças contra o esquecimento. Os filhos, já maduros, podem e querem saber a história desta sobrevivência improvável, num contexto em que as gerações subseqüentes têm à sua disposição as imagens fotográficas e fílmicas terríveis da “libertação” dos campos e das evidências absolutamente macabras do crime.

Um exemplo ainda mais pontual diz respeito ao recrutamento militar forçado, em agosto de 1942, na Alsácia anexada pelo Reich. A ordem se seguiu a uma campanha fracassada de alistamento voluntário e chegou a atingir 130 mil alsacianos e lozanos, que, de outubro de 1942 a novembro de 1944, foram incorporados, sumariamente, a diferentes formações do exército alemão. Atos de revolta, de resistência e de desobediência, bem como inúmeras deserções foram registradas. Mas o fato é que esse contingente gigantesco de homens rumou para as linhas de combate, ao lado dos nazistas. Muitos foram feitos prisioneiros no *front* oriental: os que sobreviveram regressariam apenas em meados dos anos 50. “Trata-se, por definição, de uma experiência dificilmente dizível no contexto do mito de uma nação de resistentes, tão rico de sentido nas primeiras décadas do pós-guerra”, observa Pollak (1989, p. 07).

À memória envergonhada de uma geração perdida será substituída, num segundo momento, a das associações de desertores, evadidos e recrutados à força que lutam “pelo reconhecimento de uma situação valorizadora das vítimas”. Essa memória, canalizada e esterelizada, revolta-se e afirma-se a partir de um sentimento de absurdo e de abandono. “Ela se considera mal compreendida e vilipendiada e se engaja num combate contestatório e militante” (POLLAK, 1989). A memória subterrânea dos recrutados à força é erigida contra aqueles que tentaram forjar um mito, a fim de eliminar o estigma da vergonha: assim, as acusações contra o autor do crime (a Alemanha) serão significativamente reduzidas em comparação com a denúncia da barbárie russa e da covardia e indiferença francesas. No momento do retorno do reprimido, diz o pesquisador do *Centre National de Recherches Scientifiques*, os grandes acusados serão “aqueles que, ao forjar uma memória oficial, conduziram as vítimas da

história ao silêncio e à renegação de si mesmas” (POLLAK, 1989, p. 07). Eis uma situação que será vivenciada em maior ou menor grau por muitas populações fronteiriças da Europa.

O que uma memória suscitada por uma política de reformas, o silêncio dos deportados, vítimas por excelência, e os recrutados à força, marcados pela inverdade e injustiça têm em comum? Acima de tudo, o fato de testemunharem a vivacidade das lembranças individuais e de grupos durante dezenas de anos — situação que pode perdurar por séculos, dirá Pollak. Opondo-se à memória nacional, nada menos que a mais legítima das memórias coletivas, estas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações e em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Tais lembranças, respectivamente proibidas, indizíveis ou vergonhosas são, em que pese os tabus e as interdições que sobre elas se elevam, “zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais”, passando despercebidas pela sociedade englobante (POLLAK, 1989, p. 08).

Existe nas lembranças de uns e de outros, dirá ainda o autor de **Memória, Esquecimento, Silêncio**, zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras destes âmbitos com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente estão em perpétuo deslocamento; nunca são estanques. A fronteira entre dizível e indizível, confessável e inconfessável separaria, nos três exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o estado desejam passar e impor. “Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis as memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado”, diz Michael Pollak (1989, p. 08). Conforme as circunstâncias, certas lembranças emergirão e serão definidas as ênfases dadas a um ou outro aspecto. O problema que se coloca para as memórias clandestinas e inaudíveis — a longo prazo — 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 a reivindicação. Já o problema de toda memória oficial é a de sua credibilidade.

Michael Pollak, seguindo terminologia de Henry Rousso, proporrá a adoção do termo *memória enquadrada*, noção mais específica e pertinente do que memória coletiva. Isso significa, especialmente, um “trabalho de enquadramento” (de uma memória de grupo) que, enquanto tal, apresenta limites, uma vez que não pode ser construído arbitrariamente, devendo satisfazer a certas exigências de justificação, por sua vez especialmente ligadas à manutenção da coesão interna e a defesa daquilo que um grupo tem em comum, inclusive — no caso de

Estados — o território (POLLAK, 1989, p. 09). “Recusar levar a sério o imperativo de justificação sobre o qual repousa a possibilidade de coordenação das condutas humanas significa admitir o reino da injustiça e da violência”. O *trabalho de enquadramento da memória* se alimenta, naturalmente, do material fornecido pela história (que pode ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas): ele reinterpreta incessantemente o passado, em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 09-10). E o que está em jogo na memória, não se pode esquecer, é também o sentido da identidade individual e do grupo¹⁵.

O trabalho de enquadramento da memória “tem seus atores profissionalizados”, os profissionais da história, afirma Pollak (1989, p. 10). Le Goff, por sua vez, falará nos profissionais científicos da memória, que incluem antropólogos, historiadores, jornalistas e sociólogos (2003, p. 471). A estes exemplos, podemos incluir, seguindo Marc Ferro (1992), os cineastas e produtores culturais. Eis um papel que existe também, embora menos claramente definido, nas associações de deportados ou de ex-combatentes. Quando realizava suas pesquisas junto às sobreviventes do campo de Auschwitz-Birkenau, Michael Pollak entrou em contato com uma das responsáveis pela entidade, que lhe disse, antes de encaminhá-lo a algumas de suas companheiras: “O senhor deve compreender que nós nos consideramos um pouco como as guardiãs da verdade”. Assim, a escolha das testemunhas reveste-se de grande importância: a diversidade de depoimentos corre sempre o risco de ser percebida como prova da inautenticidade de todos os fatos relatados. “Dentro da preocupação com a imagem que a associação passa de si mesma e da história que é sua razão de ser, ou seja, a memória de seus deportados”, é preciso escolher testemunhas sóbrias e confiáveis aos olhos dos dirigentes (POLLAK, 1989, p. 10).

As memórias subterrâneas, quando não se colocam em evidência nos momentos de crise, são difíceis de localizar, exigindo que se recorra ao instrumento da História Oral. Mas os indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadramentos de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por

¹⁵ Todas as histórias de vidas feitas pelas sobreviventes pesquisadas mostraram “um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de *leit-motiv*”. Essas características sugerem que as histórias de vidas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Ao contarmos nossa vida, tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chave (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. Aos que viveram rupturas e traumas fortes, reconhece Pollak, a dificuldade colocada por este trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história é significativa (POLLAK, 1989, p. 13).

minimizar ou eliminar¹⁶. A comemoração de acontecimentos dilaceradores, como guerras civis e nacionais, pode fazer surgir, por sua vez, a vontade de esquecer os traumatismos do passado. Assim, dos 40 relatos autobiográficos (seguido de entrevista) das sobreviventes de Auschwitz, a maioria revela o desejo simultâneo de testemunhar e esquecer, na esperança de poder retomar uma vida normal. Uma interna, presa por “vergonha racial” (relações sexuais entre “arianos” e judeus), prefere o silêncio. Ela se constrange por não fazer parte do grupo condenado por motivos políticos, num contexto no qual as representações dominantes valorizam exatamente as vítimas de perseguição política (POLLAK, 1989, p. 12). Já os homens condenados por práticas homossexuais foram protagonistas de um trágico silêncio coletivo, pela vergonha e pelo medo de represálias em relação à sua condição sexual (como mostrou, magistralmente, o documentário **Parágrafo 175**). Criminosos, prostitutas, os “associais”, vagabundos, ciganos e *gays* têm sido evitados — e esquecidos — na maioria das memórias enquadradas além de praticamente não terem tido uma voz na historiografia.

Por fim, o trabalho com as sobreviventes de Auschwitz-Birkenau que voltaram para seus países de origem — convivendo, forçosamente com uma sociedade francamente anti-semita ou omissa em relação ao martírio dos judeus — mostrou que, “assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões” (POLLAK, 1989, p. 13). As sobreviventes que não vislumbravam um sentido mais geral ao sofrimento individual, especialmente aquelas sem nenhum engajamento ou crença política, acusaram inúmeras dificuldades e bloqueios ao longo das entrevistas. Mas estas raramente 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 a possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio — diferentemente do esquecimento — pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente”, como no caso de uma sobrevivente judia que escolher viver em Berlim, afirma Pollak.

Pierre Nora, por sua vez, notaria que a memória coletiva, definida como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (NORA apud LE

¹⁶ “Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da História Oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial e suas lembranças pessoais” complementa Pollak (1989, p. 12).

GOFF, 2003, p.467), poderia, a primeira vista, opor-se à memória histórica. Até os nossos dias, observa Jacques Le Goff, história e memória praticamente confundiram-se. “Mas toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pela *media* caminha na direção de um mundo acrescido de memórias coletivas, e a história estaria, muito mais que antes ou recentemente, sob a pressão dessas memórias coletivas” (LE GOFF, 2003, p. 467).

Uma história, de qualquer forma, que fermenta a partir do estudo dos *lugares da memória* coletiva. “Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história”. Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se devem procurar não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória” (NORA apud LE GOFF, 2003, p. 467).

Loiva Otero Félix faz notar que a criação dos lugares de memória corresponde a uma estratégia de permanência da memória, no contexto de um mundo moderno problematizado pela aceleração da história (o sentimento de desaparecimento rápido e definitivo) e por um cotidiano cada vez mais afastado das vivências da tradição e do costume. A memória deixa de ser encontrada no próprio tecido social e passa a necessitar de lugares especiais para ser guardada, preservada em seus laços de continuidade. Os lugares de memória, assim, desempenham o papel de manutenção dos liames sociais, buscando fugir à ameaça do esquecimento. É, pois, o temor ao esquecimento que gera a obsessão pelo registro, traços, arquivos, museus, cemitérios, coleções, monumentos; enfim, santuários, associações e processos que dão a ilusão de eternidade. Daí também que estes lugares de memória o são, simultaneamente — apenas em diferentes graus — nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, dimensões sempre coexistentes, observa Félix (2004, p. 50).

“É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança”, afirma. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 97). Daí a criação de centros de memória, colóquios, livros, números especiais de publicações

especializadas no tema, o cuidado com a coleta de documentos, fotografias e outros “restos”, enquanto — paradoxalmente — “jogamos fora quilos e quilos de papel” e não lembramos de uma série de nomes e acontecimentos “ditos” importantes, fustiga Gagnebin, no texto **O Que Significa Elaborar o Passado** (2006, p. 98). Note-se que o título de seu breve artigo remete a um conhecido ensaio homônimo de Theodor Adorno, escrito em 1959, sobre a questão da elaboração do passado numa Alemanha do pós-guerra engajada na “reconstrução” e marcada pela “vontade de esquecimento” ou pela tendência à “destruição da lembrança” cuja origem, naturalmente, é a própria noção da culpabilidade germânica na perpetração do Holocausto (ainda que “somente” por omissão, lembraríamos). De resto, Gagnebin (2006, p. 97) lembraria como as reflexões sociológicas e filosóficas de Theodor Adorno e Walter Benjamin contribuíram para a preocupação — e a importância teórica — da questão da memória na atualidade.

Se a memória é um patrimônio coletivo, caberia à História enquanto ciência e disciplina zelar pela sua preservação e transmissão. Numa verdadeira profissão de fé na tarefa da historiografia e dos historiadores, Yerushalmi deixaria esse pungente texto cujo espírito certamente leva em conta a importância da preservação da memória e a busca permanente de sua verdade, uma verdade que afinal, deve corresponder aos anseios de todos — incluídos aí os marginalizados, esquecidos ou ofendidos. Como diria Le Goff, “[...] a memória, na qual cresce a história, que, por sua vez, a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 471).

A historiografia — isto é, a história como relato, disciplina ou gênero com regras, instituições e procedimentos próprios —, não pode, volto a insistir, suplantando a memória coletiva, nem criar uma tradição alternativa que se possa compartilhar. Mas a dignidade essencial da vocação histórica subsiste e, inclusive, me parece que seu imperativo moral tem na atualidade mais urgência do que nunca. No mundo em que hoje vivemos, já não se trata de uma questão de decadência da memória coletiva e da declinação da consciência do passado, e, sim, a violação brutal do que a memória pode, todavia, conservar, da mentira deliberada por deformação de fontes e arquivos, da invenção de passados recompostos e míticos a serviço dos poderes das trevas. Contra os militantes do esquecimento, os traficantes de documentos, os assassinos da memória, contra os revisores de enciclopédia e os conspiradores do silêncio, contra aqueles que, para retomar a magnífica imagem de Kundera, podem apagar um homem de uma fotografia para que nada fique dele com exceção de seu chapéu, o historiador, o historiador somente, animado pela austera paixão dos fatos, das provas, dos testemunhos, que são os alimentos de seu ofício, pode velar e montar guarda (YERUSHALMI apud FÉLIX, 2004, p. 06).

História e memória, assim, criam um contínuo movimento que engloba passado, presente e futuro. Eis uma questão que não permite leituras uníssonas. Em **Memória e Exílio** (2003), Sybil Safdie Douek recorda que Milan Kundera, no **Livro do Riso e do Esquecimento**, põe em cena um personagem sugestivo ironicamente intitulado de o “presidente do esquecimento”. Num discurso às crianças, ele dirá: “Minhas crianças, vocês são o futuro [...] Minhas crianças, nunca olhem para trás”. Kundera justificaria tal postura. Nós não deveríamos aceitar que o futuro se curve sob o peso da memória. “Pois as crianças também não têm passado, e esse é todo o mistério da inocência mágica de seu sorriso” (apud DOUEK, 2003, p. 13). Liberdades criativas típicas da literatura? Evidentemente, há outras áreas da vida intelectual que não podem dar-se ao luxo da provocação e defendem uma posição radicalmente contrária. José Maria Mardones e Reyes Mate, integrantes do projeto *La Filosofía después del Holocausto* – cujo trabalho é explicitamente norteador pela tradição (aliás judaica e marxista) da Teoria Crítica da Sociedade¹⁷, abrem a coletânea de estudos **La Ética Ante Las Víctimas** com uma afirmação cabal: “A ética do século XX em diante tem que fazer-se seguindo o exemplo do anjo da história de Paul Klee: com o olhar posto nas vítimas do tempo” pois, observam os investigadores do Instituto de Filosofia de Madri, “se retiramos o olhar da dor das vítimas, deixamos de alimentar o pensamento que nutre a verdadeira ética” (MARDONES e MATE, 2003, p. 07).

O fato é que estes dois temas — profundamente imbricados desde as origens da própria ciência histórica, como veremos — têm povoado a cultura contemporânea, e aqui poderíamos acrescentar, com Theodor Adorno, sua *indústria cultural*. As obras históricas, especialmente na década de 90, figuram sistematicamente entre os livros mais vendidos, historiadores são convidados com frequência para programas de televisão, canais fechados se especializam em uma programação feita apenas de documentários históricos, revistas específicas de história para um público, a rigor, leigo se multiplicam nos mercados globais (incluindo um país de baixos índices de leitura como o Brasil). “A memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem”, frisou Jacques Le Goff (2003, p. 466). Esse fenômeno, mais especificamente relacionado à produção de bens culturais — ao qual se pode incluir o desenvolvimento da chamada Literatura de Testemunho convive com um outro,

¹⁷ Dizem os organizadores de **La Ética ante las Víctimas**: o leitor encontrará nas páginas que seguem uma série de ensaios que estão percorridos pelo olhar interpelador das vítimas. Eles remetem a uma tradição que encontra sua inspiração no “novo pensamento judaico” desde F. Rosenzweig até Emmanuel Levinas, passando pela primeira geração da Escola de Frankfurt, com Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, sem esquecer a Franz Kafka ou Jorge Luis Borges ou a Filosofia da Libertação latino-americana (MARDONES e MATE, 2003, p. 08).

social, caracterizado por um verdadeiro *boom* de documentos/monumentos ligados à área, de museus a memoriais, bibliotecas e arquivos dedicados a temas ou personagens de relevância histórica, bem como uma nova consciência acerca do patrimônio cultural. Todo este conjunto formará o que Andreas Huyssen (2000, p. 15), chama de *cultura da memória*; ou seja, a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais, conforme ressaltou num ensaio provocativamente intitulado **Seduzidos pela Memória**.

Tal fenômeno tem na memória do Holocausto um de seus temas mais nobres, e sejamos sinceros, rentáveis, não apenas do ponto de vista econômico, certamente. Como será defendido aqui, o tema do extermínio sistemático dos judeus europeus sob o nazismo terá um impacto tão visceral no imaginário do ocidente, imediatamente após a chamada “libertação dos campos”, a ponto de engendrar um verdadeiro gênero do cinema: os *filmes sobre o Holocausto*¹⁸. Milhares de obras produzidas para a televisão e o cinema globais têm na Segunda Guerra Mundial e no genocídio dos judeus um — às vezes até mesmo “agradável” — pano de fundo para todo tipo de narrativas conformadas nos padrões hegemônicos do cinema *hollywoodiano*, que, pelo menos desde **O Nascimento de Uma Nação** (1919), de D. W. Griffith, cristalizou-se como modelo e fórmula ideal. Há que se lembrar que, ironia das ironias, o padrão de narrativa clássica norte-americana nasceria com um dos mais racistas filmes da história do cinema, cujo personagem principal é nada menos que o fundador da Klu-Klux-Klan. Parece anedótico, mas **Birth of a Nation** — que, portanto, é também o nascimento do cinema — foi totalmente filmado com atores brancos, ridiculamente pintados de negros. Andreas Huyssen, com efeito, chega a questionar se os discursos de memória da perseguição e extermínio dos judeus europeus sob o regime nazista, que teriam se acelerado na Europa e nos EUA nos anos 80, desembocando, no início da década seguinte, num amplo debate sobre a “americanização do Holocausto” não permitiriam, já no final dos anos 90, falar acerca de uma “globalização do discurso do Holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p.12).

A questão é que o papel de “principal personagem”, por assim dizer, do debate em torno das relações entre história e memória desloca-se, de forma pendular, entre o historiador e a testemunha, justamente aquele que resistiu à catástrofe e que, como gostaria Améry, estaria investido de uma autoridade moral para expor a ofensa sofrida, inclusive ou talvez,

¹⁸ A constituição do gênero será analisada no capítulo seguinte, a partir da reconstituição de seis décadas de uma filmografia baseada no Holocausto judeu. Certamente, esses documentos fílmicos se inserem numa determinada política da memória bem como numa política acerca do judaísmo na contemporaneidade. Mas voltaremos a esta questão crucial sobretudo com a análise pontual dos mais importantes títulos desta longa tradição imagética.

sobretudo, em respeito aos que não lograram sobreviver. Aqui começam também as tensões. Como lembraria Sybil Safdie Douek, em **Memória e Exílio**, múltiplas memórias emergem do panorama dos últimos anos (pretensamente pós-moderno, complementaríamos). “As comunidades locais e particulares reivindicam para si o direito de mergulhar no seu próprio passado, na sua história particular, na especificidade de sua memória” (DOUEK, 2003, p. 13), a fim de recuperar sua identidade: camponeses, operários, índios, negros, judeus, muçulmanos marcam encontro com seus ancestrais, querem ouvir as vozes do passado. Se este movimento acarreta um risco — a imersão em particularismos que recusam a universalidade — é certo que, por outro lado, ele denuncia a insuficiência da história, “uma história universal e oficial que tem silenciado essas vozes”, diz Douek (2003, p. 13), talvez perdendo a dimensão do movimento instaurado a partir das décadas de 60 e 70 com a Escola Francesa dos Annales, “designada, em 1978, por Jacques Le Goff, como Nova História”¹⁹ (PESAVENTO, 2003, p. 32). O revigorar do fenômeno está relacionado com o fim da era dos totalitarismos — e da queda do regime soviético, diríamos — “momento privilegiado que permitiu a eclosão dessas vozes silenciadas que puderam finalmente fazer-se ouvir” (DOUEK, 2000, p. 14).

Lembrando o tortuoso trajeto que a matança nazista teve de percorrer até ser conhecida — de 1942 quando as primeiras notícias começam a circular, até a completa “libertação” e divulgação por fotografias e imagens cinematográfica de seu terrível “conteúdo”, Primo Levi faz notar que as testemunhas daquela época, entre algozes e vítimas foram sempre reconhecidas pelos mandantes e principais perpetradores dos crimes como *Geheimnisträger*, “portadores de segredo”, os quais era preciso fazer calar, por cumplicidade ou por seu extermínio. Evidentemente, milhares de testemunhas “civis” conviveram com uma

¹⁹ O século XX marcaria um verdadeiro divórcio entre história e memória, no que concordariam autores tão díspares quanto Halbwachs, Pomian, Nora e Yerushalmi. Halbwachs institui o conceito de memória coletiva (grupal e coletiva, afastada da história lida nos livros e aprendida na escola). A história começaria assim, exatamente onde acaba a tradição, onde morre a memória coletiva. Nora e Pomian, autores da *École des Annales*, lançariam luz sobre esse hiato, analisando as relações radicalmente diferentes de memória e história com o passado. A recuperação da memória pela história seria fruto de um mal-estar historiográfico que motivou os autores do Annales a repensar os fundamentos da disciplina histórica, como em Nora e sua tese dos lugares de memória. O mesmo desconforto teria levado o historiador israelense Yerushalmi a duvidar de seu próprio ofício (DOUEK, 2003, p. 15). Em **História & História Cultural**, Sandra Jatahy Pesavento afirma: “Em síntese, historiadores franceses dos Annales e historiadores ingleses neomarxistas trabalhavam, do final dos anos 1960 aos anos 80, com uma história social que avançava para os domínios do cultural, buscando ver como as práticas e experiências, sobretudo dos homens comuns, traduziam-se em valores, idéias e conceitos sobre o mundo. Mesmo que seus membros marxistas permanecessem marxistas e que os integrantes da agora chamada Nova História, herdeira dos Annales, não se definissem teoricamente, era possível distinguir algumas preocupações comuns, que perpassavam o trabalho dos historiadores (PESAVENTO, 2003, p. 32). Cabe observar que o desenvolvimento, dentro da ciência histórica, da tensão entre história e memória, ainda que fascinante, excede em muito os limites desta pesquisa, centrada nas questões de ordem moral e estética da representação da memória do Holocausto.

proximidade obscena com os *Lager*, dirá Levi, para quem a expressão “universo concentracionário” é apropriada, mas pode ocultar um fato da maior importância: muitos campos de concentração não constituíam um universo fechado, dada sua característica de fornecedor de mão-de-obra escrava para “sociedades industriais grandes e pequenas, empresas agrícolas e fábricas de armamentos” (LEVI, 2004, p. 12-3). Nesses locais de produção (capitalista), os prisioneiros judeus conviviam com trabalhadores locais, homens livres que, portanto, conheciam alguns aspectos do tipo de rotina e regras a que eram submetidos todos aqueles que usavam o uniforme listrado (quase sempre em farrapos) com a estrela amarela e o número do registro — uma realidade aliás tematizada no clássico **A Lista de Schindler** (1993), de Steven Spielberg.

É natural e óbvio, afirmou Primo Levi, em **Os Afogados e os Sobreviventes**, que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas memórias dos sobreviventes, que devem ser lidas criticamente, à parte a piedade e a indignação que suscitam. Para aqueles submetidos às inúmeras e rotineiras violências dos campos de concentração, conhecer — ou seja, possuir uma visão de conjunto de seu *univers concentrationnaire* — nem sempre era possível. Aos prisioneiros que não entendiam a língua alemã a situação tornava-se radicalmente pior. Depois de dias trancafiado em um vagão de carga de gado, o *Häftlinge* poderia sequer ter noção de onde se encontrava, bem como desconhecer a possível proximidade de outros *Lager*. Ele também não sabia para quem trabalhava e era incapaz de compreender “o significado de certas imprevistas mudanças de condição e das transferências em massa. Cercado pela morte, muitas vezes o deportado não era capaz de avaliar a extensão do massacre que se desenrolava sob seus olhos” (LEVI, 2004, p. 13-4). De fato, na maior parte dos relatos que se tornaram ícones da chamada Literatura de Testemunho ²⁰ essa impossibilidade — de resto, cruel e conscientemente exercida pelos algozes, no sentido de facilitar sua tarefa macabra — está exemplarmente comprovada. Os prisioneiros enfim, viviam oprimidos por toda a espécie de carências.

Esta carência condicionou os testemunhos, verbais ou escritos, dos prisioneiros ‘normais’, dos não privilegiados, vale dizer, daqueles que constituíam o cerne dos campos e que só escaparam da morte por uma combinação de eventos improváveis. Eram maioria nos *Lager*, mas exígua

²⁰ A referência, naturalmente, está circunscrita a nossa bibliografia que, em face da quantidade de relatos, deve assumir seus limites, ainda que nela estejam incluídas obras referenciais no tema, como os do próprio Levi, Elie Wiesel, Imre Kertész, Viktor Frankel, Ruth Klüger e Janina Bauman. Estes depoimentos serão melhor desenvolvidos no capítulo subsequente, junto à descrição dos documentos fílmicos sobre o Holocausto.

minoria entre os sobreviventes: entre estes, são muito mais numerosos aqueles que, no cativeiro, desfrutaram um privilégio qualquer. Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história dos *Lager* foi escrita quase que exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam o fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão (LEVI, 2004, p. 14).

Eis o paradoxo que atinge as testemunhas. Aqueles que “tatearam o fundo” não ficaram vivos para dar testemunho. Por outro lado, a imensa maioria dos sobreviventes é formada pelos chamados “privilegiados”, que Levi denomina como a *zona cinzenta*. Aqui, encontram-se todo tipo de prisioneiros que obtiveram algum privilégio “submetendo-se à autoridade do campo” (LEVI, 2004, p. 15). Ora, estes simplesmente não testemunharam ou, se o fizeram deixaram relatos lacunosos, distorcidos ou totalmente falsos. “Os melhores historiadores dos *Lager*, assim, surgiram entre os pouquíssimos que tiveram a habilidade e a fortuna de alcançar um observatório sem se dobrarem a compromissos”, além de mostrar uma capacidade de narrar o que viram, sofreram e fizeram com a humildade do bom cronista, o que vale dizer, levando em consideração a complexidade do ambiente concentracionário e a variedade dos destinos humanos ali registrada. Assim, “estava na lógica das coisas que estes historiadores fossem quase todos prisioneiros políticos: e isto porque os *Lager* eram um fenômeno político” (LEVI, 2004, p. 15).

Há que se fazer uma breve observação antes de analisar as implicações da tese de Primo Levi. Ela colide frontalmente com as posições — sempre corajosas e, no limite, radicais — de uma das raras mulheres que, sobrevivendo a experiência nos campos, logrou ter seu relato publicado e reconhecido mundialmente. Ruth Klüger, nascida em Viena em 1931 e radicada nos EUA para onde emigrou depois da libertação, tem um “currículo” respeitável no âmbito do universo concentracionário nazista. Depois de uma temporada com sua mãe no campo/gueto de Terezín, na antiga Tchecoslováquia, o qual ela denomina como “o curral anexo ao matadouro”, desembarcaria aos 12 anos em Auschwitz-Birkenau, onde seria tatuada com o registro A-3537, para em breve — incluída num grupo de trabalhos forçados — rumar para Christianstadt, espécie de sucursal de Gross-Rosen. Em seu livro **Paisagens da Memória: Autobiografia de uma Sobrevivente do Holocausto**, originalmente publicado em 1992, a autora, hoje professora de Literatura, denuncia, sem rodeios “as verdadeiras relações — quase sempre ruins, se é que existiram — entre prisioneiros políticos e prisioneiros judeus” (KLÜGER, 2005, p. 69). Os primeiros, “que em parte procediam de meios anti-semitas”, desprezavam os judeus, por se sentirem moralmente superiores, uma vez que sua prisão

decorria de suas convicções políticas, enquanto que a dos judeus tinha o “nada” por motivo. Mesmo depois da guerra, Ruth Klüger espantava-se com a arrogância dos presos políticos, a beira do fanatismo.²¹

Voltemos às colocações de Primo Levi. Antes de mais nada, o químico italiano parece criar uma categoria mista, que, certamente, encontraria resistência no meio acadêmico mais tradicional da História. Ele institui de fato o *sobrevivente-historiador*, estatuto, note-se, no qual estaria incluído, não fosse o fato de não ter sido deportado por razões políticas²². Mas há problemas mais concretos: Levi une dois âmbitos que são tratados, por todos os profissionais da ciência histórica, como totalmente diferenciados, cada qual com suas características, singularidades e pressupostos.

Como ressaltaria o historiador Roney Cytrynowicz, de certa forma, a memória e o testemunho dos sobreviventes negam o acesso do historiador a uma aproximação racional, a uma compreensão do nazismo e do Holocausto. Entre memória e história parece haver, em certos momentos, uma impossibilidade de comunicação, tal qual postulada nos contos de Elie Wiesel e conforme o relato de muitos sobreviventes. O ofício do historiador “é muitas vezes diminuído como uma tentativa racional e banal, quase inútil, de compreensão de uma experiência que estaria além das fronteiras da compreensão, restando, portanto, apenas a esfera da narrativa descritiva e do conhecimento fatural”. Ocorre que, do ponto de vista do historiador, o que está em questão com o Holocausto, com Auschwitz, não é a morte individual, que pode ser contada pela memória individual, mas o genocídio de um povo, executado por um Estado moderno no coração da Europa em pleno século XX dirá Cytrynowicz (2003, p. 133). Daí o autor apelar para um trabalho conjunto no qual memória e história se complementem e se reforcem mutuamente, ao invés de serem tratados como campos opostos.

Ao instituir essa figura híbrida do sobrevivente-historiador, Levi ainda corre o risco de colocar a reflexão sobre o fenômeno dos campos nazistas sob a responsabilidade daqueles que, já militando politicamente pareceriam reduzir o universo de análise a uma espécie de

²¹ Quem se vangloria de ter estado em um campo de concentração é um fanático, dispara a autora. Por vontade própria, ninguém ia até lá, diz Klüger, para em seguida, bater forte: “Por vontade própria, a única coisa que se fez foi, algumas vezes, morrer: familiares acompanhavam familiares nas câmeras, quase sempre mães com seus filhos. E eram todos judeus” (KLÜGER, 2005, p. 70).

²² Ao dizer que os melhores historiadores dos *Lager*, surgiram entre os poucos “que tiveram a habilidade e a fortuna de alcançar um observatório sem se dobrarem a compromissos”, e, ao fazer notar a importância da capacidade para a narração do que “viram, sofreram e fizeram com a humildade do bom cronista”, imediatamente imaginamos a figura do próprio Levi.

“prova” de convicções que, *a priori*, já estão delineadas²³. O autor de obras referenciais sobre o tema, entre as quais **É Isso um Homem?, Os Sobreviventes e os Afogados** e **A Trégua** afirma que os presos políticos, muito mais do que os judeus, podiam “dispor de um substrato cultural que lhes permitia interpretar os fatos a que assistiam” e na qualidade de combatentes antifascistas, “se davam conta de que um testemunho era um ato de guerra contra o fascismo” (LEVI, 2004, p. 15).

Ao menos no que diz respeito ao testemunho como arma na luta contra o fascismo, a posição de Primo Levi convergirá com a do escritor búlgaro radicado na França, Tzvetan Todorov. Inimigo confesso do comunismo, Todorov vai pensar o século XX como um período sacudido por *dois totalitarismos* e seus enfrentamentos tanto ideológicos quanto nos campos de batalha, cujas seqüelas estariam presentes até hoje no mundo ocidental. Assim, o acontecimento central do passado recente, o aparecimento desse novo mal que se desmembra no comunismo e no fascismo, condiciona as análises de **Memória do Mal, Tentação do Bem**. Nesta obra em que são recuperadas biografias que seriam verdadeiros paradigmas dos últimos 100 anos, entre os quais o do próprio Primo Levi, Todorov dirá que os regimes totalitários do século XX revelaram a existência de “um perigo antes insuspeitado: o de um domínio completo sobre a memória” (2002, p. 135).

Se no passado já se registrava a destruição sistemática dos documentos e dos monumentos, um modo brutal de orientar a recordação de toda a sociedade, muitas outras formas da memória sobreviviam, como as narrativas orais ou a poesia. As tiranias do século XX, “tendo compreendido que a conquistas das terras e dos homens passa pela conquista da informação e da comunicação, sistematizaram seu domínio sobre a memória e tentaram controlá-la no que ela tem de mais recôndito” (TODOROV, 2002, p. 135). Seja pela supressão dos vestígios, pela intimidação da população (impedindo que ela obtenha ou difunda informação), pelo uso de eufemismos ou de *mentiras* (leia-se propaganda), nazistas e comunistas buscaram garantir sua superioridade na guerra que se desenrola paralelamente à

²³ Um exemplo recente é o do intenso bombardeio a que foi submetido Daniel Goldhagen por ocasião do lançamento de seu estudo **Os Carrascos Voluntários de Hitler** (1997). Em que pese a pertinência de algumas críticas, há que se lembrar que uma das principais “acusações” feitas a Goldhagen e sua tese deve-se ao próprio envolvimento pessoal com o tema: seu pai sobreviveu aos campos de concentração e essa experiência traumática marcou o projeto intelectual do filho. A rigor, o autor estaria desautorizado, por assim dizer, a discutir um tema diante do qual ele não tem isenção. Certamente a arrogância de Goldhagen acirrou a fúria da crítica. Trechos como “devido à negligência dos estudos sobre o Holocausto no que se refere aos perpetradores, não nos surpreende que as interpretações existentes tenham sido produzidas praticamente a partir de um vácuo empírico” ou “dessa forma proliferam os mitos e as falsas concepções populares e acadêmicos sobre os perpetradores” (1997, p. 18) já sinalizam para os motivos da má-vontade de boa parte do mundo intelectual. De fato, o autor deixa claro que, uma vez desconhecida a real natureza dos perpetradores (que ele, de forma pioneira, leva a cabo) todo o conhecimento acumulado sobre o genocídio foi pensado sobre falsas — ou frágeis — premissas.

dos exércitos: a guerra da informação (TODOROV, 2002, p. 135). Daí “compreende-se facilmente por que a memória viu-se aureolada de tanto prestígio aos olhos de todos os inimigos do totalitarismo, por que todo ato de reminiscência, mesmo o mais humilde, pôde ser assimilado à resistência antitotalitária” (TODOROV, 2002, p. 136).

Assim, o autor de **Memória do Mal, Tentação do Bem** sustentará a tese de que o regime nazista mostrou menos competência do que o comunismo nas estratégias de propaganda. Todorov chega a falar nos seguidores de Hitler como “desajeitados iniciantes”, se comparados aos soviéticos, exagero justificado pelo fato de que, de forma significativa, cada célula do Partido Comunista tem seu encarregado de “agitação [no sentido de doutrinação] e propaganda” (TODOROV, 2002, p. 138). As lições do que poderia ser chamado de o “Século das Trevas”, portanto, seriam aquelas decorrentes do enfrentamento entre o totalitarismo e seu inimigo, a democracia. Sob essa ótica, ele abordará o problema do *abuso de memória*, termo contemporâneo que dá conta do que se convencionara chamar de *excesso de memória*. Mas como nos lembra Pablo Dreizik, na já citada compilação **La Memória de las Cenizas**, a crítica ao uso e abuso de memória “se torna ela mesma ideológica” (2001, p. 14). À título de exemplo, Dreizik retoma um dos trechos de **Memória do Mal**, na qual é criticado o “moralizador contemporâneo”

No que se refere a estes [os malfeitores], os nazistas são sua encarnação exemplar; em boa parte da opinião pública, sobretudo entre os que se definem como “de esquerda”, são também a única. O mal absoluto de que todo moralizador necessita deixar-se então designar por termos como fascismo, racismo, anti-semitismo. Como se pretende de esquerda, o moralizador não situa no mesmo plano crimes nazistas e crimes comunistas. O termo ‘genocídio’, particularmente infame, nunca é aplicado aos massacres perpetrados na Rússia, na China ou no Camboja; o moralizador atual exigirá a punição de Pinochet, responsável por uma ditadura sanguinária, mas nunca a de Castro, responsável por outra ditadura sanguinária (TODOROV, 2002, p. 226).

Conforme notaria Pablo Dreizik, Todorov propõe a recusa de memórias que participem de óticas ideológicas ou sentimentais (de esquerda) enquanto lamenta que nossa memória seja a do “ideal antifascista que perdura hoje”, ainda quando “a influência do partido comunista é débil”. Assim, ao contrário de uma postura capaz de matizar criticamente a questão acerca dos *excessos de memória*, o elenco de objeções de Todorov ao *abuso de memória* culmina em “juízos arbitrariamente valorativos e ideológicos, precisamente ao nível de análise que ele havia considerado próprio da memória das vítimas” (apud DREIZIK, 2001,

p. 14). Como se vê, em um tema de tamanha importância e complexidade como o papel social — e ideológico — da memória, poucos autores poderão sustentar posturas totalmente convergentes, o que só acrescenta uma tensão adicional a uma discussão marcada por diferentes ângulos e (nem sempre confessas) disputas.

Retomemos, pois, ao conceito de sobrevivente-historiador postulado por Primo Levi. O fato é que essa categoria, situada entre a história e o testemunho, está composta de homens como o próprio Levi e não apenas por ex-militantes políticos que lograram sobreviver, ainda que tenhamos os exemplos cruciais, resgatado por Todorov, de David Rousset (1912-1997) e Margarete Buber-Newmann (1901-1989). Militante francês com tendências socialistas e, mais tarde, trotskistas, Rousset sobreviverá a Buchenwald e lutará, a partir de 1949, contra os campos ainda existentes — notadamente os soviéticos²⁴; Margarete viverá durante sete anos em campos de concentração stalinistas e nazistas e deixará uma ampla obra histórica e memorialística²⁵. Ocorre que tais obras, engajadas nas intensas lutas políticas do pós-guerra, parecem ter perdido muito de seu apelo junto ao público. O fenômeno fortemente registrado a partir dos anos 80 da chamada Literatura de Testemunho não pára de crescer. Assim, os relatos mais conhecidos contemporaneamente são de homens — em sua maioria — que ainda jovens e sem comprometimentos políticos, conheceram os campos e que uma vez libertos experimentaram a necessidade de contar. Entre centenas de narrativas, algumas teriam reconhecimento público em seus países e, mais tarde, no mundo ocidental. A tensão existente entre o conteúdo histórico que condiciona e perpassa estes relatos e o *estatuto* de seus narradores, testemunhas oculares dos crimes, encontram seu terreno mais fértil justamente no

²⁴ Deve-se ao próprio David Rousset o termo “universo concentracionário” e a imagem do que foi a vida nos campos graças à duas obras que conheceram grande repercussão: **L’Univers Concentrationnaire** (1946) e **Les Jours et Notre Mort** ou **Os Dias de Nossa Morte** (1947). Rousset será entre todas as vítimas dos nazistas, a primeira a empreender uma luta política contra os campos existentes naquele momento. Em 12 de novembro de 1949, Rousset publica um apelo aos antigos deportados dos *Lager* hitlerianos no sentido de que “se encarreguem da investigação” sobre os campos soviéticos. “Isso produz o efeito de uma bomba: os comunistas estão fortemente representados entre os antigos deportados, e a escolha entre as duas lealdades é dilacerante; em consequência do apelo, numerosas federações de deportados se vêem cindidas em duas”, diz Todorov, um tanto dramático. A reação é imediata. Rousset será abandonado pelos antigos colegas de campo, a imprensa comunista o cobre de injúrias. Sartre e Merleau-Ponty assinam em **Les Temps Modernes** artigo no qual rompem relações com o amigo e tentam explicar sua recusa em condenar a União Soviética. (TODOROV, 2002, p. 175-6).

²⁵ A alemã Grete Thuring, conhecida como Margarete Buber-Neumann ingressa no Partido Comunista em 1926. Tem um rápido casamento com o filho do filósofo alemão Martin Buber. Em 1929, passa a viver com Heinz Neumann, um dos principais dirigentes do PC na Alemanha. O pacto germano-soviético de 1939-1941 e a decepção do casal com o regime de Stalin vão selar o destino de Neumann, assassinado em 1937 e Margarete, enviada no início de 1939 ao campo de Karaganda, nas estepes do Cazaquistão, no limite com a China, onde vive com 170 mil confinados. Integrante daquele grupo de comunistas que serão perseguidos tanto por Stalin quanto por Hitler, Margarete viverá sete anos em campos de concentração: entregue aos nazistas, é encaminhada para Ravensbrück em 1940, onde se torna íntima amiga de Milena Jesenska, jornalista checa, antiga namorada de Franz Kafka, acerca de quem escreve a obra **Milena** (TODOROV, 2002, p. 111-32).

âmbito literário e testemunhal. É neste universo que material histórico e experiência pessoal convergem, numa relação problematizada por questões de ordem estética (e, portanto, ética): qual a representação possível, se é que existe, para eventos traumáticos dessa magnitude?

1.2 REPRESENTAÇÃO E TESTEMUNHO NA ERA DAS CATÁSTROFES

Categoria absoluta no campo das Artes e da Estética – a *representação* ganhou um espaço cada vez maior no âmbito da História a partir do início do “Século das Trevas”, até se consolidar como um conceito central nos estudos relacionados à História Cultural. Como lembraria a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, em **História & História Cultural**:

Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. A representação é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. Há uma exposição, uma reapresentação de algo ou alguém que se coloca no lugar de um outro, distante no tempo e/ou no espaço. Aquilo/aquele que se expõem — o representante — guarda relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao oculto — o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão (PESAVENTO, 2003, p. 40).

A modalidade de representação que diz respeito direta e pontualmente à memória das vítimas do Holocausto no cinema contemporâneo é descrita pela autora. Ela seria dada pela exposição de uma imagem que substitui a algo ou a alguém: “[...] neste caso, na correlação entre exposição e ocultamento, insinua-se um trabalho de substituição, mas onde se registra um deslizamento de sentido”, observa Pesavento (2003, p. 41). Enquanto portadoras do simbólico, as representações “dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão” (PESAVENTO, 2003, p. 41). Esse aspecto ressalta a relação visceral estabelecida entre memória e representação e sua centralidade no âmbito da vida social. Está justamente aqui, a causa de tão acirradas disputas nos diferentes enquadramentos de memória nacionais. Naturalmente, a França prefere destacar sua imagem de resistente do que a de colaboracionista: não é de estranhar, portanto,

que a entusiasmada adesão de boa parte da sociedade francesa à liderança nazista e a eficiência, por assim dizer, no encaminhamento de judeus aos campos da morte tenham sido imagens sempre constrangedoras e sub-representadas no âmbito de sua filmografia sobre a Segunda Guerra e o Holocausto.

Ao destacar a importância da produção audiovisual — esses objetos de memória confeccionados nos dias de hoje — para a construção da memória nacional, Michael Pollak diria que:

O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. Assim, os filmes **Le chagrin et la pitié** e depois **Français si vous saviez** desempenharam um papel-chave na mudança de apreciação do período Vichy por parte da opinião pública francesa, donde as controvérsias que esses filmes suscitaram e sua proibição na televisão durante longos anos (POLLAK, 1989, p. 11).

Um outro aspecto vital nesta luta por enquadramentos de memória funcionais no âmbito das imagens social e culturalmente engendradas não escapa a Sandra Pesavento. Ela destaca que a força da representação não se dá pelo seu valor de verdade; ou seja, o da correspondência dos discursos e das imagens com o real, mesmo que a mesma comporte a exibição de elementos evocadores e miméticos²⁶. “A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”. Ora, isso equivale simplesmente a dizer que estas representações “se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade” (PESAVENTO, 2003, p. 41). A autora recupera a posição de Bourdieu, para quem o real poderia ser definido como um campo de forças para definir o que é o real. A constelação de múltiplas configurações de representações — fazendo o mundo ser construído de forma variada e contraditória — será, no entanto, domesticada, por assim dizer, uma vez que o grupo social que detiver o maior poder simbólico “de dizer e fazer crer sobre o mundo” tem o controle da vida social, destaca Pesavento (2003, p. 41).

²⁶ Tal pressuposto, dirá a autora de **História & História Cultural**, implica eliminar do campo de análise a tradicional clivagem entre real e não-real, “uma vez que a representação tem a capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo o mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem” (PESAVENTO, 2003, p. 41). Aliás, esta observação nos dá, uma vez mais, a dimensão da importância e do poder das representações da *indústria cultural* num mundo desprovido de uma forte consciência e formação histórica.

Mas qual o material por excelência da representação? No caso da memória das vítimas do Holocausto, impõe-se o próprio relato dos que — de alguma forma e com alguma proximidade — experienciaram aqueles eventos inomináveis e sobreviveram aos mesmos para prestar seu testemunho. Na introdução à obra **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** (2003), Márcio Seligmann-Silva faz lembrar que o conceito de *testemunho*, embora já tivesse um percurso na literatura da América Latina dos anos 80 (enquanto *testimonio*) ganharia um impulso decisivo a partir das pesquisas e do interesse renovado — sob certa forma podemos falar num verdadeiro *revival* — pela Shoah ou, como prefere a cultura norte-americana, o Holocausto judeu. O testemunho, diz Seligmann-Silva “deve ser compreendido tanto no seu sentido jurídico e de testemunho histórico — ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários²⁷ — como também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical” (2003, p. 08).

Essa passagem, que fique claro, é também um “atravessar” a “morte”, problematizando assim a relação entre a linguagem e o real; ou seja, a própria possibilidade da representação, uma questão pontual e sempre renovada na apreciação e análise das obras arquetípicas da Literatura de Testemunho: os relatos de sobreviventes do Holocausto²⁸. Por fim, o contexto literário do século XX, Era das Catástrofes e do genocídio, apresentaria, de um modo geral, um *teor testemunhal* que se torna mais explícito nas obras nascidas justamente destes eventos-limite. Nas palavras da professora de Literatura Comparada na Universidade de Yale e pesquisadora deste gênero de narrativa, Shoshana Felman:

Obras de arte contemporâneas usam freqüentemente o testemunho, tanto como objeto de seus dramas, quanto como o meio de sua transmissão literal. Filmes como **Shoah**, de Claude Lanzmann, **Le Chagrin et la Pitié**, de Marcel Ophuls, ou **Hiroshima mon amour**, de Marguerite Duras e Alain Resnais, nos instruem sobre as formas pelas quais o testemunho se tornou uma modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso

²⁷ “Em seu uso mais tradicional e rotineiro no contexto legal — na situação de tribunal —, o testemunho é fornecido, e pedido, quando os fatos sobre os quais a justiça deve pronunciar seu veredicto não estão claros, quando há dúvida sobre a precisão histórica e quando tanto a verdade como os elementos de evidência que a suporta são postos em questão. O modo legal do julgamento dramatiza, deste modo, uma *crise de verdade* dominada, culturalmente canalizada e institucionalizada”, diz Shoshana Felman (2000, p. 18-9).

²⁸ “Se é evidente que qualquer fato histórico mais intenso (indo de uma experiência de perseguição em um regime autoritário até a experiência em um *gulag* e em um campo de concentração) permite — e exige! — tanto o registro testemunhal no seu sentido jurídico como também no seu sentido de ‘sobrevivente’, por outro lado, é claro que na América Latina predominou uma leitura que não primou pela problematização da questão da representação e tendeu a ver o testemunho, sobretudo, na sua modalidade de denúncia e reportagem”, dirá Márcio Seligmann Silva (2003, p. 09).

tempo — com o trauma da história contemporânea: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear e outras atrocidades da guerra. Como uma forma de relação com os eventos o testemunho parece ser composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais (FELMAN, 2000, p. 17-8).

Aqui caberá, portanto uma reflexão sobre a natureza — e prerrogativas — da testemunha, potencial narrador e fonte da memória do extermínio de aproximadamente seis milhões de judeus europeus. É necessário salientar, finalmente, que a própria noção de testemunha cria, como será visto, uma relação estrutural entre os conceitos de História, enquanto disciplina científica e de memória, a ser melhor desenvolvida na análise mais pontual acerca da relação de permanente diálogo — e de oposição — entre os dois conceitos. O testemunho, disseram, não sem ironia, Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva, ao introduzir a coletânea de ensaios intitulada **Catástrofe e Representação**, é o tema central da literatura da Shoah – “um evento afinal sem testemunhas” (2000, p. 09). Já Tzvetan Todorov, ao sistematizar os vestígios do passado em alguns grandes tipos de discursos, entre os quais se destacam o da testemunha, o do historiador e o do comemorador, define a testemunha como o “indivíduo que convoca suas lembranças para dar uma forma, portanto um sentido, à sua vida”, constituindo assim uma identidade (2002, p. 151).

Cada pessoa, portanto, será testemunha de sua própria existência, cuja imagem ela constrói a partir da omissão, retenção, deformação e acomodação de certos acontecimentos, trabalho que pode alimentar-se de documentos (vestígios materiais), mas por definição é solitário. “Não temos contas a prestar a ninguém sobre a imagem que fazemos de nós mesmos. É verdade que o realizamos correndo riscos e perigos: o esquecimento voluntário gera remorsos, o recalque de certas lembranças leva à neurose”, afirma Todorov. Assim, é o interesse do indivíduo que preside à construção dessa imagem. Ela o ajudaria a “viver um pouco menos mal, contribui para seu conforto mental e seu bem-estar”. Se ninguém tem o direito de nos impor a imagem que temos de nosso próprio passado, é certo que são muitos os que ousam tentá-lo (TODOROV, 2002, p. 151). Em certo sentido, portanto, nossas lembranças seriam irrefutáveis, uma vez que valem por sua própria existência, e não pela realidade à qual, todavia, remetem.

O contraste entre a testemunha (de sua própria vida) e o historiador (do mundo), um animado por seu interesse, o outro pela preocupação com a verdade, parece completo. Contudo a testemunha pode achar que suas lembranças merecem entrar para a esfera pública, pois seriam úteis à educação dos outros e não apenas à sua própria formação. Nesse momento, ele produz um depoimento que vem concorrer com o discurso histórico, especialmente junto ao grande público [...] As testemunhas, por sua vez, desconfiam dos historiadores: eles não estavam lá, não sofreram na própria carne, na época dos fatos ainda usavam calças curtas ou sequer tinham nascido (TODOROV, 2002, p. 152).

Convém não reduzir este tipo de colocação ao seu aspecto sentimental, por assim dizer. “Sofrer na própria carne” a ofensa deve ser visto para além do inevitável *touch* de uma expressão clichê. Shoshana Felman alerta para o papel vital que desempenha o testemunho diante da experiência de perda radical e irrecuperável (verdadeira expropriação imposta pelo Holocausto), experimentada pelos antigos internos nos campos. Pois muitos sobreviventes não sabem mais quem são; ou melhor, só o sabem através de seu testemunho. Aqui, o narrador terá ao alcance de si o conhecimento ou autoconhecimento, mas somente através do testemunhar. “Em seu aspecto performático, o testemunho pode ser pensado, nesse sentido, como um tipo de assinatura”, argumenta a autora (2000, p. 64). Esse valor de assinatura constitui um engajamento que insiste no sentido contrário a da tentativa nazista de padronização das pessoas enviadas para a morte. Vale observar que a singular violência do Holocausto nesse “apagar” e “aniquilar” não é tanto a morte em si, mas o fato ainda mais obscuro de que a própria morte não faz diferença, uma morte “radicalmente indiferente feita de registros de números e não de nomes próprios”. Assim, “[...] testemunhar é, precisamente, engajar-se no processo de *reencontrar seu nome próprio, sua assinatura*” (FELMAN, 2000, p. 64-5, [grifo da autora]).

Tomemos como exemplo o relato de Janina Bauman, **Inverno na Manhã: Uma Jovem no Gueto de Varsóvia**, publicado originalmente em meados da década de 80²⁹. Num breve prefácio, a autora dispara: “Levei cerca de 40 anos para me sentir pronta a escrever este livro. Durante todo esse tempo eu quase não pensei no passado. Nunca falei sobre ele com minha mãe ou minha irmã. Nunca contei a meu marido e as minhas filhas toda a história da minha sobrevivência” (BAUMAN, 2005, p. 07). Ela tampouco tentaria publicar os diários e contos escritos durante a guerra e sua permanência no gueto, do qual conseguiu escapar junto

²⁹ Janina é mulher do sociólogo polonês Zygmunt Baumann, que exatamente em função da (dolorida) experiência da escrita de **Inverno na Manhã**, repensaria a questão do Holocausto do ponto de vista da pesquisa sociológica (que conforme Bauman percebeu, nada acrescenta ao tema). O resultado deste mergulho num evento que marcaria a vida pessoal de sua esposa está no livro **Modernidade e Holocausto** (1998).

com a mãe e a irmã. Embora preferisse “esquecer” as traumáticas lembranças, Janina experimentou o mesmo fenômeno que persegue os sobreviventes dos campos de concentração, a rigor uma experiência ainda mais intensa e devastadora do que a vida nos guetos: o retorno daquelas “imagens terríveis” em sonhos.

Testemunhos como o de Janina Bauman lançam luzes sobre a história da “vida” no mais terrível gueto da Polônia, a exemplo de outros documentos, incluindo modalidades de registros fotográficos, como as fotos publicadas em **Le Ghetto de Varsovie/El Guetto de Varsovia** (2005) ou **A Estrela Amarela: A perseguição aos judeus na Europa** (1994), de Gerhard Schoenberner, e documentos fílmicos, como a quarta parte de **Shoah** (1974-1985), no qual acompanhamos a impressionante dificuldade de Jan Karski, antigo “correio” do governo polonês no exílio, ao testemunhar, diante da câmera de Claude Lanzmann, acerca de sua observação *in loco* do Gueto de Varsóvia³⁰. O relato por escrito, seja realista ou literariamente tratado, parece, todavia, ganhar em impacto, aumentando o grau de envolvimento entre o texto e seus leitores.

Num determinado ponto de seu relato, Janina Bauman relembra dois garotinhos — que poderiam ser meninas, ela não tinha a certeza — que pediam esmolas perto do portão de sua casa. “Suas cabeças estão raspadas, as roupas esfarrapadas, os rostinhos assustadoramente definhados me sugerem passarinhos em vez de seres humanos”. Seus enormes olhos negros, contudo, “são humanos, tão cheio de tristeza” (2005, p. 54). As crianças não se mexem, não falam. O menor, que talvez tivesse cinco anos, permanece sentado na calçada. O maior, de no máximo dez anos, fica em pé, a pequena mão estendida. Nas raras vezes em que ganham alguma coisa, geralmente pequenos pedaços de pão, não demonstram qualquer contentamento ou gratidão. Parece evidente que esses pequenos “muçulmanos”, jogados na rua em seu abandono e miséria dificilmente poderiam ser materializados — ou seja, lembrados — com tamanha intensidade em outras formas de representação, inclusive no cinema (que como será visto, trabalhou pouco com personagens infantis nos “filmes sobre o Holocausto”).

A autora ainda narra o episódio de um adolescente que é obrigado, na praça destinada ao confinamento daqueles que seriam deportados para os campos da morte, a tocar seu violino para um comandante da SS. O rapaz toca divinamente, para deleite do oficial e

³⁰ “Não era um mundo. Não era a Humanidade [...] Jamais tinha visto nada semelhante. Ninguém havia escrito sobre tal realidade. Eu não tinha visto nenhuma peça, nenhum filme! Não era o mundo. Diziam-me que eles eram seres humanos. Mas não pareciam seres humanos”, gagueja Karski (1987, p. 238). O texto da entrevista, entrecortada por momentos de grande perturbação da testemunha, pode ser acompanhado na íntegra nas páginas de **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto**, de Claude Lanzman (1987, p. 223-38).

seus subordinados, além dos próprios prisioneiros, subitamente silenciados pela música do jovem pálido e magro, que treme com o instrumento nas mãos. Todos acreditam que a vida “daquele jovem talentoso seria poupada”. O comandante olha para o relógio e para o rapaz, dizendo: “amanhã à mesma hora ele vai tocar em Treblinka”, seguido de um cínico “que pena”. Uma história como esta, observa Janina Bauman, “pode parecer sentimentalóide hoje em dia, mas é verdadeira. A guerra, o holocausto, foram palco de centenas de histórias semelhantes, dia após dia, hora após hora” (2005, p.14-145).

De qualquer forma, o testemunho não se limita a resgatar histórias intensamente vividas no âmbito privado, lembranças que podem merecer, na expressão de Todorov, seu espaço na esfera pública. Elias Canetti, escritor, crítico e ganhador do Nobel de Literatura, afirmaria num livro intitulado **O Outro Processo de Kafka**, que a correspondência do criador de Gregor Samsa — homem subitamente transformado em barata, tal qual a visão dos nazistas sobre os judeus, alguns anos mais tarde — penetrara nele “como uma verdadeira vida”. Isso porque “um testemunho de vida não é simplesmente um testemunho sobre uma vida privada, mas um ponto de fusão entre texto e vida, um testemunho textual que pode *nos penetrar como uma verdadeira vida*”. Como tal, a correspondência de Kafka não é apenas testemunho da vida de Kafka, mas de algo maior do que essa vida, designado pelo título de Canetti, de forma sugestiva e enigmática, de **O Outro Processo de Kafka**. “Tanto por intermédio da vida, como da obra de Kafka algo de crucial ocorre, que é da ordem de um *processo*” (FELMAN, 2000, p. 14).

A história da recepção das cartas de Kafka por Canetti, recuperada em **Educação e Crise, ou as Vicissitudes do Ensinar**, pela professora de Literatura Comparada na Universidade de Yale e pesquisadora da Literatura de Testemunho Shoshana Felman, será o mote para a apresentação, não sem uma forte dose de realismo e de ironia, do conceito de *alinhamento de testemunhas*. “Em face do horror da vida — por sorte a maioria das pessoas o nota apenas ocasionalmente, mas algumas, para quem forças internas exigem um testemunhar, estão sempre dele consciente — existe apenas um consolo”. Exatamente, “seu alinhamento aos horrores experimentados por testemunhas anteriores”, postulará Felman (2000, p. 15). Assim, são sugeridos os vínculos entre o ato de escrever e o ato de prestar testemunho, bem como entre a leitura destes textos e a possibilidade de encarar o horror; uma vez que a literatura é o espaço por excelência do alinhamento de testemunhas.

Como parte de um curso de pós-graduação em Yale, intitulado “Literatura e Testemunho”, Shoshana Felman resgataria a história de um sobrevivente do campo de concentração de Plashow, que, em 1942, aos quatro anos de idade, é contrabandeado pelos

pais para fora do campo, até o reencontro milagroso com ambos, depois da guerra. Esse menino encontraria, entretanto, duas figuras vestidas em roupas de prisioneiros, esqueléticas e desfiguradas, que não tinham qualquer semelhança com uma foto dos pais, carinhosamente guardada, daqueles pais esperados e sonhados. Tinham se tornados estranhos e assim continuariam para essa criança que cresceria perseguida por medos e pesadelos constantes. Por 35 anos, o sobrevivente manteve um absoluto silêncio acerca de sua experiência, inclusive diante de sua própria mulher e filhos, até a decisão de escrever suas memórias. Uma vez que ele decide testemunhar, dirá Felman, seus próprios sonhos “testemunham o fato de que ele experimenta sua própria decisão de falar como profundamente *libertadora*”, uma libertação que o permite experimentar pela primeira vez sentimentos de pesar e esperança e que o impedirá de transferir ansiedades, medos e problemas aos seus filhos; ou seja, às gerações vindouras. “Tal renascimento para o discurso em um processo testemunhal” para si mesmo e para as suas crianças, “para o legado consciente e inconsciente que a história e a memória — inesperada ou lucidamente — deixa para as gerações futuras” constituiria um exemplo real, chocante, vivo e extremo da *função libertadora e vital do testemunho*” (2000, p. 58-59, [grifo da autora]).

Existe ainda a questão da *designação*. Shoshana Felman a explica como “uma designação estranha da qual a testemunha-designada não pode se aliviar por meio de qualquer delegação, substituição ou representação” (lembremos que “ninguém testemunha pelas testemunhas”, como escreveu o poeta — e sobrevivente — Paul Celan). Conforme Elie Wiesel, talvez o mais notório dos judeus europeus que escaparam à morte nos campos de extermínio, “se algum outro pudesse ter escrito minhas histórias, eu não as teria escrito”. Diz ainda o Prêmio Nobel da Paz de 1986: “Eu as escrevi para testemunhar e esta é a origem da solidão que pode ser apreendida em cada um de meus silêncios” (WIESEL apud FELMAN, 2000, p. 15). Ora, uma vez que o testemunho não pode ser simplesmente substituído, repetido ou relatado por outro sem perder sua função como testemunho, “o fardo da testemunha — apesar de seu alinhamento a outras testemunhas — é radicalmente único, não intercambiável e um fardo solitário” (FELMAN, 2000, p. 15).

Há, todavia, uma contradição fundamental: a designação para testemunhar torna-se, paradoxalmente, uma designação para transgredir os limites daquela posição isolada, “para falar intercedendo pelos outros e para o outro”. Dentro desta perspectiva, lembra Shoshana Felman, o filósofo francês Emmanuel Levinas dirá que a fala da testemunha por sua própria definição, transcende a testemunha, que é apenas seu meio; ou seja, o meio de realização do testemunho. Exatamente pelo fato de o testemunho ser dirigido a outros, a testemunha “de

dentro da solidão de sua própria posição, é o veículo de uma ocorrência, de uma realidade, e uma posição ou de uma dimensão para além dele mesmo”, defenderá Felman (2000, p. 16).

Mas há uma outra forma de pensar a questão. O filósofo Reyes Mate, no já citado artigo **En Torno a Una Justicia Anamnética**, postula a testemunha como figura emblemática para a compreensão ou o conhecimento de Auschwitz. Eis uma figura trágica: de um lado, sobrevivente do terror; de outro, um privilegiado a quem se reservou esgotar o cálice do sofrimento. Ele recorre à máxima de Levi, segundo a qual as autênticas testemunhas foram os “muçulmanos” (aqueles que não voltaram) para sugerir que os sobreviventes “falam em nome dos que não tinham voz”. Daí que, se o seu testemunho não remeter ao silêncio dos que mais sabem, porém não falam, ele será “um fiasco”. Portanto, se a testemunha fala em nome das vítimas — e o faz com autoridade moral — é porque, enquanto uma delas, ele diz a palavra que só as vítimas podem dizer. Mais do que um informante qualificado de um fato, este sujeito é *testemunha da verdade* (MATE, 2003, p.120).

Ao fazer uma análise pontual da designação da testemunha, usando como exemplo a narração do romance **A Peste**, de Albert Camus, no qual o narrador privilegiado, e testemunha designada, é, significativamente, o próprio médico da cidade, evidenciando assim a dimensão histórica do testemunho, Shoshana Felman atenta, mais uma vez, para a qualidade curativa envolvida tanto na capacidade de testemunhar quanto no ato do testemunho. Paradoxalmente, a mesma opção nos faz pensar que o que existe para testemunhar urgentemente no mundo humano é, afinal, o “escândalo de uma doença”, metafórica ou literal. O contágio da peste na narrativa de Camus e a erupção de um mal, que é radicalmente incurável, não deixariam de ser um correlativo filosófico e ético de uma situação “sem cura e de uma condição radical de exposição e vulnerabilidade humanas” (FELMAN, 2000, p. 17). Não será preciso dizer que esta tese foi magistralmente comprovada por perpetradores e vítimas da Shoah, sendo amplamente explorada pela cinematografia mundial sobre a II Guerra e a “Solução Final”.

Shoshana Felman faz lembrar, finalmente que **A Peste** é uma alegoria transparente da morte massiva causada pela II Guerra e do trauma dos europeus postos em “quarentena” pela ocupação alemã, enquanto lutavam desesperadamente contra a mortandade opressora do nazismo. Assim, num primeiro momento, pareceria claro que a essência do testemunho é histórica e que sua função é a de registrar eventos e relatar os fatos de um acontecimento histórico. Aliás, esta seria a noção mais familiar do conceito de testemunho, aquela que encontramos diariamente em uso na mídia e para a qual estamos, portanto, mais preparados, diz a autora (2000, p. 21-2). O narrador-doutor-testemunha do romance sente-se tanto

obrigado quanto incentivado a fazer a “crônica” dos “acontecimentos graves” da catástrofe à qual ele sobreviveu, bem como a “fazer o papel do historiador”, para “testemunhar a favor daquelas pessoas atingidas pela peste, para que alguma memória da injustiça cometida contra elas pudesse perdurar” (CAMUS apud FELMAN, 2002, p. 22). Ora, a posição de Albert Camus, que publicaria sua obra, espécie de *testemunho underground*, em 1942, enquanto parte da resistência francesa no país ocupado pelos nazistas não deixa de ter pontos de convergência com as motivações do assim chamado “pai da História”, Heródoto, no clássico trecho de abertura de **La Guerre du Peloponèse**:

Heródoto de Halicarnassus apresenta aqui os resultados da sua investigação para que a memória dos acontecimentos não se apague entre os homens com o passar do tempo, e para que os feitos admiráveis dos helenos e dos bárbaros não caíam no esquecimento; ele dá, inclusive, as razões pelas quais eles guerrearam (I, 1) (apud GAGNEBIN, 2005, p. 15).

Num artigo intitulado **O Início da História e as Lágrimas de Tucídides**” (2005, p. 13-35), que integra o volume **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**”, Jeanne Marie Gagnebin retorna às práticas narrativas de Heródoto e Tucídides, para analisar três aspectos, que a autora considera centrais e que incluem a “construção da memória do passado” (GAGNEBIN, 2005, p. 13). Há que se ressaltar que, já neste retorno as origens, irrompem as relações nem sempre harmônicas entre um tipo de discurso (que mais tarde será chamado de história) e a memória. Em comum nessa dialética entre ciência histórica e testemunho (nas mais diferentes formas narrativas, com ou sem pretensões estéticas e artísticas) encontra-se, absoluto, o conceito de testemunho. Indagar, testemunhar: “tal é o significado do termo grego e de sua raiz indo-européia *wid-*, *weid-*, ‘ver’. Assim, a história começou como um relato, a narração daquele que pode dizer: “Eu vi, senti”, como notará Jacques Le Goff, no clássico **História e Memória** (2003, p. 09). O historiador francês, portanto, deixa claro que esse aspecto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da história, em sua pretensão científica. Há um detalhe final: “essa relação com o verbo ver está na base da apropriação da história como *relato-testemunho*. Mas não é *qualquer* testemunho, qualquer ‘eu vi’, externo, mecânico porque em grego, ‘os modos do verbo ver ligam-se habitualmente a modos de conhecer’” (BORNHEIN apud FÉLIX, 2004, p. 10).

Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica deste tipo de história, devido à vontade de colocar a explicação no lugar da narração; mas também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho por intermédio do retorno do evento (Nora), ligado à nova mídia, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da história imediata (LE GOFF, 2003, p. 09).

Entretanto, se o “pai da história” só quer falar daquilo que viu ou daquilo de que ouviu falar³¹, o período cronológico alcançado por seus relatos fica limitado a apenas duas ou três gerações antes da sua visita, o que torna o resto do tempo perdido no “não-mais-visto” e assim, “não-relatável”, aponta Jeanne Marie Gagnebin. Ora, esse aspecto cria uma clara oposição ao conceito contemporâneo de história: trata-se de uma pesquisa ligada à oralidade e à visão e como tal não pretende abarcar um passado distante. Aqui, a autora lança sua tese, unindo as origens da “história” em Heródoto uma vez mais com a noção de memória, em meio a uma imbricação/separação da palavra mítica (*mythos*) e do discurso racional emergente (*logos*) — oposição esta que, séculos mais tarde, será a raiz da distinção entre o discurso científico, filosófico ou histórico e o discurso poético-mítico.

Nessa relação dialética entre *logos* e *mythos*, o narrador grego, sustenta Gagnebin, “retoma e transforma a tarefa do poeta arcaico: contar os acontecimentos passados, conservar a memória, resgatar o passado, lutar contra o esquecimento”, tarefa essencial “que religa o presente ao passado, fundando a identidade de uma nação ou de um indivíduo nesta religação constante” (2005, p. 15). Ao desprezar documentos escritos que poderiam auxiliá-lo na reconstrução do passado, o discurso de Heródoto deixa claro uma primazia da oralidade, reforçando sua proximidade com uma tradição mítica e poética, transmitida de geração em geração, que obriga a um aprendizado de cor, sem ajuda da leitura e da escrita ou como quer a autora, “na imediatez da palavra falada e ouvida”³² (GAGNEBIN, 2005, p. 16).

³¹ Heródoto fala daquilo que ele mesmo viu, ou daquilo de que ouviu falar por outros; ele privilegia a palavra da testemunha, a sua própria ou a de outrem. Inúmeras vezes, no decorrer da sua narrativa, o nosso viajante menciona as suas “fontes”, se ele mesmo viu o que conta ou se só ouviu falar e, neste caso, se o “informante” tinha visto, ele mesmo, ou só ouvido falar. Esta preocupação — que podemos relacionar com a crescente prática judiciária, na Grécia do século V, de audição de testemunhas — traz consigo uma primeira diferença essencial entre a narrativa “histórica” de Heródoto e as narrativas míticas, a epopéia homérica por exemplo (GAGNEBIN, 2005, p. 14-5).

³² Eis o porquê de um relato fluído, cheio de digressões e anedotas amenas ou pedagógicas que prendem a atenção do ouvinte /leitor e que não abre mão do prazer de contar, ainda que tenha pretensões informativas e pedagógicas (GAGNEBIN, 2005, p. 16). Esse momento — que dura de meio a um século — encontrará seu fim, demarcando o desenvolvimento da História. Como ressaltou Le Goff, ainda na Antigüidade, a ciência histórica, reunindo *documentos escritos* e fazendo deles testemunhos, superou a época dos historiadores que foram testemunhas oculares ou auriculares dos eventos narrados. Também seriam ultrapassadas as limitações impostas pela transmissão oral do passado: a constituição de bibliotecas e de arquivos forneceu, assim, os materiais da história (2003, p. 09).

Ironicamente, a questão de uma narrativa mítica em oposição a um discurso racional incidirá sobre a Literatura de Testemunho da Shoah, assinala Pablo Dreizik, em suas **Notas Sobre el Deber Moral y Memoria Histórica**. Eis um dos argumentos usados na crítica a um suposto excesso de memória, que estaria implicado na atual relevância do tema do Holocausto e suas implicações para o presente. O excesso aqui caracterizado teria a ver com o fator deformante, mitologizador e sujeito às armadilhas da recordação que estariam implícitas na memória das vítimas; ou seja um excesso de memória como *memória mítica das vítimas*, que constituiria um obstáculo a compreensão histórica do passado por uma presumida tendência interna a mitologizar os acontecimentos³³ (2001, p. 13). Deve-se ou pode-se, pergunta o autor, separar, por um lado, a memória das vítimas acerca dos fatos (com sua aparente inclinação a mitificar-los) e os próprios fatos?

A inviabilidade desta empresa, dirá Pablo Dreizik, seria observada pelo historiador alemão Christian Meier: “a qualidade mítica que ele [o historiador Martin Broszat] atribui à memória das vítimas é inerente aos eventos mesmos... e nenhuma análise histórica será capaz de resolver isso”. Assim, “todo trabalho histórico sobre os eventos deste período terão de ser perseguidos e considerados em relação aos eventos de Auschwitz. Aqui, toda historização alcança seu limite” (MEIER apud DREIZIK, 2001, p. 13).

O problema também é reconhecido — e enfrentado — por sobreviventes que se tornaram escritores profissionais, inspirados pela experiência nos guetos e campos espalhados pela Europa (e pela necessidade de narrá-la). É o caso de Aharon Appelfeld, romeno naturalizado israelense, cuja literatura (essencialmente ficcional, mas autobiográfica) “tenta retirar a Shoah da esfera — patológica — do mito e do inenarrável”, como dirá Márcio Seligmann-Silva, ao introduzir o livro **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** (2003, p. 21). O mesmo aspecto é salientado por Berta Waldman, que dedica à obra de Appelfeld, o ensaio **Badenheim, 1939: Ironia e Alegoria**, referência a um dos livros do escritor. Se a arte exige certa intensificação, esse pressuposto se torna problemático na representação do Holocausto cuja história, conforme as palavras do próprio Appelfeld, parece completamente irreal, “como se não pertencesse à experiência de nossa geração e sim à mitologia” (apud WALDMAN, 2003, p.189).

³³ Essa perspectiva seria passível de ser experimentada tanto por historiadores alemães quanto judeus. Já outros estudiosos, como LaCapra, chamariam atenção para um processo de identificação com as vítimas no qual incorrem alguns historiadores (DREIZIK, 2001, p. 13)

Já o historiador Saul Friedländer ao refletir sobre as deportações de crianças francesas para os campos de concentração — evocado em filmes como **Adeus Meninos** (1987), de Louis Malle — ressaltaria que os testemunhos das vítimas são a única fonte para a história de sua própria morte e seu caminho rumo à destruição. Esse testemunho evocaria, a sua maneira, caoticamente, a profundidade de seu terror, desesperação, apática resignação e total incompreensão. Aqui, nos permitimos acrescentar, elementos estes que configurariam um caráter *para além do real*; vale dizer, mitológico. Caberia aos historiadores procederem junto à integração das vozes das vítimas um esforço para descobrir novos conceitos correspondentes que possam expressar, ainda que inadequadamente, a ruptura de todas as normas e as dimensões do sofrimento, a qual a historiografia tradicional não pode tratar facilmente (FRIEDLÄNDER apud DREIZIK, 2001, p.13-4). Não por acaso, os sobreviventes costumam dizer que a melhor descrição de Auschwitz estaria no **Inferno**, de Dante Alighieri.

Certamente estas perspectivas não são unânimes e a crítica sequer precisa ser elaborada por profissionais ou acadêmicos da História. O crítico Lozano Aguilar, em seu estudo sobre o filme **A Lista de Schindler** (1993), narrativa de Steven Spielberg, que teria conformado boa parte do imaginário ocidental acerca da Shoah, pondera os motivos pelos quais deve-se considerar a insuficiência da memória para conformar uma idéia minimamente precisa do processo geral. Acima de tudo, os testemunhos das vítimas — sem dúvida os mais legitimados na conformação da memória — são escassos, já que poucos puderam escapar ao processo de destruição³⁴.

O exemplo de Aguilar é, digamos, persuasivo. O campo de Chelmno, um dos seis instalados na Polônia (junto aos de Sobibor, Treblinka, Majdanek, Belzec e Auschwitz-Birkenau) seria um exemplo paradigmático da desproporção entre a magnitude do acontecimento e a pobreza da memória, uma insuficiência não apenas quantitativa como qualitativa: 400.000 vítimas foram assassinadas, duas sobreviveram (2001, p. 35). Significativamente, os dois únicos sobreviventes abrem as mais de nove horas de duração do documentário **Shoah** (1974-1985), de Claude Lanzmann.

³⁴ Os demais motivos são a subjetividade que reside a todas as memórias (fazendo com que a leitura dos fatos obedeça mais a interpretações pessoais do que a um mínimo rigor descritivo); o pequeno valor das memórias para explicar políticas adotadas nas altas instâncias do poder nazi e a constante reformulação que se fez do extermínio judeu durante a guerra fria. Tais fatores determinam a incapacidade da memória, em que pese sua riqueza, de suplantam a história (AGUILAR, 2001, p. 36-7).

1.3 ENTRE CULTURA E BARBÁRIE: A LÍRICA APÓS AUSCHWITZ

Em que pesem as fragilidades da memória, de resto reconhecidas pela maioria dos analistas, a rememoração das vítimas — como parece claro — não busca apenas satisfazer a necessidade de contar (sempre em relação dialética com a de esquecer), aplacar o que Améry chamaria de ressentimento, exigir reparações de todas as ordens ou fortalecer uma *política da memória* que, para países como os Estados Unidos e Israel, por diferentes motivos, tornou-se uma questão vital. Tampouco pode-se supor que um possível excesso de memória seja resultando do que Norman G. Finkelstein denominou de **A Indústria do Holocausto** (2001), muito embora seja evidente o que a memória das vítimas representa enquanto matéria-prima vital para todo tipo de bem cultural relacionado ao Holocausto judeu. E como diria Andreas Huyssen, sempre buscando relativizar sem colocar-se num *front* euforicamente “pós-moderno”, se estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, “devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia virtual não são necessariamente incompatíveis com este objetivo (2000, p. 37). O fato é que o testemunho das vítimas e a representação de suas memórias muitas vezes encontra-se conformada por uma instância exterior aos próprios implicados: o dever de memória. Como disse Todorov (2002, p. 144): “Quando os acontecimentos vividos pelo indivíduo ou pelo grupo são de natureza excepcional ou trágica, esse direito [o de conhecer e fazer conhecer sua própria história] se transforma em dever: o de lembrar-se e de testemunhar”.

Pois essa sensação de dever para com aqueles que não voltaram dos *Lager* assombra os sobreviventes tanto quanto os sonhos que, pelo resto da vida, trarão de volta a angústia dos dias intermináveis do cativeiro. “Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram”, escreveu Primo Levi em **Os Afogados e os Sobreviventes** (2004). Trata-se, porém, de um discurso em nome de terceiros, “a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente”. Pois a “demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte”, constataria o químico e escritor italiano, entre seco e desolado. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado: sua morte começara antes mesmo da morte corporal. Semanas e meses antes do fim, os “muçulmanos” já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. “Falamos nós em lugar deles, por delegação”, diz Levi (2004, p. 73). Uma

delegação compulsória, ainda que Levi afirme com amargura: “não saberia dizer se o fizemos, ou o fazemos, por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória” (2004, p. 73).

Existe um viés cruel para a questão do dever de memória. Ela reside no fato de que, passadas décadas dos acontecimentos, subsistem perguntas terríveis a serem elucidadas, e a resposta — sequer desejada — pode vir justamente em função deste dever de memória que incide sobre as vítimas e, de certa forma, repercute nos demais membros da comunidade judaica. É o que nos sugere o testemunho contido em **Paisagens da Memória: Autobiografia de uma Sobrevivente do Holocausto** (2005). Emigrada para a América junto a sua mãe em 1947, a vienense Ruth Klüger carregará consigo uma dúvida dilacerante acerca das circunstâncias da morte de seu irmão, Schorsch. Informações desencontradas tão típicas daquela época davam conta de que ele teria sido fuzilado. Mais de 30 anos depois da guerra, ela se encontra num fino restaurante de Princeton com um grupo de colegas da universidade, todos historiadores, incluindo um palestrante ilustre da Checoslováquia, que acabara de analisar um aspecto do nazismo. Como acontece necessariamente quando “vários judeus se encontram em torno de uma mesa, começamos a falar sobre a grande catástrofe judaica”, lembra causticamente Klüger (2005, p. 88).

O assunto evolui em várias frentes, com destaque para a sempre lembrada — e cobrada — falta de resistência das vítimas, até que o convidado estrangeiro resolve falar sobre a morte de todo um comboio de deportados em Riga. “Assim, os detalhes sobre a morte de Schorsch, que imaginei e fantasiei ainda adolescente em Nova York, foram-me servidos junto com o conhaque em Princeton, sem qualquer intenção do narrador”, relata Ruth Klüger (2005, p. 89). Naquela noite, ela voltaria para casa embriagada pelo conhaque, aos tropeços. “Acordei no meio da noite, acendi a luz, folheei livros, encontrei tudo de imediato, estava certo: tratava-se de seu comboio” (2005, p. 89). Gemendo, ela volta para a cama e sonha com uma paisagem desolada onde algumas pessoas acenavam de longe umas para as outras ou se ameaçavam.

Arame farpado intransponível entre nós e os mortos. Já anteriormente tentara conjurá-los com imagens e palavras. ‘Com mãos rubras e frias traço deitado vertical meu irmão cava seu próprio túmulo’. Mas eles não se deixavam conjurar. Como devem nos odiar. Vamos ao seu encontro, eles recuam. [...] Se não consigo aplacar vocês, então que assim seja. Não posso cavar seus túmulos junto com vocês. Quem não morreu com vocês tem de morrer de outra maneira e em outro momento (KLÜGER, 2005, p. 89-90).

Ruth Klüger, como se vê, não tem nenhuma vocação para a vitimização, mas seu depoimento, de forma invertida — parece-nos — acaba por expressar a força do dever de memória daqueles que por uma combinação inexplicável de sorte e acaso e por uma vontade inquebrantável de sobreviver, lograram voltar das fábricas da morte. Este já não é o caso do mais criticado e afamado dos sobreviventes, o Prêmio Nobel da Paz, Elie Wiesel, também acusado de ser a verdadeira encarnação da *persona* típica do que se convencionou chamar de *indústria do Holocausto*³⁵. Seu primeiro e mais importante relato, **A Noite**, escrita em 1958, eternizaria a motivação inicialmente pessoal — frequentemente relacionada com a traumática perda de familiares — para o dever de memória. Ao chegar em Bikernau e ser separado de sua mãe e de suas irmãs, o jovem Eliezer será colocado à frente de Josef Mengele, a quem mente sua idade (aconselhado por um dos prisioneiros que trabalhavam na rampa de desembarque). “Nunca me esquecerei daquela noite, a primeira noite de campo, que fez de minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada. Nunca me esquecerei daquela fumaça” (2001, p. 54), abre o famoso trecho de suas memórias.

O texto segue com a mesma intensidade: “[...] nunca me esquecerei dos rostos das crianças cujos corpos eu vi se transformarem em volutas sob um céu azul e mudo. Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé para sempre”, selando um rompimento com as crenças que o então fervoroso menino alimentava no seu íntimo. “Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que me privou por toda a eternidade do desejo de viver. Nunca me esquecerei daqueles momentos que assassinaram meu Deus, minha alma e meus sonhos, que se tornaram deserto”. E por fim, novamente a marca da ruptura com a religião judaica: “Nunca me esquecerei daquilo, mesmo que eu seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Nunca”, escreveria Wiesel (2001, p. 54). Para aqueles que padeceram da violência de Auschwitz, há formas mais prosaicas para jamais esquecer. A partir do início de 1942, o campo inovaria: o número dos prisioneiros seria também gravado na pele, em tatuagens feitas, com incrível rapidez pelos próprios internos. “Quarenta anos depois, minha tatuagem se tornou parte de meu corpo. Não me vanglorio dela nem me envergonho, não a exibio nem a escondo”, revelaria Primo Levi. De má vontade, ele a mostrava a quem solicitava vê-la por pura curiosidade; prontamente e com ira, aos que se declaravam incrédulos. “Muitas vezes os jovens me perguntaram por que não a retiro, e isto me espanta: por que deveria? Não somos muitos no mundo a trazer esse testemunho” (2004, p. 103).

³⁵ “A relevância de Wiesel é fruto de sua utilidade política. Singularidade do sofrimento judaico/singularidade dos judeus e não-judeus sempre-culpados/judeus sempre-inocentes, defesa incondicional de Israel/defesa incondicional dos interesses judaicos: Elie Wiesel é o Holocausto”, ironiza Finkelstein (2001, p. 66).

Portanto, o “dever de memória” está numa relação de absoluta imbricação com a própria capacidade humana para lembrar — e esquecer. Pois a memória só existe ao lado do esquecimento, dirá Márcio Seligmann-Silva, no já citado **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes**. Como defenderia Aharon Appelfeld, um dos mais importantes escritores israelenses do pós-guerra e um dos principais autores da Literatura de Testemunho da Shoah, sobre o ato de escrita do sobrevivente: ao contar e revelar, o sobrevivente está, ao mesmo tempo, escondendo. Essa escrita, portanto, “deve ser lida com precaução, de modo que se veja não apenas o que aí se encontra, mas também, e essencialmente, o que está faltando”. O testemunho do sobrevivente, sob tal ângulo é, antes de mais nada, a busca de um alívio. E como ocorre com qualquer carga, “aquele que a porta quer se livrar dela o quanto antes” (APPELFELD apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 20). O autor, nascido em 1932 na Romênia, ele mesmo um sobrevivente do Holocausto que aos nove anos — após perder seu pai e sua mãe — foge do campo onde se encontrava prisioneiro, acabaria migrando para Israel em 1946, onde finalmente terá sua formação intelectual. Com essa bagagem, Appelfeld só concebe o testemunho da Shoah privilegiando “as bordas do evento que para ele é (eticamente) impossível de ser representado pela literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 21).

Isso conecta a questão da memória da Shoah com a inevitável discussão sobre a possibilidade — e os limites — de sua representação. A questão da possibilidade de representação do extermínio sistemático e industrial do povo judeu seria marcada paradigmaticamente, já em 1949, portanto, menos de cinco anos após a libertação dos campos da morte, pela famosa (e mal compreendida) frase de Theodor Adorno, no ensaio **Crítica Cultural e Sociedade**. Provocativo e radical, o filósofo frankfurtiano diria: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (2002, p. 110-11). Resulta que a arte pós-Auschwitz, como bem observou Márcio Seligmann-Silva, só pode viver dentro da aporia de ter de conviver com sua impossibilidade. Assim Adorno escreveria, em seu modo lapidar: “Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o horror mais extremo continua a tremer” (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12).

Como ressaltaria Jeanne Marie Gagnebin num primoroso ensaio, intitulado **Após Auschwitz**, também publicado no volume **História, Memória, Literatura**, a frase de Adorno — longe de uma mera (e rasteira, diga-se) condenação da poesia contemporânea, ressaltava muito mais a “urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a

uma máquina de entretenimento e de esquecimento”³⁶ (2003, p. 101). No caso deste ensaio em particular, esquecimento do passado nazista em uma Alemanha em reconstrução, sob as bênçãos dos países vencedores. A parte o detalhe de que a indústria cinematográfica — no jargão adorniano, a *indústria cultural* — logo se destacaria no ambiente dessa “máquina de entretenimento e esquecimento” justamente tematizando o Holocausto para o grande público, a crítica de Adorno se inscreve num amplo conceito relacionado à sua própria filosofia, uma filosofia possível e certamente engajada após a consecução da ofensa insanável, para voltarmos à expressão de Primo Levi.

Do marco adorniano para a contemporaneidade, a discussão sobre a representação da Shoah só faria aumentar, incorporando demandas e dilemas característicos de cada momento histórico no qual o debate se desenrola. No cerne de todo o problema, uma questão de fundo da maior importância ainda segue dividindo os analistas: um evento do porte do Holocausto seria representável ou, *a rigor*, e por sua própria natureza excepcional e sem precedentes, incapaz de ser reproduzida e expressada? “Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?”, pergunta Márcio Seligmann-Silva, em **A História como Trauma** (2000, p. 83). Parece haver um consenso mínimo de que o Holocausto geraria uma cisão irrecuperável em todo um conjunto de normas e valores que estruturariam o próprio pensamento — e a arte — ocidentais: para alguns isso criaria uma dificuldade inédita para a história e todas as formas estéticas e expressivas; para outros isso constituiria a própria impossibilidade da representação. Em ambas as visões, emerge com força — como um ponto de problematização e enfrentamento obrigatórios — a questão do trauma.

Ao introduzir os ensaios reunidos em **Catástrofe e Representação**, Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva postulam a inevitável relação entre os dois termos. *Catástrofe* origina-se do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível seria *desabamento* ou *desastre*; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto³⁷ (2000, p. 08). Assim, a catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, palavra

³⁶ “Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie”, diria Adorno (2002, p. 110). Este trecho que ilumina a colocação subsequente, quanto à impossibilidade de escrever um poema, é sistematicamente suprimido das citações acerca do tema, comprometendo a verdadeira — e dialética — interpretação da famosa frase.

³⁷ A palavra Shoah receberá duas diferentes traduções nos textos que constituem nossa bibliografia sobre o tema. O termo hebraico Shoah literalmente significa “devastação” dirá Pablo Dreizik na introdução de **Memória de Las Cenizas** (2001, p. 22). Já Marcio Seligmann-Silva, em **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** utiliza a expressão “catástrofe” (2003, p. 50).

também de origem grega que quer dizer “ferimento”. Mas observe-se que a expressão “trauma”, derivando de uma raiz indo-européia com dois sentidos, tanto pode significar “friccionar, triturar, perfurar” como “suplantar, passar através”. Nesta contradição; ou seja, de uma coisa que tritura, perfura, mas que ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, “já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 08).

O *locus classicus* do estudo moderno do trauma é o capítulo 18 das Conferências introdutórias de Freud, no qual estuda os soldados austríacos que, retornando da I Grande Guerra, mostram-se atormentados por suas lembranças, mas incapazes de dizer uma palavra sobre o que viram e experienciaram (Walter Benjamin vai desenvolver essa tese, no belo ensaio sobre o narrador e a morte da arte da narrativa). Assim, o pai da Psicanálise define o trauma como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD apud NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 08). O trauma, portanto, é uma lembrança que o indivíduo não sabe que lembra, mas que se manifesta em atos obsessivos, sem ligação consciente com a atualidade. Sua característica essencial é o adiamento ou a incompletude do que se sabe. Em sua definição genérica, diz Cathy Caruth, no ensaio intitulado **Modalidades do despertar traumático: Freud, Lacan e a Ética da Memória**, o trauma é descrito “como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados e arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (2000, p. 111). “O evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na possessão repetida daquele que o experienciou”, dizem Nestrovski & Seligmann-Silva (2000, p. 08-09). Assim, catástrofe, memória e trauma se encontram numa trama delicada e complexa, em histórias que não se deixam capturar nem pelo pensamento, nem pelo discurso.

Em livros como os de Ida Fink, Charlotte Delbo ou Aharon Appelfeld; em filmes como os de Claude Lanzmann e Marcel Ophuls; em composições como as de Luigi Nono e György Kurtág; em telas como as de Anselm Kiefer e Avigdor Arikha, o que vêm à tona, então, de forma filtrada, são fragmentos, ou cacos de uma memória esmagada pela força de ocorrências que não chegam nunca a se cristalizar em compreensão e lembrança. O indizível só pode ser não-dito, e “lembrar” pode ser uma forma de “esquecer”, de normalizar o passado. Sem fazer nenhum elogio à incompreensibilidade em si, cada um destes artistas rejeita a possibilidade de compreender harmoniosamente o horror (NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 09).

Aqui podemos retornar, de forma natural, à peremptória afirmação de Theodor Adorno sobre a impossibilidade de se escrever poemas após os campos da morte, no quadro de seu novo Imperativo Categórico, imposto por Adolf Hitler; qual seja, o direcionamento de todo o pensamento e o agir humano para a não-repetição de Auschwitz, para que nada de semelhante possa acontecer. Aliás é literalmente a “urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico”, que move o obstinado — e, no limite, desesperado — apelo filosófico de Adorno por uma cultura e arte que não seja prostituída em mera “máquina de entretenimento”, como bem detectou Gagnebin (2003, p. 101), em trecho acima citado. De resto, termos como banalidade do mal, estetização da política, psicologia do fascismo, catástrofe e representação ou trauma e memória podem servir como “anteparo para o intérprete, face ao desamparo de um evento humanamente inexplicável”, dirão Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 10). E se um analista do porte de Jürgen Habermas, aliás o mais proeminente membro da chamada segunda geração da Escola de Frankfurt, escreve que Auschwitz “mudou as bases para a continuidade das condições de vida na história” (apud NESTROVSKI & SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 10) é precisamente porque tal catástrofe desafia, para sempre, as formas de pensar, elaborar, representar, e não apenas no que tange ao Holocausto. O fato é que a crise na representação vai além do evento que a dispara.

O trauma, portanto, não é apenas um dos conceitos chaves da Psicanálise — o tratamento psicanalítico, dito de forma simplificada, existe em função do trabalho de recomposição do evento traumático — mas torna-se central para as discussões sobre a memória do Holocausto, a possibilidade do testemunho e, no limite, a questão filosófica acerca da representação do horror. “O trauma é justamente uma ferida na memória”, conclusão a que Freud chegará após o exame sobre a neurose traumática de guerra. O trauma é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, assim, algo sem-forma, diz o autor de **A História como Trauma** (2000, p. 84). Essa vivência levará à compulsão à repetição da cena traumática, cujo exemplo máximo serão os sonhos dos prisioneiros, décadas depois de libertos dos campos. Seligmann-Silva ressalta que o grande interesse acerca da teoria freudiana do trauma para estudos que relacionam história, memória e representação é, justamente, seu estatuto de distúrbio de memória, no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado, pelo mesmo transbordar a capacidade de percepção do indivíduo submetido ao evento traumático (2000, p. 85).

Submetidos a uma carga diária de sofrimento, privações, humilhações e violências diversas, os internos dos campos respondem ao choque com a mobilização de todo o seu aparato psíquico e corporal para a sua defesa. Como teria lembrado Primo Levi, em **É Isso um homem?** (1988), para os *Häftlinge*, o problema do futuro longínquo se apagava, perdendo toda a intensidade perante os problemas do futuro imediato, bem mais urgentes e concretos: “como a gente comerá hoje, se vai nevar, se vamos ter que descarregar carvão” (LEVI, 1988, p. 34). “A consequência dessa vivência extremamente intensa é a destruição do consciente e da capacidade de discernimento entre o real e o irreal”, diz Seligmann-Silva. Assim, a prisioneira Charlotte Delbo resume sua situação no campo, a um passo de se transformar num “muçulmano” com as seguintes palavras: “eu não pensava nada. Eu não olhava nada. Eu era um esqueleto de frio” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 92).

Afinal, como ressaltaria Tzvetan Todorov em **Memória do Mal, Tentação do Bem**, os campos não representaram uma injustiça entre outras e sim, “a maior degradação à qual o ser humano foi levado no século XX” (2002, p. 179). Nele, o choque é vivenciado diariamente, minuto a minuto, desde a ofensa ao pudor de uma geração criada sob rígidos códigos de comportamento, subitamente obrigada a fazer suas necessidades fisiológicas em latrinas coletivas até a imposição diária de um regime de trabalho desumano para homens assolados pela exaustão física, a fome e a sede permanente, o frio ou o calor, sem falar na aterradora sensação experimentada a cada “seleção”. Ruth Klüger anotaria em suas memórias: “mulheres velhas em Auschwitz, sua nudez e desamparo, as necessidades de gente idosa, o pudor roubado. Mulheres velhas nas latrinas comuns, como seria difícil para elas fazer suas necessidades, ou ao contrário, em caso de diarreia” (2005, p. 111). Aos prisioneiros que se deixam transformar pelo universo que os cerca e oprime, David Rousset (1912-1997), detento em Buchenwald, chamava de “o concentracionário de base”. Ninguém está protegido deste destino, é preciso resistir a todo o momento. Ele preferiria as relações desinteressadas entre colegas; no entanto, percebe que cedendo seu tabaco a um *kapo* amigo, logo recebe um suplemento de sopa e pão. “Eu comia. Sentia tanta fome! Mas como lamentava essa fome! Daria qualquer coisa para evitar essa experiência” (ROUSSET apud TODOROV, 2002, p. 181).

Tal é a violência do trauma que o próprio momento da libertação é experimentado com “um mal-estar indefinido”, que se aproxima aparentemente do sentimento de vergonha. Em **A Trégua** (1997), romance autobiográfico com alguma liberdade estilística, Primo Levi narra a epopéia de seu retorno ao lar — em meio a uma Europa destruída e numa confusa lógica ditada pelos vencedores do conflito — após a imediata libertação do *Lager* pelas tropas

russas. Os soldados do exército vermelho, diante da visão totalmente surreal do campo abandonado, em cujo chão amontoam-se cadáveres e moribundos “não saudavam, não sorriam; pareciam oprimidos não só pela piedade mas também por uma discrição confusa, que cerrava suas bocas e prendia seus olhos ao cenário fúnebre”. Tratava-se, percebe Levi, da “mesma vergonha conhecida por nós, a que nos esmagava após as seleções, e todas as vezes que devíamos assistir a um ultraje ou suportá-la: a vergonha que os alemães não conheceram, aquela que o justo experimenta ante a culpa cometida por outrem” (1997, p. 12). A comunista alemã Margarete Buber-Neumann, que viveu em campos sob os totalitarismos de Stalin e Hitler, antes de começar a escrever suas memórias — um *dever* em relação a amiga Milena Jesenska, morta em Ravensbrück — sofreria “da vergonha dos sobreviventes, comum a muitos dos antigos prisioneiros; e todas as noites seus pesadelos a reconduzem ao campo de concentração”, afirma Todorov (2002, p. 123).

Ainda que os sentimentos de vergonha e de culpa (quase todos os prisioneiros se sentem culpados de omissão de socorro, já que a regra número um dos *Lager* prevê penas exemplares para qualquer interno que procure auxiliar seu companheiro, inclusive com a morte³⁸) que coincidem com a liberdade — relativa, como se verá — alcançada será subjetivamente vivenciada, a seu modo, pelos prisioneiros, o certo que esse momento é marcado por um grande número de suicídios, que seguirão ceifando a vida dos ofendidos, anos e décadas depois de sua “libertação”. É Primo Levi, cuja obra foi marcada pela tentativa de compreensão e análise do fenômeno concentracionário, quem novamente, lança luzes sobre — mais — esse trauma na obra **Os Afogados e os Sobreviventes**: “À saída da escuridão, sofria-se em razão da consciência readquirida de ter sido aviltado. Não por vontade, não por pusilanimidade, nem por culpa, vivêramos durante meses ou anos num nível animalesco”, assolados a cada dia, desde a madrugada até a noite, pela fome, pelo cansaço, pelo frio, pelo medo, num contexto no qual “o espaço para pensar, para raciocinar, para ter afeto, tinha sido anulado” (2004, p. 65).

Os *Häftlinge* haviam suportado a sujeira, a promiscuidade e a destituição, “sofrendo com elas muito menos do que sofreríamos na vida normal, porque nosso metro moral havia mudado”, diz Levi (2004, p. 65), mas a um preço caro demais, que seria cobrado, malgrado a opção pelo “esquecimento” de tudo o que se relacionava à vida nos campos. A violência

³⁸ O cinismo nazista acrescenta a isso uma outra culpa, dilacerante. A vítima é instada a contribuir com os desígnios dos algozes, enganando seus próprios companheiros nas tarefas do assassinato massivo. Sobrevivente de Sobibor, Stanislaw Szmagzner lembra constrangido: “Uma das suas costumeiras ignomínias consistia em servir-se de nós para persuadir os incautos recém chegados a compenetrar-se de que estavam num campo de trabalho. Deliberadamente, valiam-se da nossa fragilidade e da nossa impotência para levar-nos a mentir aos nossos próprios irmãos” (1968, p. 239).

última deste *univers concentrationnaire* racionalmente estruturado para provocar todo tipo de humilhação e sofrimento antes da destruição física das vítimas é macular para sempre a vida de seus internos com “a sombra de uma suspeita”, nas palavras de Levi. Pois é impossível evitar as perguntas dilacerantes que os sobreviventes vão se fazer a cada dia: “você tem vergonha porque está vivo no lugar de um outro?”. E, particularmente, “de um homem mais generoso, mais sensível, mais sábio, mais útil, mais digno de viver?” (2004, p. 70). Neste ponto, a capacidade de rememoração torna-se vital para o exame doloroso de uma consciência atormentada: memória e trauma convergem num quadro em que a pergunta corrosiva se faz com apenas duas palavras: por que eu?

Você se examina, repassa todas as suas recordações, esperando encontrá-las todas, e que nenhuma delas se tenha mascarado ou travestido; não, você não vê transgressões evidentes, não defraudou ninguém, não espancou (mas teria força para tanto?), não aceitou encargos (mas não lhe ofereceram...), não roubou o pão de ninguém; no entanto, é impossível evitar. É só uma suposição ou, antes, a sombra de uma suspeita: a de que cada qual seja o Caim do seu irmão e cada um de nós (mas desta vez digo “nós” num sentido muito amplo, ou melhor, universal) tenha defraudado seu próximo, vivendo em lugar dele. É uma suposição, mas corrói; penetrou profundamente, como um carcoma; de fora não se vê, mas corrói e grita (LEVI, 2004, p. 70-1).

Essa questão tão íntima dialoga com uma inevitável cobrança — desconfiada — das pessoas para quem o Holocausto parece ser uma história, algo fantástica, algo absurda ou cruel que se pode ler em livros ou assistir em filmes. Ruth Klüger, com sua habitual objetividade e frieza lembra de um episódio que poderia se dizer anedótico, não fosse tão agressivo. “Um amigo judeu de Cleveland, noivo de uma alemã, diz-me direto na cara: ‘Eu bem sei o que vocês fizeram para se manter vivos’. Eu mesma não sabia, mas sabia o que ele queria dizer. Queria dizer: ‘Vocês pisaram nos cadáveres’. Ela se sente perplexa, não sabe como reagir. Deveria dizer que só tinha 12 anos na ocasião? Isso equivaleria a dizer “os outros eram maus, não eu”. Ou quem sabe, ela deveria ter armado uma briga. Mas não fez nada disso. Foi para casa, deprimida. E pensou consigo mesma: “E na realidade, foi por puro acaso que saíamos com vida” (2005, p. 68).

A vida sob as condições sub-humanas nos campos, seu trauma incomensurável, “assume um espaço e um peso de uma dimensão tal que tendencialmente apaga tudo o que ocorreu antes e, retrospectivamente, tudo o que veio a ocorrer depois”, afirma Márcio Seligmann-Silva em **A História como Trauma** (2000, p. 93). Em **A Trégua** (1997), Primo

Levi descrevera essa experiência “terrível do sítio incontornável no âmbito do campo de concentração, da sua presença absoluta. Ele narra o constante despertar para dentro do *Lager*”. Assim, a vida torna-se um sonho dentro do pesadelo da realidade inexorável e implacável do campo, assinala Seligmann-Silva (2000, p. 93). E a frase que sintetiza a repetição sistemática do trauma é de uma simplicidade e dureza terríveis: “estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do *Lager*”. Jorge Semprún narra esse mesmo sonho persecutório, em cascata, no qual ele sonha que desperta para perceber que novamente está dentro de Buchenwald. Para Semprún, Buchenwald constitui a “última realidade” e tudo fora dessa experiência sufocante assemelha-se ou tem a leveza de um sonho. O trauma do campo, assim, apresenta-se ao sobrevivente como a “verdade”. E Todorov diria, em **Face à L’extreme**, que os sobreviventes sempre têm a impressão de terem estado durante o período de internação mais próximos da verdade do que durante o resto da vida deles” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94).

Obviamente, o aspecto da intensidade da experiência traumática em torno dos eventos relacionados ao Holocausto colocará um problema adicional para os relatos das testemunhas, para a representação de suas memórias. Ninguém em sã consciência preferirá assistir a um filme como **Cinzas da Guerra** ou **The Grey Zone** (2001), sobre a vida de um Comando Especial de Auschwitz a ler a história em quadrinhos **Maus** (2005), de Art Spiegelman, na qual o autor narra a história do pai sobrevivente paralelamente à sua própria — também traumática — convivência familiar com esse homem, amargurado e maniático. O realismo à beira do insuportável do filme de Tim Blake contrasta com a sofisticação (e mediação) do traço de Spiegelman, na qual os judeus, aliás de forma genial, são caracterizados como ratos, animais aos quais foram explicita e violentamente comparados pelos nazistas, a exemplo de um filme de propaganda anti-semita clássico dos anos 40 como **O Eterno Judeu**, de Fritz Hippler.

Eis porque o debate sobre a representabilidade da Shoah segue num crescendo nas últimas décadas ao invés de se encaminhar para determinadas respostas consensuais. Sobrevivente de Buchenwald, Jorge Semprún, a esse respeito deixou uma frase lapidar; “não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invivível [*invivable*]”. Para o escritor sobrevivente pode-se “sempre dizer tudo”, pois “a linguagem contém tudo” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83-4). Mas ele só escreveria em 1994 um livro apropriadamente intitulado **A Escritura ou a Vida**: ele optara pela vida e o preço a ser pago era o esquecimento. “[...] o esquecimento: a vida tinha esse preço. Esquecimento deliberado,

sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escritura, igualmente. [...] Eu tinha que optar entre a escritura e a vida e eu optei pela última” (SEMPRÚN apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90). Na abertura da obra cinematográfica de Lanzmann, um dos dois únicos sobreviventes de Chelmno, na época morando em Israel, responde, com uma simplicidade que nos faz enrubescer, a pergunta terrível sobre o que teria nele “morrido” no campo. E Mordechai Podchlebnik diz: “Tudo está morto. Tudo está morto, mas não se é senão um homem, e se quer viver. Então é preciso esquecer” (apud LANZMANN, 1987, p. 22).

Será interessante retornar, brevemente, a questão já aludida quanto a um *excesso de memória* que caracterizaria as décadas finais do século passado e a contemporaneidade, pois essa *overdose* de memória histórica, por assim dizer, conecta-se diretamente com a sua — possível — representação. Não passou despercebido um certo mal-estar, sentimento ao qual nos identificamos, talvez por um moralismo refratário à racionalização intelectual, que um filme como **A Vida é Bela**, ao final dos anos 90, causaria junto ao público. Afinal, depois de mais de quatro décadas de sua tematização, o Holocausto se transformava em matéria-prima para uma comédia (ainda que “dramática”). Haveria aqui uma mudança qualitativa — inclusive no que diz respeito ao “uso da memória” — pois a partir do momento em que se aposta na carreira comercial de uma comédia sobre os campos de concentração, supomos haver a expectativa de que o tema encontra receptividade massiva, ao contrário dos estudos sobre o Holocausto, confinados, como lembraria Zigmunt Bauman, em **Modernidade e Holocausto** (1998), a guetos acadêmicos de boa reputação.

Voltemos à análise panorâmica que Pablo Dreizik oferece ao introduzir os ensaios de **La Memoria de Las Cenizas** (2001). A crítica ao excesso de memória poderia ser desmembrada em dois âmbitos principais: um que postula a incapacidade ou ilegitimidade da memória, enquanto único instrumento para explicar ou estabelecer uma narrativa coerente dos fatos do passado; um segundo que enfatiza as conseqüências negativas do ponto de vista ético e político quanto a uma atenção excessiva à memória coletiva. Ambas desembocariam genericamente no risco de que uma memória desprovida do auxílio crítico-reflexivo que lhe outorga a história transforme-se em mito. Senão vejamos; de uma perspectiva historiográfica se advertirá que uma memória sedimentada no mito dificulta a compreensão histórica; no seu aspecto moral tal “história mitologizada” favorece versões acrílicas, autocomplacentes ou apologéticas que comunidades e grupos oferecem de si mesmas; do ponto de vista político a fixação com a memória não apenas distrairia das necessidades do presente como inclusive constituiria uma espécie de freio para as ações orientadas ao futuro.

O autor recupera a crítica de Charles S. Maier, do início da década de 90, como paradigmática desta preocupação. O historiador afirmaria que a memória se transformara no discurso que iria substituir a história. E foi além: “eu creio que nos tornamos adictivos à memória”, uma necessidade que pode tornar-se neurótica e incapacitante” (apud DREIZIK, 2001, p. 10-1). Esta postura, dirá Dreizik, não se atem ao nível quantitativo, mas ao modo como a sociedade contemporânea se dirige a passado; ou seja, as “políticas de memória”³⁹. Maier, ainda que não questione abertamente o “dever de memória” e tampouco a legitimidade moral da própria atividade de recordar quer, pragmaticamente, encerrar questões que comprometem as tarefas do presente e o compromisso com o futuro. Daí seu incômodo com o tratamento comemorativo do Holocausto na esfera pública norte-americana, por exemplo. Talvez motivados por outro espírito, o fato é que o mal-estar de Charles Maier não constitui uma exceção no âmbito daqueles que sob vários pontos de vista, do historiador ao crítico da cultura, também se preocupam com os possíveis conseqüências de um “excesso” nas políticas de memória (o caso de Israel seria, como sempre, exemplar).

Jacques Le Goff, em sua obra referencial da década de 70, **História e Memória**, já advertia sobre a “maré da comemoração”, apanágio dos conservadores e dos nacionalistas, “para quem a memória é um objetivo e um instrumento de governo”. Le Goff ressaltará, para desconforto geral, que a comemoração do passado na história moderna atinge seu auge justamente na Alemanha nazista e na Itália fascista (2003, p. 458). Zigmunt Bauman, cuja esposa sobreviveu ao gueto de Varsóvia, observa, nas primeiras páginas de **Modernidade e Holocausto**, que, apesar da posição de destaque que o Holocausto parece ganhar nas sociedades ocidentais, dos núcleos acadêmicos super-especializados à mídia, passando pelo número cada vez maior de monumentos e memoriais, o tema continua a ser tratado como se fosse um “problema” ou uma “tragédia judaica”, isentando, por assim dizer, a sociedade — e racionalidade — ocidental. Andreas Huyssen afirma que, apesar do crescimento do revisionismo (a expressão mais indicada aqui seria negacionismo) nas décadas de 80 e de 90, a questão do Holocausto no final do século XX não é “o esquecimento, e sim a onipresença”, ou mesmo o excesso do imaginário sobre a destruição dos judeus europeus na nossa cultura (2000, p. 78).

³⁹ Certamente há uma longa tradição de debates no âmbito da História que se desenvolvem, com maior ou menor relevância pública, desde o final da II Guerra. Dos debates dos historiadores alemães — *Historikerstreit* — empenhados na discussão do lugar que deveria ocupar na memória germânica a recordação do Holocausto, com posições dos revisionistas e dos favoráveis a uma “economia do esquecimento” (afinal colocada em prática, diríamos) a posições mais recentes como a do próprio Maier ou de Daniel Goldhagen e seu polêmico estudo sobre “os carrascos voluntários” de Adolf Hitler, há um universo rico em discussões que, infelizmente, ultrapassam os limites de nossa pesquisa.

Em **Memória do Mal, Tentação do Bem**, de Tzvetan Todorov, podemos ler que, nesta passagem de século, os europeus — especialmente os franceses — “parecem obsedados por um culto, o da memória”. Como que tomados de nostalgia por um passado que se afasta irrevogavelmente, “eles se comprazem em venerar suas relíquias e se entregam com fervor a ritos conjuratórios, que supostamente manterão vivo esse passado”, alfineta Todorov (2002, p. 189). Nem sempre o culto à memória servirá às boas causas. Se a memória em si mesma não é boa nem má, os benefícios que se espera extrair dela podem ser neutralizados ou mesmo desvirtuados, pela forma que nossas reminiscências assumem, resultando numa *sacralização*, isolamento radical da lembrança, ou *banalização*, assimilação abusiva do presente ao passado (TODOROV, 2002, p. 191). Quanto a este aspecto, Perla Sneh, num belo artigo, intitulado **Recordar lo Inolvidable**, dirá:

Quando a palavra não ressoa para além de sua reprodução efêmera, é hora de atender à mudez que provoca. Quando a memória se aquieta em generalização, é hora de despertar inquietude. Quando a cultura propõe o bem-estar de uma eficácia expurgativa, é preciso introduzir mal-estar. Agora que a evocação da memória goza da mesma unanimidade de que gozava a indiferença de antes, é necessário interrogar essa memória que bem pode ser um ascético modo de emudecer toda marca (SNEH, 2001, p. 91).

“A memória pode ser tornada estéril por sua forma: porque o passado, sacralizado, não nos evoca nada além dele mesmo; porque o mesmo passado, banalizado, nos faz pensar em tudo e em qualquer coisa”, observa Todorov. Mas, além disso, nem todas as funções que se faz esse passado assumir são igualmente recomendáveis (2002, p. 195). A memória, afinal, não escapa aos interesses humanos. Num momento em que a França encontrava-se vivendo um verdadeiro *boom* da memória, os partidos de extrema direita cresciam nas urnas. Daí considerar a pertinência da pergunta de um analista norte-americano acerca do Museu do Holocausto em Washington: Ser posto diante da barbárie não constituiria um antídoto contra ela? (TODOROV, 2002, p. 190). De resto, há que se lembrar dos grandes papéis identificados dentro do relato histórico. “Para julgar o valor moral daquele que no presente, faz reviver o passado cumpre perguntar-se sobre qual ator ou qual grupo de atores ele se projeta, com quem ele se identifica” (TODOROV, 2002, p. 196). Pois nada nos garante que os personagens “positivos” sejam aqueles escolhidos já que os maus podem nos inspirar, desde que encontremos neles algum proveito.

Sem os mesmos pudores ou sutilezas, o polemista judeu Norman G. Finkelstein, autor do algo panfletário ensaio **A Indústria do Holocausto: Reflexões Sobre a Exploração do Sofrimento dos Judeus** (2001), retoma críticas de personalidades judaicas avessas aos usos políticos e econômicos do genocídio perpetrado pelos nazistas para estruturar sua tese/acusação central. Ele convoca o escritor israelense Boas Evron, ao afirmar, num texto de 1983 intitulado **Holocaust: The Uses of Disaster**, que “o despertar do Holocausto” nada mais seria, atualmente, do que “uma doutrina oficial de propaganda, um martelar de *slogans* e uma falsa visão do mundo, cujo objetivo real não é entender o passado, mas manipular o presente”. Em si, portanto, o Holocausto não estaria a serviço de qualquer agenda política particular. Ocorre que a “memória do extermínio nazista” constitui “uma poderosa ferramenta nas mãos da liderança israelense e dos judeus estrangeiros” (EVRON apud FINKELSTEIN, 2001, p. 54), num quadro em que a exigência do reconhecimento da singularidade histórica do fenômeno só responderia a interesses escusos, além de desaguar na tese de que o massacre não possa ser compreendido racionalmente⁴⁰.

Relatos de massacres, por sua vez, podem suscitar tanto a compaixão como o gozo do sádico ou do *voyeur* (verdadeiro dilema no que diz respeito à representação audiovisual do Holocausto). Como assinalou Tzvetan Todorov, em 1958 quando ainda estão frescas as lembranças da ocupação nazista na França, começa a generalizar-se na Argélia o uso da tortura. O que o autor de **Memória do Mal, Tentação do Bem** quer deixar claro é o fato de que colocar o passado a serviço do presente é uma ação. Assim, “para julgá-la, não basta lhe pedir uma verdade de adequação (como para o estabelecimento dos fatos) ou uma verdade de elucidação (como para a construção do sentido); é preciso avaliá-la em termos de bem e de mal, portanto com critérios políticos e morais”. Pois é claro que nem todas as utilizações do passado são boas,

⁴⁰ Apesar de algumas críticas não deixarem de ter sua pertinência, o tom de deboche e escárnio que pontua o livro de Finkelstein, para além de uma tendência a generalizações (“judeus estrangeiros”) aproxima-se desconfortavelmente do “estilo” irretocável das “obras” negacionistas, das quais um exemplo clássico é o infame **Holocausto Judeu ou Alemão: Nos Bastidores da Mentira do Século**, de S.E. Castan (1987). Vejamos alguns trechos de **A Indústria do Holocausto**, buscados aleatoriamente nas páginas subseqüentes à citação de Boas Evron: “se o Holocausto fosse único, que diferença faria?” (FINKELSTEIN, 2001, p. 55); “o reconhecimento da singularidade do Holocausto é o reconhecimento da supremacia judaica. Não é o sofrimento dos judeus, mas o que os judeus *sofreram*, que torna O Holocausto único” ou “o Holocausto é especial porque os judeus são especiais” (2001, p.60); “ao se apropriar de uma doutrina sionista, a rede do Holocausto lançou a Solução Final de Hitler como o clímax de um ódio milenar dos não-judeus, pelos judeus” (2001, p.61); “Elie Wiesel é o Holocausto” (2001, p. 66); “os incapazes de ganhar o montante de Wiesel por suas conferências — ‘o silêncio’ não foi barato — ligaram-se a ele” (2001, p. 67); sobre os comentários acerca de um livro cujo testemunho foi acusado de fraude: “ouçam, no entanto, os obituários da indústria do Holocausto” (2001, p. 71); sobre o livro de Daniel Goldhagen em comparação com um falso testemunho desvendado pela mídia: “Por pouco Goldhagen não ultrapassa Wilkomirski: **Hitler’s Willing** tem mais rodapés” (FINKELSTEIN 2001, p. 75).

e que o mesmo acontecimento pode ocasionar lições muito diversas, ou como resume Todorov “para o mesmo evento passado, duas utilizações presentes opostas” (2002, p. 156-7).

As implicações quase nunca confessas da relação presente/passado, afirma por sua vez Jeanne Marie Gagnebin, podem ser detectadas, por exemplo, no que chamou de uma *história da recepção* sobre os campos e o genocídio. Porque afinal um livro-chave para o tema como **Se Questo è un Uomo?** cai num silêncio e num rápido esquecimento no momento de sua publicação, em 1947, para ser “redescoberto” numa segunda edição nos anos 70? E o que dizer do silêncio na memória coletiva francesa dos anos 30 aos 60 do Gulag, embora se soubesse de sua realidade? A construção da memória do passado bem como do conhecimento histórico, obviamente dependem de interesses ideológicos e de lutas políticas que pertencem ao presente. Daí que a intensidade do sofrimento e do horror não oferece nenhum tipo de garantia para a perpetuação de sua lembrança. “A construção da memória, individual ou social não depende, em primeiro lugar, nem da importância dos fatos nem do sofrimento das vítimas, mas sim de uma vontade ética que se inscreve numa luta política e histórica precisa” (2000, p. 102), diz Gagnebin, em seu belo texto **Palavras para Hurbinek**, no qual a autora apresenta um panorama geral dos debates ocorridos por ocasião do colóquio “O Homem, a Língua, os Campos”, em maio de 1997, em Paris⁴¹.

Finalmente, uma breve observação de Tzvetan Todorov nos faz retornar a questão crucial sobre a possibilidade, os limites e as alternativas para a representação de eventos históricos traumáticos da magnitude do genocídio judeu. Todorov alerta para os perigos decorrentes da percepção do judeocídio como único na história com sua singularidade absoluta: o fenômeno pode ser, no limite, “sacralizado”. Por isso, o autor de **Memória do Mal, Tentação do Bem** adverte: A frase “não se pode compreender”, “não se pode explicar”, “não se pode representar”, “não se pode dizer”, significa, na realidade, “não se deve”. Mas com isso, argumenta Todorov, proíbe-se qualquer lição para o resto da humanidade, qualquer “aproveitamento”, pois o que é sacralizado [tanto quanto seu oposto, o banalizado] desta maneira “não pode nos ajudar muito em nossa existência atual” (2002, p. 192).

No livro que dedicou à contribuição para o esclarecimento de alguns aspectos do fenômeno que ainda seriam obscuros — além de responder a uma pergunta absolutamente urgente: a saber, em que medida o mundo concentracionário morrera e não mais retornaria ou

⁴¹ Organizado pela Associação Interuniversitária de Pesquisa sobre Campos e Genocídios, criado para essa ocasião pela Universidade de Paris IV e pela Universidade de Reims, com o apoio da Unesco. O colóquio internacional reuniu cinquenta pesquisadores de várias disciplinas oriundos de países como França, Itália, Alemanha, Suíça, Estados Unidos, China, Israel, Armênia, Bolívia, Argélia, Ruanda e Brasil.

em que medida retornara ou estaria retornando —, Primo Levi dedica um capítulo ao tema da incomunicabilidade. Ele o abre de forma contundente: “o termo ‘incomunicabilidade’ tão em voga nos anos 1970, jamais me agradou; em primeiro lugar, porque é um monstro lingüístico, em segundo por razões pessoais” (LEVI, 2004, p. 77). Razões pessoais de um sobrevivente de Auschwitz, que fique claro. Lembrando do impacto dos filmes de Antonioni, o narrador da incomunicabilidade humana, segundo reza toda a crítica cinematográfica — clichê-contemporânea —, o químico e escritor italiano expõe sua irritação com um discurso daqueles anos que apresentava o fenômeno como “uma condenação perpétua inserida na condição humana, em especial no modo de viver da sociedade industrial”. De sua experiência nos campos da morte, na qual o domínio de algumas palavras em alemão poderia significar a diferença entre a vida e a morte, Primo Levi edifica uma pungente defesa da comunicação humana, “um modo útil e fácil de contribuir para a paz alheia e a própria”. Como seria inevitável, Levi assume sua condição *sui generis*: “nós vivemos a incomunicabilidade de modo mais radical”, fazendo lembrar que no campo de Mauthausen, o chicote se chamava *der Dolmetscher* ou “o intérprete”, aquele que se fazia compreender por todos (2004, p. 77-80).

Existe entre os próprios deportados uma posição radicalmente contrária. Elie Wiesel foi o ícone e principal articulador de uma visão algo mística do silêncio e da incomunicabilidade, cujo resultado natural seria a irrepresentabilidade. Veja-se uma de suas frases de efeito: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). À parte a arrogância do autor, a se considerar esta perspectiva seremos levados a crer que haveria um fosso intransponível entre a experiência dos campos e sua recepção e compreensão, o que somente em parte é verdade. Wiesel aliás escreveu muito e tornou-se uma espécie de conferencista profissional sobre a vida nos *Lager*, a preço de ouro, segundo a ferina crítica de Norman G. Finkelstein no já citado ensaio, em tudo provocativo, **A Indústria do Holocausto**. Criticado implacavelmente por Finkelstein (cujo pai e mãe sobreviveram ao Holocausto), o autor de **A Noite** estaria, no limite, a um passo da mistificação, a quem cabe o papel de protagonista no que chama, debochadamente, de a “sagração do Holocausto”

Para Wiesel, como observa Novick com exatidão, O Holocausto é efetivamente uma religião “misteriosa”. Assim, Wiesel enuncia que o Holocausto “conduz as trevas”, “nega todas as respostas”, “fica fora, talvez além, da história”, “desafia tanto o conhecimento quanto a descrição”, “não pode ser explicado nem visualizado”, “não é para ser compreendido ou transmitido”, marca a “destruição da história” e a “mutação para uma escala

cósmica”. Só um pregador sobrevivente (leia-se: só Wiesel) está qualificado para divinizar seu mistério. Apesar do mistério do Holocausto, como Wiesel confessa, ser “incomunicável”; “não podemos sequer falar sobre ele” (sic). “É assim que, por 25 mil dólares (mais limusine com chofer), Wiesel dá palestras dizendo que “o segredo da verdade de Auschwitz repousa no silêncio” (FINKELSTEIN, 2001, p. 56-7).

Tamanho descompasso entre estas duas formas de encarar o estatuto da memória diante da radicalidade da experiência concentracionária e o trauma por ela acarretado não se limita, é obvio, ao âmbito dos deportados e sobreviventes. A mesma tensão se transfere naturalmente para a questão da representação do Holocausto. Uma das expressões-chave em todas as pesquisas relacionadas com o testemunho da Shoah, com a exigência da ética diante das vítimas e com as possibilidades — e os limites — na reprodução desta experiência histórica sem precedentes será, justamente, a de uma nova *ética da representação*; ou seja, a de uma estética possível (como exigia Adorno, a seu modo) após Auschwitz.

Aqui aparece o status singular do real tal como ele aparece na abordagem do testemunho. Esse “real” exige uma nova ética da representação, na medida em que não se satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na possibilidade de se “dar conta” do passado, nem com o relativismo inconseqüente que quer “resolver” a questão da representação eliminando o “real”. A reflexão sobre o *testemunho* leva a uma problematização da divisão estanque entre o discurso dito “denotativo-representativo” e o dito “literário”, sem, no entanto, aceitar o apagamento destas fronteiras. No fundo, ela busca uma impossível terceira casa (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 10).

Ao apresentar a questão da Literatura de Testemunho, Márcio Seligmann-Silva narra que, dois anos depois de sua libertação, Robert Antelme, escrevia suas memórias e se deparava com um drama que atingiria a imensa maioria dos sobreviventes que ousaram traduzir suas lembranças no universo da linguagem. Antelme abriria seu texto lembrando o quanto ele e seus companheiros foram tomados “por um delírio”: todos queriam falar e ser ouvidos⁴². Ouviam dizer que sua aparência física era suficientemente eloqüente. “Mas nós justamente voltávamos, nós trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e nós sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual” (SELIGMANN-SILVA, 2003,

⁴² A experiência do sobrevivente é a de que ele teria sido deportado para outro planeta, tamanha a sensação de isolamento e falta de compreensão do que estava ocorrendo. “O verdadeiro horror dos campos de concentração e de extermínio reside no fato de que os internos, mesmo que consigam manter-se vivos, estão mais isolados do mundo dos vivos do que se tivessem morrido, porque o horror compete ao esquecimento”, escreveu Hannah Arendt. “Na grãria do campo, nunca se dizia amanhã” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 131).

p. 45). Mas, desde os primeiros dias, estabeleceu-se um impasse para o qual os sobreviventes não estavam preparados: “parecia-nos impossível preencher a distância que nós descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos” (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). E, no entanto, era impossível. Mal começavam a contar e pareciam sufocar; aquilo que tinham a dizer, de sua parte, começava então a parecer inimaginável.

Se de um lado há a premente necessidade de narrar a experiência vivida; de outro, se evidenciava uma percepção não apenas da insuficiência da linguagem diante de fatos, em si, inenarráveis, como também — e isso parecia mais cruel e mais trágico — a percepção do caráter inimaginável daqueles fatos e da conseqüente inverossimilhança. Como diria o próprio Antelme, “nós nos defrontávamos com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação” (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). Assim, o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. “Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o *real*) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária, portanto, desconstrói o maquinário da linguagem”, diz Seligmann-Silva. Uma linguagem assim entravada só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação. Só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada, ainda que nunca totalmente submetida. À testemunha de um evento-limite impõe-se, portanto, uma questão incontornável: a “opção” entre a “literalidade” e a “ficção” da narrativa, sintetiza Seligmann-Silva (2003, p. 46-7). Daí Jorge Semprún postular, em **A Escritura ou a Vida**, que devido “ao elemento inacreditável de ‘hiper-realidade’ do campo de concentração a narração deve lançar mão da arte”. Ele se pergunta “como contar uma realidade pouco crível” e “como suscitar a imaginação do inimaginável a não ser elaborando e trabalhando a realidade, colocando-a em perspectiva?” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 95).

Em **Catástrofe e Representação**, o mesmo autor ressaltará uma questão pontual acerca da literalidade no contexto desta literatura dos campos, com conseqüências relevantes para a temática dos modos de representação do Holocausto. “Uma outra característica da sintomatologia do trauma, extremamente importante para a reflexão sobre a representação de catástrofes e, mais especificamente, para uma teoria da representação da Shoah, é a *literalidade* da recordação da cena traumática”, observa Seligmann-Silva (2000, p. 85). Eis reafirmado o inevitável transbordamento de nosso aparelho conceitual. Enquanto um *black hole*, como o disse Sidra Ezrahi, que vai além dos limites da linguagem e do humano (do

humano desejado, certamente), a Shoah resiste na sua literalidade pós-traumática à estratégia da representação das metáforas. Do ponto de vista literário, portanto, um “consolo” que o testemunho (também) visa só pode se dar via comparação⁴³. Aqui, o autor conecta literatura e história, pois ambas se debatem diante do fenômeno⁴⁴. A crise nos gêneros de representação pós-Shoah atingirá também a historiografia do holocausto, que, por sua vez, põe em questão o dogma da neutralidade da escrita da história: ela assume-se agora como *trabalho transferencial*, como necessidade de dominar um trauma. Assim, não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma⁴⁵, postula Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 85-89, [grifos do autor]).

Sidra Ezrahi expressa, numa síntese atordoante e, no limite, kafkiana, a questão da literalidade absoluta de um campo como Auschwitz: “o mundo no qual as pessoas eram tratadas *ao modo de* um piolho é uma paródia do mundo no qual as pessoas eram *representadas* como tratando uns aos outros como vermes”. Daí que, “na economia da imaginação humana, isso marca a distância pavorosa entre a metáfora e a metamorfose” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 88-9). Não será preciso ressaltar o quanto esta observação expõe a *fragilidade*, se é que se pode dizer dessa maneira, das tentativas de representação, não apenas na literatura mas, sobretudo no cinema, esse *medium* cuja matéria prima por excelência, o visual é, no dizer de Fredric Jameson “essencialmente pornográfico” (1995, p. 01).

Se for possível, portanto, conceituar a literalidade em poucas palavras, pode-se dizer que ela é, antes de tudo, marcada pelo “excesso” de realidade. Como dissera Hans Jonas, citado em **A História como Trauma**: em Auschwitz “havia mais realidade do que é possível”. Isso leva Seligmann-Silva a retornar a um de seus filósofos fundadores, Walter

⁴³ Assim, no **Livro das Lamentações**, uma testemunha não encontra comparações para poder emitir, diante da destruição, seu testemunho: “Que testemunho trarei? A quem te compararei, ó filha de Jerusalém?”. E então, dá-se o encontro com *um termo de comparação* “um bálsamo paradoxalmente doloroso para a ferida traumática que ele quer fechar. Segue o texto bíblico, com uma beleza lancinante: “*porque grande como o mar é a tua ferida, quem te sarará?*” (2000, p. 88).

⁴⁴ Procedendo a uma espécie de arqueologia do campo da História Cultural, Sandra Pesavento retomará a longa trajetória de um pensamento que, questionará as bases da História como ciência, cujo postulado máximo poderia ser exemplificado pela noção de Ricoeur: “a ficção é quase histórica, assim como a História é quase uma ficção”. No entanto, a historiadora lembrará a distorção que se registra no clímax do debate modernidade versus pós-modernidade. Uma História pós-moderna “sem nenhum referencial teórico de análise, campo de um vale-tudo absoluto de escolhas temáticas, sem pretensão alguma de racionalidade” atacaria as conquistas de uma História moderna, “dotada de um método e de um sólido caminho de investigação nos arquivos”. Ao questionar toda e qualquer forma de conhecimento sobre o passado, essa história pós-moderna negaria a própria feitura ou existência da História, instaurando a anomalia de um historiador que se autonegaria como pensador e profissional (2003, p. 37).

⁴⁵ “O historiador trabalha no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro — dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A ‘passagem’ do ‘literal’ para o ‘figurativo’ é terapêutica” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 89).

Benjamin e a Theodor Adorno, cuja Filosofia, conforme pretendemos postular, e seguindo a tese de Marta Tafalla (2003), se constitui numa genuína — e iluminadora — *filosofia da memória*⁴⁶ (como diria Jacques Le Goff, o povo hebreu é o povo da memória por excelência⁴⁷). Benjamin teria definido, de modo sucinto, o princípio dos campos de concentração — ainda que não tenha, efetivamente, estado em nenhum, preferindo o suicídio a ser detido pelas autoridades nazistas: “O ideal da vivência do choque é a catástrofe” (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91). Assim, o campo de concentração é visto como a realização única, hipertrofiada, da sociedade moderna com a sua onipresente experiência do choque. “Esse é o contraponto da definição adorniana de Auschwitz como hipertrofia — e não como negação — da razão instrumental, percebe Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 91-2). Poderíamos lembrar que, na mesma linha de raciocínio, Bauman sustenta a tese de que só a mais moderna e desenvolvida racionalidade ocidental poderia engendrar o extermínio, aliás industrial, dos judeus europeus em **Modernidade e Holocausto** (1998).

Do excesso de realidade decorre uma cisão profunda do Eu. Uma realidade em excesso cuja violência, intensidade e efeito traumático implica um “perfuramento” do próprio campo — geográfico, simbólico e semântico — da morte, dirá Seligmann-Silva (2000, p. 93). [Lembremos que o termo “trauma” comporta dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar” e, ao mesmo tempo, “suplantar, passar através”]. A morte, em sua onipresença, deixa de ocupar o seu papel fundamental na organização simbólica: ela não orienta mais a distinção entre o aqui e o além. O autor citará Claude Rabant que teria definido magistralmente a perversa e patológica ação dos regimes totalitários nazi-fascista sobre a noção simbólica da morte: “a essência do fascismo não é o sacrifício da vida, mas matar a morte, fazer reinar a morte da morte, infectando com isso a vida, que perde assim todo sentido outro que a força pura”⁴⁸ (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 93).

⁴⁶ A filósofa Marta Tafalla sugere a releitura da obra do filósofo frankfurtiano como uma autêntica *filosofia da memória*, defendida em sua tese de doutorado **La Memoria Como el Nuevo Imperativo Categórico. El Pensamiento Ético de T. W. Adorno**, defendida junto à Universidade Autônoma de Barcelona em 2002.

⁴⁷ “Se a memória antiga foi fortemente penetrada pela religião, o judaico-cristianismo acrescenta algo de diverso à relação entre memória e religião, entre o homem e Deus”, dirá o historiador. Assim, pode-se descrever o judaísmo e o cristianismo, religiões radicadas histórica e teologicamente na história, como religiões de recordação, num contexto em que tudo ressalta “a necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental”. Assim, o judeu é um homem de tradição, ligado ao ser Deus pela memória e a promessa mútuas (LE GOFF, 2003, p. 438-39). Mesmo Adorno e Benjamin, judeus assimilados a cultura alemã, terão seus diálogos — e dívidas — com a tradição e a fé judaicas.

⁴⁸ Como observaria Peter Pál Pelbart num belo texto sobre o filme **Shoah**, de Lanzmann, Deleuze e Guattari teriam invocado com pertinência uma tese de Paul Virilio sobre a natureza do que ele chamaria de *Estado suicidário*, definido como o desencadeamento de um processo material desconhecido sem limites e sem objetivo, cujo mecanismo, uma vez desencadeado não pode culminar com a paz. O fascismo nesse sentido seria quase o oposto do totalitarismo: ele não quer conservar-se, mas anuncia sua própria destruição através da destruição dos outros, num niilismo realizado. Ver “**O Salto de Mefisto: A Violência Invisível do Filme Shoah** na revista **Imagens** (1994, p. 33).

Chega-se, portanto, no ponto nevrálgico da questão da literalidade relacionada à catástrofe dos judeus e demais “raças inferiores” e minorias perseguidas na Europa dos anos 30 e 40: “a literalidade árida da experiência do *Lager* é, eu repito, resultado da experiência da morte”, dirá Seligmann-Silva. Morte cuja concretude ultrapassa qualquer experiência no âmbito da vida “normal”. Pois essa literalidade, constituída pela experiência de uma destruição aos moldes da produção industrial impregna todos os relatos dos sobreviventes, como poderá ser constatado em qualquer forma expressiva relacionada ao Holocausto. Vejamos como este transbordamento, este excesso — a literalidade conectada de forma irrevogável com a experiência radical da morte — aparecerá em três formas expressivas fundamentais, a saber: na lírica poética, na prosa dos testemunhos e, de forma visceralmente problematizada, no cinema.

Começemos pelo exemplo absolutamente único de um poeta que buscou fugir a esse dilema — esforços que, segundo a crítica, colocam sua produção estética num patamar único — e que, portanto, deve ser visto como uma exceção a confirmar a regra. Paul Ancel — que depois da guerra adotará o anagrama *Celan* — filho de judeus alemães nascido na Bukovina, província do norte da Romênia, depara-se, aos 21 anos, com as atividades de um *Einsatzgruppe* da SS, ajudado por tropas romenas. Em 1942, seus pais são deportados para um campo, onde morrerão. Celan consegue escapar, mas é enviado para um campo de trabalhos forçados, no qual juntou pedras e entulhos por 18 meses. Após a guerra, Celan empreende uma rota errática que incluiu sua cidade natal, Bucareste, Viena e, finalmente, Paris, onde escreverá sua obra e viverá até 1970, quando aos 49 anos de idade mergulha para sempre nas águas do Sena. Assim, este poeta se inscreve como aquele que, de forma mais completa e radical, deixou impregnar sua poética pela experiência traumática da Shoah. Sua poesia, diz Márcio Seligmann-Silva, justamente procura, a todo momento, delinear “o limite do i-limitado, dar forma ao sem-forma” (2000, p. 96). Estratégia que teria seu paralelo no cinema exemplarmente alcançada na obra monumental de Claude Lanzmann⁴⁹, **Shoah** (1974-1985).

O decisivo na poesia de Celan é a sua economia marcada pela aridez — pelo modo sublime da *brevitas* — que faz com que as suas imagens permaneçam extremamente concretas. Para se perceber isso basta lembrar dos famosos versos iniciais do poema *Todesfuge*: ‘leite negro da

⁴⁹ Enquanto *tema*, o limite e a tentativa de sua demarcação aparecem no centro da cena de muitas obras sobre a Shoah, sendo que esses elementos são patentes no filme de Lanzmann. O ensaio de Shoshana Felman **The return of the Voice: Claude Lanzmann’s Shoah** teria mostrado de forma primorosa em que medida o cineasta francês empreendera um trabalho de *cerceamento do sem-limites* (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 96).

manhã nós te bebemos ao entardecer/ nós te bebemos ao meio-dia nós te bebemos à noite/ nós bebemos e bebemos'. As imagens do poeta Celan tendem para uma literalidade tão pesada quanto a linguagem fragmentada dos testemunhos dos sobreviventes — de um Primo Levi e de uma Charlotte Delbo (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 96).

Paul Celan traduziu poesias do francês, inglês e russo para o alemão. Ele também poderia ter escrito nestas línguas, mas optou — o termo não é o mais justo — pelo alemão, pois “somente na língua materna se pode expressar a própria verdade. O poeta mente em uma língua estrangeira” (apud FELMAN, 2000, p. 39). O trágico na desesperada luta poética e lingüística de Celan foi ter usado esse idioma que não era apenas o de seus pais, mas o de seus assassinos, numa “subjugação extrema à língua da qual emerge morte, humilhação, tortura e destruição, num veredicto de sua própria aniquilação”, notará de forma sensível Shoshana Felman. Mas esse aspecto seria incontornável, uma vez que o poeta empreende um esforço vital e uma tentativa crítica de reclamar e de se apropriar justamente da língua na qual o testemunho *deve* — e não *pode*, simples e acriticamente — ser dado. Como diria o próprio Celan, com sua economia lingüística ímpar “são os esforços de quem, sobrevoado por estrelas — que são trabalhos humanos —, sem teto, também neste sentido até hoje não presentido e com isso da forma mais sinistra, ao ar livre, vai até a língua com seu próprio ser, ferido de realidade e em busca de realidade” (apud FELMAN⁵⁰, 2000, p. 39-40).

Todesfuge ou **Fuga sobre a Morte**, escrito ao final de 1944, acabaria por se transformar num ícone dessa lírica definitivamente marcada por um colapso cultural e histórico esmagador, um trauma massivo, individual e coletivo, uma mudança fundamental no pensamento e na existência das sociedades ocidentais, após a destruição e devastação desencadeadas pela guerra e pela Shoah. “A quebra do verso encena a quebra do mundo”, resume Felman (2000, p. 37). Pontuado por dados de realidade dos campos de concentração (“cavamos um túmulo nos ares e aí não ficamos apertados”), o poema não é sobre o ato de matar, mas sim de “beber” e sobre a relação possível entre “beber” e “escrever”; um poema, enfim sobre a violência, mas sobretudo, sobre a relação entre “violência e linguagem, sobre a passagem da linguagem pela violência e a passagem da violência pela linguagem” (2000, p. 41-3).

Assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra/
ordena-nos agora toquem para começar a dança/

⁵⁰ Tradução direta do alemão feita por Shoshana Felman e Márcio Seligmann-Silva.

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês outros cantem
e toquem /
enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a
dança/
E grita toquem mais doce a música da morte, a morte é um mestre que veio
da Alemanha/
grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feito fumo subireis
aos céus e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados.

1.4 SOBRE UMA ARTE (IN)CAPAZ DE ABAFAR OS GRITOS DAS VÍTIMAS

Shoshana Felman detecta com precisão rigorosa a convergência entre a poesia de Paul Celan e o *imperativo estético* (e ético) com o qual Adorno insistiria desde a sua famosa afirmação de que não era mais possível escrever poemas depois de Auschwitz. “A necessidade da arte de se desestetizar e justificar, desde então, sua própria existência, foi enfaticamente articulada pelo crítico alemão Theodor Adorno, em um dito famoso que define, de fato, a situação difícil de Celan”, mas que se tornaria, ele mesmo (talvez prontamente demais), “um clichê da crítica, consumido muito apressadamente e muito apressadamente reduzido ao descarte sumário da perturbadora eficácia poética de Celan em poemas como ‘Fuga sobre a morte’”, diz a autora (2000, p. 46). Pois o princípio estético da estilização, como anotaria Adorno, “[...] faz um destino impensável parecer ter tido algum sentido; ele é transfigurado, algo de seu horror é retirado. Já isso faz injustiça às vítimas”. De fato, alguns trabalhos seriam mesmo absorvidos de bom grado como contribuições para esclarecer o passado (ADORNO apud FELMAN, 2000, p. 46).

Note-se, entretanto que, na concepção radical do filósofo frankfurtiano, não são apenas esses trabalhos específicos, nem simplesmente a poesia lírica, enquanto gênero, mas todo o pensar, todo o escrever, que terá agora de pensar e de escrever *contra si mesmo*, como Adorno postula, não sem algum desespero na **Dialética Negativa**, originalmente publicada em 1966, na Alemanha. “Se a dialética negativa exige a auto-reflexão do pensamento, isto implica palpavelmente que, para ser verdadeiro, o pensamento deve também pensar contra si mesmo”. Pois se o pensamento, dirá um implacável Adorno, “não se mede com o mais extremo, o qual escapa ao conceito, é de antemão da mesma espécie da música de acompanhamento com a qual a SS gostava de abafar os gritos de suas vítimas” (ADORNO, 2005, p. 334). O fato é que o poeta mostrou-se mais exigente que o próprio filósofo e crítico da cultura. “Somente o peso do luto tentado por Celan, em que cada palavra é em si mesma

cadáver, contentou Adorno”, disse Adrián Cangi, no ensaio **Imagens do Horror. Paixões Tristes**, justamente sobre a questão da representação do Holocausto no cinema.

Ocorre que o próprio **Todesfuge** experimentaria “um imenso sucesso e freqüente antologização entre os germanófonos”, tornando Celan rapidamente, uma espécie de “mestre” celebrado, lembra Shoshana Felman (2000, p. 48). Isso levaria o poeta a voltar-se contra seus poemas iniciais, recusando pedidos de reimpressão em novas antologias e engendrando uma outra forma de escritura, com versos mais fragmentados e elípticos, menos explícitos e melodiosos.

Para evitar a possibilidade de uma estética embebida de entusiasmo pelo seu próprio verso, a poesia tardia rejeita, na linguagem, não sua música e seu cantar — que continuaria a definir a essência da linguagem poética para Celan —, mas uma espécie predeterminada de musicalidade *melodiosa* reconhecível. Nas palavras do próprio Celan, o verso, a partir de então, “[...] desconfia do belo [...] insiste em ter sua ‘musicalidade’ situada em uma região onde não tem mais nada em comum com aquele ‘som melódico’ que, mais ou menos imperturbado, soava lado a lado com o maior dos horrores. A preocupação desta linguagem é, em toda sua polivalência inalterável da expressão, a precisão. Ela não transfigura, não ‘poetiza’, ela *nomeia e localiza*⁵¹ [...] A busca de precisão musical — que evita a melodia e refreia acima de tudo a ‘poetização’ — é, no entanto, associada a uma tendência em direção ao silêncio. “Tendência em direção ao silêncio”, nota Celan “isso também não pode ser apenas dito assim. Não devemos criar novos fetiches. Até o antifetichismo pode tornar-se fetiche” (FELMAN, 2000, p. 48-9).

As colocações de Paul Celan poderiam ter a assinatura de Adorno em textos referenciais como aqueles nos quais dissecou a *indústria cultural*, insistiu na estética possível depois do Horror, refletiu sobre a situação paradoxal do **Engagement** na arte e denunciou as aporias da representação da Catástrofe, bem como em diversos Aforismos de **Minima Moralia**. Tal concepção, aliás, é central em toda a reflexão adorniana e teria como síntese a inacabada **Teoria Estética**, posteriormente publicada por sua mulher, Gretel Adorno. A arte, aqui, deve exprimir o sofrimento inerente à condição humana, num mundo em que os seres humanos estão cindidos uns dos outros e em si mesmos. Para o filósofo que, como bem observou Seligmann-Silva, colocou a estética enquanto a “filosofia em si” e não como mero sub-ramo complementar⁵² (2003, p. 12),

⁵¹ O grifo é nosso. Não por acaso, o título inicial que Claude Lanzmann pensou em dar à sua monumental obra sobre a Shoah, seria **O Local e a Palavra**.

⁵² “Para ele [Adorno], a cultura não podia ser pensada separadamente da crítica; a esta cabe o papel de revelar a não-verdade da primeira”, afirma Márcio Seligmann-Silva, em **Folha Explica Adorno** (2003, p. 12). Num outro momento, o autor dirá que, “enquanto constructos de ‘*mimesis* e racionalidade’, as obras de arte têm para Adorno a capacidade de, em seu ser enigmático, apresentar a verdade. Elas possuem, portanto, um íntimo parentesco com a Filosofia — mas cabe à reflexão filosófica abrir o teor de verdade das obras para que ele não se perca no nada” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 94).

a irracionalidade estética, “acaba sendo mais verdadeira e, portanto, mais racional do que a aparência de racionalidade que a vida cotidiana possui, que dissimula o sofrimento de todos nós”, submetidos à pressão das exigências culturais, avalia Verlaine Freitas, em **Adorno & a Arte Contemporânea**. O prazer que nos proporciona a arte, afinal, é o de descortinar este véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade (FREITAS, 2003, p. 29). Que esteja sempre claro: na sociedade capitalista.

Numa posição sob certo aspecto convergente, Georges Bataille veria a literatura como a expressão de sujeitos “em quem os valores éticos estão mais profundamente ancorados”, como observou Maria Rita Kehl. Ou seja, o “mal” na literatura⁵³ — para um otimista como Bataille — seria a memória do que a vida civilizada nos obrigou a deixar para trás, mas que não deveríamos esquecer, a exemplo da selvageria da infância ou a volúpia de uma liberdade anti-social (KEHL, 2000, p. 143). Poetas como Paul Celan e Samuel Beckett tornaram-se paradigmáticos para Adorno, sustenta Márcio Seligmann-Silva, ao introduzir a obra **História, Memória, Literatura**, na medida em que “a autêntica arte não mais deveria pautar-se pelo belo, mas sim pela *verdade*: e esta correspondia mais a um estado de mutismo e incompreensão do que ao espetáculo ilusório do belo”. O filósofo frankfurtiano, desta forma, “exige uma reflexão sobre o teor de verdade — para utilizar uma expressão de W. Benjamin — da obra de arte, que não deve trair o seu momento histórico” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.12-3).

Daí que ao artista caberia o mesmo papel que Adorno aceitava para si, enquanto intelectual: “a solidão inviolável é a única forma em que ele ainda é capaz de dar provas de solidariedade. Toda colaboração, todo humanitarismo por trato e envolvimento é mera máscara para a aceitação tácita do que é desumano”, dizia no quinto Aforismo de **Mínima Moral: Reflexões a Partir da Vida Danificada**. É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: “o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento” (1993, p. 20).

Sufrimento que, de fato, tinha chegado ao inimaginável com os campos da morte e que viria a ser expresso literariamente num novo gênero: a Literatura de Testemunho. A

⁵³ Não se trata aqui do “Mal absoluto”, representado pelo nazismo. Este justamente inicia sua ditadura silenciando as representações do mal na literatura, mas, sobretudo, nas artes plásticas. A “*Entartete Kunst*” ou “Arte Degenerada” — cujo exemplo máximo é o Expressionismo alemão — é justamente associada, pelo nazismo, com os judeus, sua depravação e seu gosto pelo grotesco, pelo doentio, como deixou claro o magistral documentário de Peter Cohen, **Arquitetura da Destruição** (1989). A autora analisou a tese de Cohen quanto ao caráter (vital) estético do nazismo, no artigo “Holocausto Judeu e a estética nazista: Hitler e a arquitetura da destruição”, publicado em **Comunicação e Política**, revista quadrimestral do Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos – CEBELA (1999).

prosa, a partir da experiência concentracionária, também deveria se confrontar com o paradoxo entre a necessidade de narrar e o caráter excessivo de uma realidade para a qual eram postulados conceitos como o da incomunicabilidade. **Paisagens da Memória: Autobiografia de Uma Sobrevivente do Holocausto** (2005), da professora vienense hoje radicada nos EUA Ruth Klüger, lograria superar o desafio, constituindo uma amostra singular pela característica ímpar de sua narrativa, avessa a qualquer expediente de vitimização ou autocomplacência. Isso fica evidenciado especialmente, num relato pontual: a autora, mal saída da infância, desembarca em Birkenau, onde reencontra Liesel, uma menina de origem proletária com a qual ela tivera uma tensa relação em Viena e no gueto de Theresienstadt.

Vinda num comboio anterior, Liesel ostenta uma tatuagem de número mais baixo (o que confere ao prisioneiro um tipo de *status* em relação aos “novatos”), conhece os meninos de recados que circulam de um campo a outro e está familiarizada com o pessoal “mais privilegiado”. Liesel passa a ensinar certas coisas para a amiga-rival. “Ela sabia das mortes. Seu pai pertencia ao comando especial. Ajudava na remoção de cadáveres”. Ela mencionava os detalhes “da mesma maneira casual com que crianças de rua falam sobre relações sexuais”, escreveu Ruth. Assim, a menina de classe alta e firme formação cultural, nascida numa boa família de judeus vienenses, fica sabendo “da perversidade da matança e da variada profanação de cadáveres” (2005, p. 107-108), como a tarefa vil de arrancar os dentes de ouro — mostrada em cenas de terrível realismo no citado **The Grey Zone** (2001).

O pai de Liesel, “um homem grande e forte, de traços rudes, que pareciam deformados e desfigurados como as feições de um louco” confiava na pequena menina e lhe contava tudo. Ruth Klüger temia e evitava esse homem com costas largas que, ao andar, “parecia que se afastava do mundo, como alguém que fora chamado à cozinha do demônio para varrer as cinzas”. Liesel mudara desde Terezín: estava abatida, parecia “um animal encurralado” (o que não deixava de ser, sob certo prisma). Quando Ruth suplicava “por uma gotícula de esperança”, como a acreditar que talvez as coisas fossem diferentes nos crematórios do que a amiga o descrevia, a menina simplesmente balançava a cabeça, negativamente. “Liesel não era uma menina sentimental”, mas “também era uma criança e o que despejava diante de mim era mais do que ela mesma podia engolir, embora a divertisse ser mais sabichona do que eu”. Certa vez, em pleno dia, “apareceu atravessando o campo um caminhão atulhado de cadáveres. Então, Liesel saiu correndo, aos gritos” (2005, p. 108).

Em outras ocasiões, as meninas voltarão a testemunhar o espetáculo macabro da rotina assassina do campo: “os cadáveres nus, amontoados em caminhões, desordenados sob o

sol, cobertos de moscas, cabelos desgrenhados, esparsos pelos púbicos, Liesel foge horrorizada, eu, fascinada, fico observando ainda por algum tempo” (2000, p. 111). A menina proletária permaneceu fiel a seu pai, o homem forte de traços rudes. Como ela mesmo explicara, ele não podia sair porque sabia demais. Ela “não tinha absolutamente nenhuma ilusão a respeito de sua morte” (KLÜGER, 2005, p. 123-4). Liesel não tentou mudar a sua sorte; quis ficar perto dele e foi gaseada junto com o pai. Tal relato encontra alguma equivalência no filme **Cinzas da Guerra**, episódio “real” lembrado por um sobrevivente na qual, todavia, a situação é diversa. Trata-se de uma menina que sobrevive à câmara de gás e é socorrida justamente pelos homens do *Sonderkommando*, dispostos a tentar preservar ao menos *aquela* vida. A violência do tema — a morte de crianças — e o realismo da representação nesta obra fazem da recepção do filme um verdadeiro massacre emocional.

Literatura, cinema, poesia. Todas as formas expressivas experimentam o mesmo transbordamento, o excesso de realidade, esta literalidade que resulta diretamente da experiência da morte, uma morte mais que banal, que atinge cotidianamente centenas, milhares de seres humanos, não importando se tratem de homens ou mulheres, crianças ou idosos, mortes que afinal, numa variação daquela clássica colocação de um SS, não *precisam de um porque*. Assim, Charlotte Delbo afirma, de forma desconcertante, que não está entre os vivos (“eu morri em Auschwitz”) e Jorge Semprún tem a impressão “repentina, muito forte, de não ter escapado à morte, mas tê-la atravessado”. A qualidade da experiência dos *Lager* é tão intensa que gera o efeito perverso da sua não realidade. Representações hiper-realistas do Holocausto (como a famosa série de televisão do final dos anos 70, **Holocaust**), a rigor, “apenas reproduzem essa impressão de irrealidade em vez de possibilitarem um autêntico trabalho de memorização e reintegração da cena traumática” diz Seligmann-Silva (2000, p. 94). Subverte-se assim um clichê caro ao senso comum. Tais formas de representação fazem “ver para não crer”.

Certamente não se deveria esperar da mídia e da *indústria cultural* padrões de representação psicanaliticamente corretos, por assim dizer. Mas é óbvio que, malgrado alguns circuitos marginais de filmes neonazistas, os produtores de bens simbólicos não desejam confundir as audiências ou contribuir subrepticamente para os esforços sempre revigorados dos negacionistas. Pensada retrospectivamente, uma das obras mais famosas da filmografia sobre o tema continua a ser a telessérie norte-americana **Holocaust** (1978). Dentro da ótica de uma representação capaz de transcender os efeitos perversos da literalidade da experiência concentracionária e seu efeito de irrealidade que, paradoxalmente, decorre da opção pelo

hiper-realismo, bem como de evitar o risco de cair na mais prosaica *banalização* do tema, o filme seria considerado um equívoco. Essa visão, entretanto, como de resto diversos aspectos do problema, não encontra unanimidade. Se a proliferação na literatura, cinema e política contemporânea de narrativas sobre o Holocausto tende a banalizar o evento histórico, provoca Andreas Huyssen, o aumento de memoriais e monumentos pode não ser uma boa solução para os problemas da rememoração, arriscando-se a cair na mesma armadilha; a saber, “mais uma vez congelar a memória em imagens e discursos ritualísticos” (2000, p. 79).

O autor de **Seduzidos pela Memória** ainda fustiga os puristas no campo da estética: “A insistência exclusiva em favor da representação verdadeira do holocausto como evento único, indizível e incomensurável pode não fazer mais sentido diante de suas múltiplas representações e funções como um lugar-comum onipresente na cultura ocidental” (2000, p. 79). Assim, Huyssen sugere que solenidade e reverência são critérios apropriados no caso de um objeto de culto, mas inadequados para representar o Holocausto. “O respeito silencioso e reverente pode ser cabível frente ao sofrimento de um sobrevivente, mas é equivocado como estratégia discursiva para o evento histórico, mesmo que ele esconda em seu cerne algo de indizível e irrepresentável” (2000, p. 79). Como que a apoiar as palavras de Huyssen, o húngaro Imre Kertész faria uma defesa quase surpreendente do filme **A Vida é Bela** (1993), de Roberto Benigni, dizendo: “Imagino que, uma vez mais o coro dos puritanistas do Holocausto, dos dogmáticos do Holocausto e dos expropriadores do Holocausto fez-se ouvir: ‘Pode-se falar *assim* acerca de Auschwitz⁵⁴?’” (2004, p. 177). De qualquer forma como se tornou aceito, Walter Benjamin estaria errado ao prever a morte da “aura” (com seu valor de culto) com o puro e simples desenvolvimento das técnicas de reprodução e numa carta ao pupilo e amigo Adorno, concordara com a observação deste último acerca da possibilidade do mercado cultural criar uma “aura de segunda natureza”. De resto vale perguntar: não há algo de culto no material bruto a ser trabalhado pela indústria da cultura?

Dilemas frankfurtianos à parte, retornemos a tese de Andreas Huyssen

Se nos cabe a responsabilidade de prevenir o esquecimento, devemos estar atentos aos poderosos efeitos que uma novela melodramática pode despertar na mente dos telespectadores de hoje. As gerações posteriores ao Holocausto que tiveram a sua socialização primária através da televisão podem encontrar seu próprio caminho rumo ao testemunho, o documentário

⁵⁴ E Kertész não hesitará em especificar esse “assim”: com humor, com os recursos da comédia, “diriam, na verdade, os que viram o filme através dos anteparos da ideologia (não conseguem ver com mais precisão) e dele não compreenderam uma única cena, uma única palavra. Pois para o autor de **Sem Destino**, relato de sua própria sobrevivência, a idéia de Benigni, assim como o personagem Guido, não é cômica, mas trágica” (2004, p. 177).

ou o tratado histórico justamente através de um Holocausto ficcionalizado e emocionalizado feito especialmente para o horário nobre da televisão. Se o Holocausto pode ser comparado com um terremoto que destruiu todos os instrumentos para medi-lo, como sugeriu Lyotard, então certamente deve haver mais de um modo de representá-lo (HUYSSSEN, 2000, p. 79-80).

Já Seligmann-Silva, retomando uma colocação de Geoffrey Hartman ressalta que representações massivamente realistas não apenas dessensibilizam os espectadores como também geram o que ele chama de um *unreality effect*, conceito interessante se lembrarmos que o cinema — especialmente o modelo clássico hollywoodiano — é essencialmente caracterizado como um *medium* capaz de sugerir um poderoso “efeito de realidade”. A dessensibilização e o efeito de irrealidade de tais modalidades representacionais decorrem do fato de que nelas “não há espaço para o jogo mutuamente fecundante entre a imaginação e a reflexão” (HARTMAN apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94). A prova histórica desta tese é os efeitos conhecidos dos primeiros documentários editados ainda nos anos 40 com as imagens recém-tomadas dos campos da morte, ostentando — em *excesso* diríamos — cenas violentas e insuportáveis, como as clássicas imagens das valas comuns alimentadas por centenas de corpos ali jogados por máquinas escavadeiras. Os espectadores “simplesmente não aceitavam a realidade do terror, eles como que negavam totalmente o visto, tomando-o por mentira”⁵⁵, anota Seligmann-Silva (2000, p. 95).

Há que se fazer um breve comentário acerca do autor de **Seduzidos pela Memória** e suas colocações. *Podemos* a princípio concordar com os argumentos de Huyssen embora deva ser notado que o verbo “poder” é recorrente em absolutamente todas as suas colocações, (exceto à última, de resto provada nos 60 anos de representação da Shoah). Isso não se deve, certamente, a um cacoete estilístico, podendo ser melhor explicado em função de comprometimentos — ou, quem sabe, exatamente pela falta de comprometimentos — mais íntimos, por assim dizer. De fato, Andreas Huyssen, professor de Literatura Comparada e Germânica na Universidade de Columbia e co-editor do **New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies** tem a favor de si a verdade de que as questões culturais costumam ser, por sua própria natureza, mais matizadas, possibilitando um trânsito mais fluído entre os extremos. Nem todos os autores, contudo, lançarão mão deste dado de realidade, assumindo mais firmemente suas posturas e ampliando o escopo de verbos

⁵⁵ Embora totalmente circunscrito ao âmbito pessoal e meramente ilustrativo, será necessário observar que por várias vezes, como pesquisadora do tema, fui inquirida por pessoas de nível universitário, classe social privilegiada e sanidade mental incontestável sobre a “verdade” da existência dos campos. Não seria tudo uma grande invenção dos judeus ou de uma “mídia judaica”?

empregados em suas reflexões. Parece óbvio que exista uma infinidade de modos de representar o Holocausto, o que vale para **Shoah**, de Lanzmann; **O Porteiro da Noite**, de Cavani; e **A Vida é Bela**, de Benigni; sem esquecer da **Lista de Schindler**, de Spielberg; e dos filmes “B” que misturam imagens dos campos de concentração, uniformes pretos SS e a mais rasteira pornografia. A questão que encanta é de ordem qualitativa e considera aspectos estéticos e éticos como os dois lados inseparáveis de uma mesma — e apaixonante — temática. Mas ensaístas como Huyssen, a exemplo de um autor como Lipovetsky parecem ser melhor talhados para apresentar cenários contemporâneos do que debater com afincos concepções e posições (*também*) intelectuais.

O fato é que o debate acerca da representação do Holocausto está permeado, senão constituído, a rigor, por um problema de fundo eminentemente moral (ainda que não seja explicitamente formulado). As formas de representar não entram em debate, movidas por questões meramente estéticas ou de gosto pessoal, e tampouco existe qualquer dúvida sobre a capacidade técnica do cinema em criar e/ou reproduzir qualquer tipo de imagem. Existe uma corrente entre cineastas e críticos, naturalmente minoritária, mas com uma certa autoridade moral, por assim dizer, que acabam balizando essa discussão. É o caso notório do cinema de Claude Lanzmann, sobretudo com seu documentário **Shoah** (1974-1985), como o fora, décadas antes, **Noite e Neblina** (1955), de Alain Resnais, atualizado recentemente pela obra **Voyages** (1999), de Emmanuel Finkiel. Como diria Maria Rita Khel, o Holocausto, “que não é irrepresentável a não ser na medida de nossa repulsa, de nossa vontade de recalcar esta memória, aproxima-se do mal absoluto à medida que representa a si mesmo como ‘bem’ e, portanto, não se impõe nenhum limite”, nem o da culpa, nem o da vergonha, nem mesmo o da dúvida sobre a legitimidade de sua destruição.⁵⁶

O filósofo Peter Pál Perlbart, num texto que acompanharia uma das raras exibições de **Shoah** no Brasil⁵⁷, falaria numa espécie de *pedagogia do intolerável* capaz de resistir às tentações de um “culto do horror”, do “gozo mórbido” ou da “monumentalização da tragédia”, enfim, de signos de miserabilidade ou vitimização (PÉLBART, 1994, p. 33). Tal estética, mais sóbria, inaparente e cáustica, encontraria correlações na poesia de Paul Celan e na literatura de Primo Levi. Perlbart será endossado pela análise de Maria Rita Khel, para

⁵⁶ Exatamente, dirá Maria Rita Khel “como nas representações de Deus em sua ira, em seu arbítrio absoluto: o Deus do Velho Testamento, com poderes ilimitados sobre a vida e o sofrimento dos homens, em nome de não sei que ‘bem’ obscuro” (2000, p. 144)

⁵⁷ O comentário intitulado **O Salto de Mefisto: A violência invisível do filme Shoah** foi divulgado durante a Primeira Semana de Cinesofia em Florianópolis, em dezembro de 1993 e reproduzido pela revista **Imagens** dedicada ao tema da violência em agosto de 1994.

quem os textos — penosos — de Levi não forçam os leitores a “gozar do abjeto”. O escritor e químico italiano é capaz de recuar nos momentos necessários, parecendo “não querer intoxicar, fascinar ou nausear o leitor com a memória do seu sofrimento” (2000, p. 148). Estamos, como fica evidente, a uma distância abissal da representação hegemônica do tema, cristalizado em seu ícone máximo, **A Lista de Schindler** (1993), de Spielberg.

O mesmo pudor no tratamento de um tema “excessivo” em todos os sentidos foi mais recentemente experimentado pelo cineasta Emmanuel Finkiel, numa obra que aborda o tema no tempo presente e no qual a tragédia é sutilmente resgatada a partir não exatamente da memória direta das vítimas, mas em suas marcas indelévels. Filósofa e crítica cinematográfica, a argentina Silvia Schwarzböck afirmará cabalmente, no artigo **La Memoria Frente al Espectador: Como Representar en el Cine lo que Nunca Debiera Haber Sucedido**, que, no filme em questão, **Voyages**, a absoluta ausência de *flash-backs* não responde a um problema estético. Não tem sentido perguntar-se se é possível representar o horror, quando o cinema já o representou, sustenta Schwarzböck argumentando que “seria como perguntar-se se é possível filmar uma novela de Sade, depois que Pasolini o fez”. A verdadeira questão seria mais sutil. “Outro problema é se **Saló** é uma película visível, para além de que tenha sido vista”, instiga o texto, publicado em **La Memoria de Las Cenizas**” (2001, p. 135), pergunta que, guardadas as devidas proporções, pode ser feita a respeito de **Cinzas da Guerra** (2001).

Os críticos admiradores de estéticas sóbrias como a de Lanzmann discordarão da postura mais matizada de Schwarzböck. O filósofo Peter Pál Pelbart insistirá numa proposição central: a morte é irrepresentável. O filósofo vai recorrer a Levi quando ele disse que nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa insanável: a aniquilação de um homem. “Este acontecimento não cabe nas palavras, nem nas imagens, nem nesta Terra, nem na hesitação desta Voz, nem na dureza deste Rosto que logo desatará num tremor incontrolável”. Daí também porque não pode caber num filme de ação — eis porque Lanzman opta por fazer “todo o contrário de um filme de ação” (1994, p. 32) — e Pelbart, num outro texto em que retoma suas colocações, dirá textualmente: “muito menos poderia caber num filme de Spielberg” (2000, p. 176), numa clara alusão ao sucesso internacional de **A Lista de Schindler**. Contra esta tentação crescente, a frase mais justa viria de Maurice Blanchot: “a meu ver, e de uma outra maneira que o decidiu Adorno, de resto com a maior razão, eu diria que não pode haver relato-ficção de Auschwitz” (apud PELBART, 2000, p. 176). O filósofo irá ainda mais longe ao afirmar que ninguém pode pretender representar, ou ser o

representante de Auschwitz, posição que, no limite, questiona toda uma tradição de testemunhos vitais para a memória do Holocausto.

Se tomarmos “a outra ponta desta corda sobre o abismo” teríamos, segundo Peter Pál Pelbalt, a posição de Hans Jürgen Syberberg, em **Hitler, um filme da Alemanha** (1977). Também Syberberg recusa qualquer ficção realista, qualquer representação do passado tal como ele foi, qualquer reconstrução no estilo “psicologia da pistola”, termo empregado pelo próprio cineasta. Este é um filme que se passa no presente, “nesse nosso presente assediado pelos fantasmas do passado, pelas assombrações fantasmagóricas”. Um diretor de circo que abre o filme de Syberberg anuncia o “maior espetáculo do mundo”, antecipando que o filme irá decepcionar “todos os que querem ver de novo Stalingrado ou o 20 de julho ou o lobo solitário no *bunker* do seu ocaso ou o Nuremberg de [Leni] Riefenstahl. Mostramos a realidade, não os sentimentos das vítimas, tampouco a história dos especialistas, os grandes negócios com a moral e o horror, com o medo e a contrição e a arrogância e a cólera do justo. Isto é, nada de pornografia esquerdista de campos de concentração”⁵⁸ (apud PELBART, 2000, p. 177).

Syberberg, um cineasta polemista com pretensões intelectuais é desmentido, para ficarmos num único e significativo exemplo, pela análise clássica da Escola de Frankfurt sobre a *indústria cultural*, a partir da qual será um tanto impreciso se falar numa “pornografia esquerdista de campos de concentração”, em termos quantitativos e qualitativos, já que a maioria e as mais famosas obras ficcionais sobre o tema estão plenamente inseridas no esquema hegemônico de produção de Hollywood, acerca da qual a própria designação de “esquerda” perde qualquer solidez. A indústria de bens culturais, expressão estética da dominação e do esforço de integração das sociedades ao capitalismo não será facilmente simplificada nestes termos (ainda que possam existir cineastas com pretensas posições à esquerda). Como anotariam Adorno e Horkheimer⁵⁹ em **A Indústria Cultural: O Iluminismo como mistificação das Massas**, texto de meados dos anos 40, “a mentira não recua diante do trágico, a sociedade total não abole, mas registra e planifica a dor de seus membros; assim também procede a cultura de massa com o trágico” (2002, p. 55). A indústria do divertimento e do prazer, cujos produtos industrializados são embalados como arte e

⁵⁸ O cineasta alemão estaria se referindo ao filme **Kapo** (1960), de Pontecorvo, diretor historicamente identificado com um discurso de “esquerda” e que inaugura oficialmente a ficção cinematográfica acerca do universo concentracionário? A história de **Kapo** e a posição de Syberberg, aliás arrogante, será questionada oportunamente, no capítulo seguinte, que resgata a filmografia do Holocausto.

⁵⁹ Embora o texto seja atribuído a ambos os autores, como parte de um projeto conjunto concretizado na obra **Dialética de Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**, publicada originalmente em 1947, sabe-se hoje que o texto sobre a *indústria cultural* foi escrito por Adorno. Usamos aqui as duas versões do ensaio, em edições nacionais de 1985 e 2002, que contém diferenças substanciais.

cultura apela para a substância trágica, que oferece ao consumidor, como “o sucedâneo da profundidade há muito abolida” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 142).

Assim, “a realidade [social] compacta e sem lacunas, em cuja reprodução hoje se revolve a ideologia, aparece mais grandiosa, nobre e possante, quanto mais vem mesclada do necessário sofrimento. Ela assume a face do destino” (2002, p. 55). No processo de domesticação do trágico, a *indústria cultural* lhe reserva um lugar preciso na *routine*. O cinema (hollywoodiano, sobretudo) torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral. “As massas desmoralizadas pela vida sob a pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável e pela contenção exemplar das vítimas. Se a cultura sempre serviu para domar instintos revolucionários, a cultura de massa vai além: “ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada”, observa Theodor Adorno (2002, p. 56-7). Ora, esta é também uma perfeita definição para o já citado filme sobre “os judeus de Schindler”, obra que certamente está longe de ser classificada impunemente — para usar as palavras de Syberberg — como “pornografia *esquerdista* dos campos de concentração”.

Retornando aos dilemas psicanalíticos da representação do Horror, pontuadas por Geoffrey Hartman e discutido em **A História Como Trauma**, de Márcio Seligmann-Silva, fica patente que, ao lançar mão do conceito de trauma, está sendo sinalizado o fato de que os limites da representação do testemunho da Shoah não advém absolutamente de uma “incapacidade técnica”. Postula-se antes uma temeridade pela opção por formas de representação extremamente realistas, de resto sempre possíveis. “A questão é saber se ela é desejável e com que *voz* ela deve se dar; se ela nos auxilia no ‘trabalho do trauma’ que tem como finalidade a integração da cena de modo articulado e não mais patológico na nossa vida”, defende Seligmann-Silva (2000, p. 85). Caberia ainda a observação de Maria Rita Kehl: tudo é passível de representação, ainda que não haja objeto ou fragmento do real “que se deixe representar todo”. Isso porque toda representação evoca, estruturalmente, não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa. Toda representação, enfim, conteria “seu traço de saudade e seu resto de silêncio” (2000, p. 140) de algo que já não está e que nunca se entregou inteiro à simbolização. De qualquer forma, imaginamos não ser esta, necessariamente, a consciência, por assim dizer, dos receptores de tais representações. Como

advertiam Adorno e Horkheimer, diante dos desígnios da *indústria cultural*, “a vida não deve mais, tendencialmente, poder se distinguir do filme sonoro⁶⁰” (2002, p. 16).

Como pontuara Adorno, num outro contexto, a discussão sobre a representabilidade do Holocausto e de dezenas de genocídios que a ele se seguiram (contrariando a idéia inocente ou de má-fé que a exibição de fatos como estes poderiam ser pedagógicos para a não repetição do mal) se dá num contexto problemático no qual palavras e imagens estão como que cristalizadas — ou reificadas — pela fusão, sob a *indústria cultural*, entre a mercadoria e o que deveria constituir a arte e a cultura. “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado” (1985, p. 148). A diversão, decretara Adorno, é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio (1985, p. 128). Daí que a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir significa, aqui, estar de acordo. “Divertir significa sempre: não ter de pensar nisso, esquecer o sofrimento até onde ele é mostrado” (1985, p. 135), num âmbito em que a “fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão” (1985, p. 134). Lembremos que, para o filósofo da Teoria Crítica da Sociedade, o cinema constituía um *medium* por excelência⁶¹ destas graves distorções que, no limite, decretam a morte da cultura, da subjetividade e do próprio indivíduo (burguês).

O postulado de Adorno será retomado e atualizado na discussão inaugurada pela literatura dos campos. Nas comunicações feitas por ocasião do Colóquio Internacional, “O

⁶⁰ “Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca interrupção da trilha sonora o processo de produção mecânica passou inteiramente ao serviço deste designo”. De resto a própria constituição objetiva do cinema é uma ameaça à imaginação e à espontaneidade do público. Os produtos audiovisuais são feitos de tal modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, mas, por outro acaba por vetar “a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente”. O espectador, de forma irônica e cruel, fica tão absorvido pelo universo do filme (pelos gestos, imagens e palavras) a “ponto de não ser capaz de lhe acrescentar aquilo que lhe tornaria um universo”. Os produtos culturais tornam-se tão familiares as provas de atenção requeridas que estas se automatizam. Notemos como Adorno entende, sob seu próprio ângulo a questão do “choque” tão enfatizada por seu amigo Walter Benjamin. Pois o antigo pupilo responderá diretamente ao texto do mestre **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica** (de meados dos anos 30) de uma forma incisiva: “A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002,16-8).

⁶¹ A televisão ainda estava em testes na época. Mas Adorno prevê com lucidez que a nova mídia tenderia a reparar as linguagens do rádio e do cinema. As possibilidades ilimitadas desta síntese da televisão “prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos”, a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da *indústria cultural* pode vir a triunfar abertamente já amanhã — “numa realização escarminha do sonho wagneriano da obra de arte total” (1985, p. 116).

Homem, a Língua, os Campos”, organizado pela Associação Interuniversitária de Pesquisa sobre Campos e Genocídios e realizada em Paris no ano de 1997, pesquisadores e sobreviventes insistiam no cuidado para que a lembrança dos mortos e a indignação contra os horrores passados não constituíssem estratégias para ignorar os genocídios do presente, tais como o de Kosovo. “O confronto entre o recolhimento que preside a lembrança dos mortos do passado e a brutalidade da visão dos assassinios de hoje não remete somente à contradição entre impotência presente e diligência arquivista”, resumiu Jeanne-Marie Gagnebin, representante do Brasil no colóquio. Tal confronto também assinalaria duas formas de representação profundamente diferentes: as imagens e a escrita (2000, p. 104). Com um *touch* adorniano, Gagnebin afirmará:

As imagens da televisão, em particular, são diretas, imediatas num duplo sentido: dizem respeito ao atual, ao contemporâneo, a uma quase identidade entre tempo de sua produção e tempo de sua recepção. Essa imediatez temporal se desdobra numa imediatez da trivialidade cotidiana: invadem o dia-a-dia dos espectadores que ligam a televisão enquanto preparam o jantar ou lavam a louça. Sua força e sua violência submergem o cotidiano e devem, necessariamente, ser desviadas para o leito do hábito e da indiferença, se o espectador quiser continuar a viver, a fritar seu bife ou a não quebrar qualquer copo. Assim, como o denunciava o cineasta Roni Brauman, a reportagem de televisão acalma muito mais nossa sede de compaixão (isto é, também nosso apetite de sofrimentos alheios) do que estimula nosso espírito crítico (GAGNEBIN, 2000, p. 104).

Pelos menos desde os escritos teóricos de Sergei Eiseinstein reunidos postumamente em **A Forma do Filme** (2002), das reflexões de Benjamin sobre **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica** (1994), do clássico **A Arte do Cinema**, de Rudolf Arnheim (1989), e de **O Cinema**, de Henri Agel (1972), os estudiosos da chamada Sétima Arte oferecem dados inquestionáveis e pistas sugestivas para se pensar as diferenças entre o *estatuto* da imagem cinematográfica em oposição às demais formas estéticas as quais estava, desde o seu nascimento, no final do século XIX, relacionada. Não será preciso, entretanto, recorrer pontualmente a estes autores ou aos atuais para sugerir que a crítica feita por Gagnebin as imagens televisivas hoje podem ser estendidas ao cinema tipicamente comercial produzido hegemonicamente nos Estados Unidos e distribuído maciça e agressivamente no mundo todo. Basta pensarmos no padrão atual das salas de cinema, confinadas nos *shoppings centers* espalhados ao redor de um mundo, afinal, globalizado (em certos aspectos). Seria um tanto *nonsense* imaginarmos que as multidões que freqüentam estes “templos de consumo” estivessem em busca de dramas humanitários suficientemente mobilizadores para justificar

mais uma listagem militante na *Internet*. O cinema é diversão para a esmagadora maioria de seus consumidores e “o leito do hábito e da indiferença” não ajuda o espectador apenas a viver ou fritar bifés, mas — sobretudo — a fazer compras.

Assim, seguimos Jeanne-Marie Gagnebin, em seu texto **Palavras para Hurbinek**, quando ela ressalta que “nesse debate sobre as várias formas do testemunho, a imediatez da imagem televisionada e fílmica se revela muito mais um engodo que um ganho positivo, se for aceita como tal. Não seria por outro motivo, argumenta a autora, que essa imediatez é “conscientemente desconstruída nos filmes mais elaborados e críticos, como por exemplo, nos de Marcel Ophüls (**Memory of Justice**, 1976, **Le Chagrin et la Pitié**, 1971), que insistem sobre a construção mediática dessa pretensa imediatez”. Isso equivale a dizer que diante do horror insuportável, o impacto do testemunho ao vivo deve ser revezado por uma elaboração crítica mínima, “sob pena de soçobrar na compaixão abstrata ou, então, num reflexo de autopreservação e indiferença” (2000, p. 105). Ora, esse é um drama que atinge qualquer obra acerca da temática sempre violenta do(s) genocídio(s), esteja(m) no coração da Europa ou na distante Ruanda⁶². O mal-estar diante da imagem imediata, por sua vez, faz retornar a questão da irrepresentabilidade do mal.

“O mesmo motivo volta, mais profundamente e mais dolorosamente, na constatação estarecida que o horror enxergado não é somente tão inesquecível quanto irrepresentável, mas também que ele possui uma estranha força de *contaminação*”, alerta Gagnebin (2000, p. 106); ou seja, que ele suja e marca de vergonha os olhos que o viram. Lembremos que o padre Fontana, principal personagem de **Amém**, filme de Costa-Gravas, recusa a possibilidade de ser liberado do campo de concentração depois de ter trabalhado junto ao *Sonderkommando*, na tarefa bárbara da cremação interminável de corpos, pois aquela visão o tinha afastado de seu Deus e de qualquer afirmação da vida. “Nunca deveríamos ter visto isso”, disseram muitas vezes os sobreviventes, “como se não conseguissem mais distinguir entre seu papel — e sua tarefa — de testemunhas e sua suspeita de serem *também* cúmplices e *voyeurs*”. Se tal representação do horror desemboca num sentimento de obscenidade, há que se opor um olhar que não visa o gozo do espetáculo (especialmente o do sofrimento), mas que acolha a “interrogação suscitada por um encontro” (2000, p. 106).

⁶² A Shoah, dirá Gagnebin, se caracteriza por “sua memória viva e paradigmática”. Ao contrário de teses como a de Norman Finkelstein sobre a eficácia da indústria do holocausto, a autora especula que talvez essa “preservação sagrada” deva-se a características histórico-culturais do judaísmo, cultivadas pelos sobreviventes, tais como o apego à memória como apelo no presente, à tradição como transmissão, à escrita como mediação da palavra divina entre os indivíduos e entre as gerações (2000, p. 109).

Mas tal oposição permanece um projeto estético e ético confinado a setores vanguardistas, por assim dizer. “O problema radical de nosso tempo é a escravidão e a servidão passional do olho na sua busca da encarnação do horror e da violência”, decreta Adrián Cangi, em sua reflexão sobre a singularidade da representação da “obra-prima” de Claude Lanzmann (como ressaltaria Simone de Beauvoir). A história do Holocausto teria sido, argumenta Cangi, sepultada por uma sobrecarga de efeitos retóricos, de imagens grandiloquentes, onde impera “um olho impudico, insolente e astuto”. E adotando a terminologia adorniana, o autor ainda sustenta que a *indústria cultural* supõe um efeito de “democratismo pedagógico”, no qual não se economiza “a estetização da violência e da morte, com o objetivo de aliviar as massas, numa fabulosa catarse cinematográfica e televisiva” (2003, p. 142-3).

Falar o máximo possível do Holocausto, diz o historiador Roney Cytrynowicz, no artigo **O Silêncio do Sobrevivente: Diálogo e Rupturas Entre Memória e História do Holocausto**, não é necessariamente mais interessante do que “entender o momento em que é preciso também saber silenciar, para garantir um certo estranhamento, uma certa recusa ao *show business* e a uma certa saturação de depoimentos exibidos sem moldura histórica”. Citando um programa de televisão no Brasil onde vários “sobreviventes” — de naufrágio, de incêndio e do Holocausto (!) — foram reunidos, Cytrynowicz se escandaliza : “o sobrevivente é convocado a todo momento para contar um testemunho que se tornou banal no jogo político e midiático atual, jogando o testemunho do Holocausto, “nesta vala comum da banalidade televisiva que confunde acidentes da natureza com genocídio” (2003, p. 136). Ao aproxima-se o momento em que não teremos mais “a voz direta, viva” dos sobreviventes é preciso justamente resguardá-los “[...] da exploração que os torna espetáculo de um apaziguamento e de uma intensa exposição para fins políticos em um mundo que apazigua sua má consciência dos atuais crimes celebrando a memória de crimes passados”, fulmina Cytrynowicz (2003, p. 140).

O diretor do “Arquivo Fortunoff de Vídeos de Testemunho do Holocausto” e professor de Literatura Comparada em Yale, Geoffrey Hartman problematiza ainda mais a questão, numa reflexão em que mesmo a historiografia não oferece as garantias defendidas por Roney Cytrynowicz. Em **Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma**, ele lembra que o tema hoje é caracterizado por um excesso de conhecimento e uma abundância de detalhes sobre a “Solução Final”, sejam fornecidas pelas técnicas modernas da historiografia e pelos registros detalhados e confiantes dos próprios executores; sejam engendrados por meios visuais poderosos, à nossa disposição para “converter esse conhecimento em simulacro do

evento originário”. O problema de fundo concentra-se, pois, sempre nos limites da representação, perguntas que dizem respeito menos à possibilidade ou não de um evento extremo ser representado, do que “à dúvida sobre a verdade ser, de fato, contemplada por nossa recusa em estabelecer limites para a representação”: não se trata, portanto, da técnica mas do *fim*, da sensatez de recordar o que aconteceu (2000, p. 208).

Por isso mesmo, Hartman nos lembra que levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. Daí a importância deste “tema conservador”, daí ser inevitável unir-se aos dogmáticos, aos poucos que formulam uma crítica à recusa do realismo em estabelecer limites, diz o autor, entre a ironia e o lamento. A extensão tecnológica, na mídia, dos olhos e ouvidos, gera por sua vez um novo e peculiar estresse psicológico ao qual estamos todos sujeitos. “Esse estresse é consequência do fato de que a mídia nos tornou a todos co-espectadores involuntários das atrocidades apresentadas plasticamente e a cada hora”. Pois das reportagens da mídia sobre eventos traumáticos, dessa transmissão fluente e sem descanso de imagens violentas, poderia surgir o que Geoffrey Hartman chama de “trauma secundário”, que afetaria os espectadores de nossos próprios circos romanos⁶³. “Ainda que no curso da vida todos se exponham a visões de morte e sofrimento, é preocupante a exposição rotineira, uma exposição que facilita e habitua e tende a produzir sentimentos de indiferença” (2000, p. 208-9).

A questão da indiferença será ilustrada pelo autor com um caso acontecido nos Estados Unidos e divulgado pelo **New York Times**, em fevereiro de 1994. Diante de uma cena de **A Lista de Schindler**, no qual um nazista atira na cabeça de uma mulher judia, 69 estudantes de uma escola da Califórnia, a maioria latinos e negros, manifestaram-se com risadas e piadas, sendo retirados do cinema. Coube a um rabino local a conclusão de que o incidente nada tinha a ver com anti-semitismo. Ele e lideranças da comunidade judaica estavam convencidos de que a ignorância em relação à história, a imaturidade dos estudantes e sua dessensibilização para a violência eram as verdadeiras causas da ruidosa manifestação. Um dos estudantes, 16 anos, resumiria a questão: “vemos violência em nossa comunidade o tempo todo”. A matéria encerra com a seguinte observação: “perto da coisa de verdade, as manchas de sangue preto-e-brancas de **A Lista de Schindler** pareciam irrisoriamente falsas” (apud HARTMAN, 2000, p. 209).

⁶³ O autor retoma um episódio relatado por Agostinho acerca de seu amigo Alípio, no circo romano. A primeira visão de um esporte de sangue imprimira nele, para sempre, o desejo de ver sangue. Naturalmente dirá Hartman, essa história deve agora parecer comoventemente *naïf*. A discussão dos limites da representação na mídia e nas artes parece confinada à sua relação com a questão da infância. “Presume-se que uma pele mais grossa cresce sobre os olhos do adulto à medida que a experiência os domestica” (2000, p. 208).

Portanto, não é o impacto potencialmente traumático da imagem visual que é, em si, o problema. Sim, há um choque; e em seguida frequentemente fascinação; é difícil tirar da mente as fotos dos aldeões vietnamitas implorando ajoelhados e sendo executados por uma bala direto na cabeça, ou de mulheres judias nuas à espera de serem mortas, ou fotos de seres esqueléticos jogados dentro de valas coletivas depois da libertação de Belsen, ou de um corpo sem cabeça arrastado depois do bombardeio de um mercado em Sarajevo. Porém deve-se acrescentar ao fato do choque sua rotinização, a visão constante de imagens extremas, sua circulação como ícones e a frieza com que acabamos encarando outras imagens do tipo (HARTMAN, 2000, p. 209).

No que diz respeito especificamente às fotografias — que caberia diferenciar, a rigor, das imagens televisivas, há vozes respeitadas que divergem desta preocupação geral sobre os possíveis efeitos maléficos da saturação/banalização. No último texto que publicou em vida, **Diante da Dor dos Outros** (2003), a ensaísta e crítica norte-americana Susan Sontag iria rever algumas questões que havia trabalhado em **Sobre Fotografia** (2004), agora sob um ângulo menos moralizador, por assim dizer. Provocativa, Sontag abre um de seus capítulos com o seguinte depoimento: “É impossível passar os olhos por qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em todas as linhas os traços mais pavorosos da perversidade humana [...] Qualquer jornal, da primeira à última linha, nada mais é do que um tecido de horrores”. A reclamação que poderia ser de uma leitora contemporânea é de autoria de Baudelaire, anotado em seu diário no início da década de 1860 (apud SONTAG, 2003, p. 89).

O sentimentalismo, lembra a ensaísta norte-americana, sempre foi compatível com um gosto pela brutalidade, entre outras patologias, cujo exemplo clássico seria o do comandante de Auschwitz que volta para a casa à noite, abraça a esposa e os filhos e senta-se ao piano para tocar Schubert, antes do jantar. As pessoas não se insensibilizam àquilo que lhes é mostrado, afirma Sontag, devido à *quantidade* de imagens despejadas em cima delas. É a passividade que embota o sentimento. “Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimentos; os sentimentos são raiva e frustração” (2003, p. 85). Mas, se ponderarmos sobre quais as emoções que seriam desejáveis, parece demasiado simplista escolher a solidariedade. A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens sugere um vínculo entre os sofredores distantes — vistos em *close* na tevê — e o espectador privilegiado, um vínculo simplesmente falso, mais uma mistificação de nossas verdadeiras relações com o poder. Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa

solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência, fustiga Sontag (2003, p. 85-6).

O problema, portanto, não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só lembrem das fotos. Essa lembrança ofusca outras formas de compreensão e de recordação (e aqui voltaremos ao argumento de Roney Cytrynowicz, quanto à recusa ao *show business* e à saturação de depoimentos exibidos “sem moldura histórica”). Lembrar, diz Susan Sontag num tom decididamente benjaminiano⁶⁴, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem. Há que se reconhecer que fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender: narrativas podem nos levar a compreender; as fotos fazem outra coisa: elas nos perseguem (2003, p. 75-6). Notemos que o choque traumático da rotina dos campos, com suas imagens reais, plenas de literalidade, intensidade e violência também perseguem as testemunhas indefinidamente, após sua “libertação”.

Há, é claro, para além da banalização rotineira das imagens violentas na mídia, a questão mais especificamente cinematográfica do que Marília Pacheco Fiorillo chama de “violência estetizada” ou violência como *estilo*, uma estética que entra em cena “quando a substância legítima, a vida — algo com que a arte, em primeira e última instância deveria estar comprometida —, desapareceu de vista”. Essa violência estilosa é *kitsch*; nela as patologias sociais ou individuais não são tratadas como tal, mas estetizadas, decantadas numa espécie de estetismo escatológico. O elemento perverso, ou melhor, psicopata, é apresentado como algo absolutamente natural, quase um destino biológico, a vida como ela é, diz a autora (1994, p. 10). O problema decorre do fato de que esta escatologia estetizada “só aparentemente faz o elogio da violência”. Seu ideal é outro: a letargia. “O que ela celebra, para valer, é a incapacidade de se chocar com a violência, a impotência para se horrorizar com o horror, a inabilidade em se indignar com o indigno. Por mais despropositada que seja, a violência estilosa nem mesmo chega a agredir”, sustenta Fiorillo (1994, p. 14).

⁶⁴ Em seu belo texto sobre o declínio do narrador e da arte de narrar, Walter Benjamin citará exatamente o jornalismo e a notícia como causas do fenômeno. A mídia, assim, e sua forma “narrativa” deslocaria historicamente, a figura do narrador. Até que ponto a literatura de testemunho e suas intersecções com a mídia podem representar um refluxo neste desenvolvimento histórico segue sendo uma pergunta interessante. De sua parte, o historiador Jacques Le Goff nota como a imprensa revolucionará, embora lentamente, a memória ocidental: “é durante este período, que separa o fim da Idade Média e os inícios da imprensa e o começo do século XVIII, que Yates situou a lenta agonia da arte da memória” (2003, p. 452). Ainda segundo Yates, ao século XVI “parece que a arte da memória se afasta dos grandes centros nevrálgicos da tradição européia para se tornar marginal” (apud LE GOFF, 2003, p. 452).

A tendência denunciada por Marília Pacheco Fiorillo ronda como uma sombra os filmes que têm por tema a perseguição, confinamento e, sobretudo, o extermínio sistemático dos judeus europeus sob Hitler. Tal acusação que já foi repisada de **Kapo** (1960) a **Holocaust** (1978), passando naturalmente por **O Porteiro da Noite** (1974), talvez o filme tabu de toda a longa filmografia acerca do Holocausto (descontados os filmes pornográficos que usaram à vontade a situação concentracionária). Tal estética — ou esteticismo — encontrará sempre no documento fílmico de Lanzmann, na lírica de Paul Celan e na prosa de Primo Levi seu contraponto inevitável. Como destaca Adrián Cangi, a cinematografia que se opõe à obcenedade, à exposição de cadáveres, aos restos das vítimas e a sua escatologia, traça uma *Bilderverbot* (proibição das imagens), ou em termos da tradição judaica, encarna a negação do ver direto como escolha consciente. Eis um caminho que enfrenta de maneira categórica a *mímesis* patológica das imagens de choque, aquela “pornografia concentracionária”, como as chamou, de forma definitiva, Jean-Luc Godard (2000, p. 166).

Fugir a ela, entretanto, não é uma tarefa fácil, e isso não tem a ver apenas com escolhas conscientes. O fato é que a especificidade do suporte audiovisual parece potencializar a questão já relevante da literalidade dos eventos traumáticos. Lembremos que na concepção de cinema de Fredric Jameson, em **Marcas do Visível**, os filmes mais austeros, “extraem por força sua energia da tentativa de reprimir os próprios excessos” (1995, p. 01). Por outro lado, a própria “imagem-câmera”, como mostrou Fernão Pessoa Ramos em **Imagem Traumática e Sensacionalismo: A Intensidade da Imagem-Câmera em Sua Adesão ao Transcorrer e Sua Tematização Ética**, tem como seu atributo estrutural uma intensidade em si mesma violenta⁶⁵. “A violência não surge aqui somente como manifestação de um conteúdo. Antes de

⁶⁵ A câmera é antes de tudo, uma máquina imersa no que sentimos como o transcorrer. Máquina que retira sua imagem (o traço no suporte película ou eletrônico) da interação entre o que lhe é exterior e sua presença. Essa dimensão vem compor o campo da fruição do espectador, geralmente sustentado pela presença do sujeito que manipula a câmera na conformação da imagem. A mediação da câmera permite ao espectador um remeter-se particular, dentro do universo das imagens, à circunstância que compôs o campo de constituição da imagem. Espectador então excluído do campo existencial da circunstância de mundo, mas com acesso a um corte da percepção que nos é figurado através das potencialidades (intensas) da forma com aparência reflexa que é própria da imagem-câmera. Imagem bidimensional com traços reflexos e som, sentida pelo espectador como equivalência da percepção do sujeito na circunstância da tomada: esta parece ser a equação através da qual se delimita o campo espectral. Campo da fruição espectral que foi trabalhada pela teoria do cinema (Metz, Baudry, Jost) a partir da noção de *identificação com a câmera*. Potencialidade que é exponenciada nas transmissões ao vivo e que, na disposição fílmica narrativa da imagem-câmera, irá se expressar na exclusão do olhar para a câmera e no fechamento do espaço diégetico, relegando o espectador à posição de olho no buraco da fechadura (RAMOS, 1994, p. 19). Não por acaso, Fernão Ramos vai resgatar a teoria de Roland Barthes, autor particularmente sensível a esta intensidade própria à imagem-câmera (em textos voltados sobretudo à fotografia), a partir da qual Ramos tenta pensar a imagem da violência. Ele resgatará o conceito barthesiano de “imagem traumática”: o trauma é “precisamente aquilo que interrompe a linguagem e bloqueia a significação. O trauma, portanto, é a consequência da certeza de que a cena realmente aconteceu: *o fotógrafo tinha que estar lá*” (BARTHES apud RAMOS, 1994, p. 20).

tudo, a forma da imagem-câmera é violenta em sua intensidade”, assim como a posição espectral “é um local por excelência *voyeurista*”, diz Ramos (1994, p. 18-9).

Daí os organizadores da obra **Catástrofe e Representação** sugerirem que a “exposição rotineira à violência talvez nos obrigue a aceitar, agora, a ampliação dos meios, e acatar o excesso como instrumento de sensibilização”. Segundo os autores, “cada um de nós sobrevive como pode a uma dose diária de exposição traumática, na tela da televisão ou no sinal de trânsito”. Desta forma, na literatura, como nas demais artes, a resposta oscilaria entre extremos de distanciamento e engajamento, sempre em torno a um confronto absoluto e impossível. “Não há quem sabe, limites à representação; mas existem limites conceituais e limites de empatia, aparentemente intransponíveis”. Aparentemente. Porque transposições são sempre possíveis, “mas deslocam a questão para a esfera não só das formas, mas da ética”, como assinalam Netrovski & Seligmann-Silva (2000, p. 11). Já Gagnebin será mais incisiva:

Talvez seja essa necessidade de elaboração [da representação] que melhor explica por que a escrita — em particular a escrita literária — continua sendo o veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do horror, do mal, da morte anônima. Literatura de Testemunho, sem dúvida, com todas as questões que essa missão implica para o compromisso estético da literatura, mas testemunho indireto, mediado pela busca, tão essencial quanto irrisória, das palavras justas (GAGNEBIN, 2000, p. 106).

Impõe-se uma vez mais a dicotomia entre a representação do horror e sua irrepresentabilidade (já que a realidade dos campos será sempre incomensurável à sua tradução em palavras e conceitos), um paradoxo constitutivo da própria experiência dos sobreviventes e de sua literatura, paradoxo que “habita, sustenta e solapa simultaneamente a escrita” (GAGNEBIN, 2000, p. 106) de autores como Primo Levi, Elie Wiesel, Imre Kertész, Ruth Klüger, Robert Antelme, Jorge Semprún e Paul Celan, para ficarmos nos mais conhecidos. De uma forma ou de outra, todos estiveram conscientes da incapacidade de seus relatos em realmente *dizer* o horror dos campos. “À vergonha que acomete o sobrevivente, por não ter morrido com seus companheiros, se acrescenta a vergonha de ter que falar, de só poder falar de maneira profundamente inconveniente”, resumira exemplarmente Jeanne-Marie Gagnebin (2000, p. 107), embora nenhum destes autores-testemunhas do indizível desconheçam a capacidade curativa de seus relatos (outro paradoxo estrutural). Uma qualidade terapêutica limitada, e não apenas no sentido subjetivo, como mostra o exemplo ao mesmo tempo óbvio e degradante de Robert Antelme, que, numa carta a um amigo, expõem a inconveniência e

vergonha por “sua gigantesca diarreia tífica, que ele trouxe de Dachau e que o prosta sem forças”, que simplesmente “o esvazia de si mesmo e o entrega, no limiar da morte e da podridão”, aos cuidados dos amigos que quase não o reconhecem num corpo “exangue e nauseabundo”, conforme dirá — num tom dramático, mas inevitável – Gagnebin (2000, p. 107).

A autora faz questão da referência aos detalhes fisiológicos e pouco edificantes para realçar a especificidade dolorosa de tais textos no quadro mais amplo daquilo “que se conveio chamar de estética do irrepresentável, do indizível ou do sublime” — um indizível que, como se vê, está longe das frases estudadas de um Elie Wiesel, embora o autor, como de resto todos os outros, não tenha se furtado a enfrentar os assuntos demasiado humanos, por assim dizer, de corpos alimentados diariamente por um litro de uma sopa fétida, rala e salgada, corpos desprovidos da menor privacidade e submetidos a mais absoluta falta de higiene. Bastaria recordar, a partir de **A Trégua**, de Primo Levi, que, quando os nazistas abandonaram o campo de Buna-Monowitz, existiam 800 prisioneiros na enfermaria. Nos dez dias que se seguiram até a chegada dos quatro soldados russos, magistralmente descritos em sua estupefação diante da cena dantesca do campo, 500 morreriam de fome, frio e pelas inúmeras doenças que assolavam aqueles homens-fantasmas. Nos dias posteriores à libertação e apesar dos cuidados dos russos, os óbitos chegaram a 200. Em meio a esse quadro, uma cena surreal, entre o hilário e o grotesco: uma vaca seria conduzida para o interior do campo por um assustado menino polaco, que fugiu como um raio enquanto o animal era abatido em poucos minutos, “estripado, esquartejado, e os seus restos dispersos por todos os recessos do campo, onde se alojavam os sobreviventes” (1997, p. 18).

O fato é que para Jeanne Marie Gagnebin, depois de Auschwitz e do Gulag, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue, excrementos, cuspe e lama. “Onde tudo é mais claro, reinam em segredo os resíduos fecais”, já dissera Adorno, ainda em 1944, em **Mínima Moralía** (1993, p. 50). É lógico que essa situação exigirá uma atenção extrema para que não se resvale para uma estetização do sofrimento; a saber: “uma paradoxal traição dos mortos pelo seu embalsamamento”, um risco “ao qual a tematização do Holocausto, em particular no cinema, nem sempre soube escapar”, diz a autora (2000, p. 108), um tanto condescendente talvez. Eis, portanto, o estatuto único desta literatura dos campos: a paradoxal exigência de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, tem de ser transmitido. Tarefa que cabe às palavras, àquelas palavras que desistiram de dizer tudo, de sua ambição descritiva ou explicativa totalizante. Que reconhecem seu desnudamento e, simultaneamente ou talvez por

isso mesmo, se encarregam da transmissão. “Palavras que carregam (*porten*), levam, transmitem, como se carrega (*porte*) uma criança na barriga e como se leva (*porte* também) um morto ao cemitério” (GAGNEBIN, 2000, p. 110). Eis a possibilidade de uma escritura, uma linguagem humana, que possa e deva ser apreendida pelas futuras gerações.

Mas o que dizer da memória das vítimas nesse *medium*, a rigor, obsceno, em sua prerrogativa de tudo poder mostrar, de perseguir e dar forma (inclusive, a mais realista possível) à literalidade de um evento traumático e obsceno? “Pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação, ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distância, onde reina o rastro da morte?”, pergunta Adrián Cangi, refletindo sobre o estatuto das imagens do Horror (2003, p. 142). O cinema poderá, a exemplo da Literatura de Testemunho, recusar-se ao realismo e buscar a passagem para o estético, pressupondo uma certa “ficcionalização” da memória da Shoah?

A leitura estética do passado estaria vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo *no presente*. “Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (a arte da memória, assim como a Literatura de Testemunho seria uma arte de leitura de cicatrizes). Daí esse percurso em direção ao testemunho, ao trabalho com a memória das catástrofes, nota Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 56-8).

No âmbito deste registro estruturado pelo testemunho e a memória, “as fronteiras entre a estética e a ética tornam-se mais fluídas: testemunha-se o despertar para a realidade da morte”. Nesse despertar *na e para* a noite — como dizia Walter Benjamin: “a noite salva” — despertamos, antes de mais nada, para a nossa culpa, pois nosso compromisso ético estende-se à morte do *outro*, à consciência do fato de que a nossa visão da morte chegou “tarde demais”, afirmou belamente Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 58). Será esse o destino da cinematografia da Shoah? Com ela, a visão possível da morte chega tarde demais? E se chega, é para nossa consciência da morte do *outro* ou para o seu *gozo*?

Como Roney Cytrynowicz lembraria, a centralidade da memória enquanto registro preponderante do Holocausto é um fenômeno cultural novo. Um livro-chave entre os testemunhos dos sobreviventes como **É Isso um Homem?**, de Primo Levi, esperou vários anos para ganhar uma edição mais comercial e foi ignorado mundialmente durante quase uma década. “No pós-guerra não havia a circulação de testemunhos que existe hoje, transformados em tema de cinema de entretenimento”, fustiga o historiador (2003, p. 135). Entretenimento,

diríamos, capaz de escorregar, facilmente, em direção àquela “pornografia concentracionária” de que falava Godard.

A representação do Holocausto fez surgir um gênero próprio no cinema que alimentou, como tema central ou pano de fundo histórico, centenas de filmes produzidos em todo o mundo, mas majoritariamente oriundos da indústria do cinema hollywoodiano, no contexto de um processo de “americanização do Holocausto”, da “indústria do Holocausto” e, no limite, de um *excesso de memória*. Em todos, uma certa memória da barbárie está inscrita.

Do conjunto de filmes que a partir da década de 40 começariam a engendrar uma determinada visão do extermínio massivo de judeus europeus, o mais afamado continua sendo o documentário **Shoah** (1974-1985), verdadeiro documento e monumento da catástrofe, com suas mais de nove horas de testemunhos, das vítimas aos perpetradores. Sua estética recusou-se as imagens obscenas que infestam a memória dos campos, com sua produção industrial e diária de cadáveres. Imagens que afetaram como um “mal de arquivo” a quase totalidade das obras, de documentários sofisticados como **Nuit et Brouillard** (1955), de Resnais, até **A Lista de Schindler** (1993), de Spielberg, no qual um grupo de mulheres, “os judeus de Schindler” serão mostradas nas câmeras de gás tomando um milagroso e redentor banho.

Desta longa filmografia, da qual uma pequena parte será reconstituída nas próximas páginas, teremos narrativas verdadeiramente épicas, relatos de vítimas absolutamente indefesas que caminham inocentes para a morte, famílias que enfrentam juntas todas as etapas da “Solução Final”, carrascos pervertidos, mães cheias de *glamour* instadas a optar pela morte de um dos filhos, além de um pai que transforma um campo de concentração no cenário de uma emocionante gincana para seu filho. Filmes em última instância que celebram a vida e certa idéia de redenção.

Solitariamente, **Shoah** insiste nas imagens do presente e na sobriedade de rostos que narram não as suas histórias de sobrevivência, mas a morte de seus companheiros. Seu controvertido diretor, Claude Lanzmann diria, entre a ironia e a indignação, sobre o filme de Steven Spielberg e sua fundação internacional para guardar os testemunhos das vítimas do Holocausto que “há uma sorte de inflação da memória”, em projetos fílmicos, nos quais “os sobreviventes estão muito contentes de poder contar sua história pessoal”.

Para Lanzmann, os que voltaram dos campos não podem praticamente ser chamados de sobreviventes, pois “vivem da morte”. Eles devem dar testemunho, mas não por si mesmos; senão pelos mortos, pois eles são os porta-vozes dos mortos. Daí seu filme não ser uma

narrativa sobre sobreviventes. “**Shoah** é um filme sobre a morte, sobre a radicalidade da morte, e não um filme de aventuras sobre uma fuga” (LANZMANN apud CANGI, 2003, p.160).

Acerca das violências que macularam o século XX e o transformaram na Era das Catástrofes, Tzvetan Todorov diria que os mortos demandam os vivos: “recordem-se de tudo e contem-no; não somente para combater os campos, mas sim para que nossa vida, ao deixar de si uma marca, conserve seu sentido” (apud CANGI, 2003, p. 171). E uma das formas mais fundamentais e dignas de lembrar continuaria, para o filósofo Theodor Adorno, a se constituir no âmbito da arte, ainda que jamais livre daquela aporia de ter de conviver com a sua própria impossibilidade. Disso decorrem dois momentos da crítica cultural adorniana que testemunham essa condição paradoxal, ambos centrados na música de Arnold Schönberg⁶⁶.

No primeiro texto, intitulado **Arnold Schoenberg (1874-1951)**, escrito em 1952, leremos este trecho memorável que encerra o ensaio:

Oferendas e sacrifícios bíblicos são compensados pelos poucos minutos de narração do **Sobrevivente de Varsóvia**, minutos nos quais Schoenberg, por iniciativa própria, suspende a esfera estética pela rememoração de experiências que como tais estão fora do âmbito da arte. O núcleo da expressão de Schoenberg — a angústia — identifica-se com a angústia da tortura e da morte de seres humanos que vivem sob o domínio de regimes totalitários. Os sons da *Erwartung*, o choque da música de cinema sobre ‘o perigo ameaçador, a angústia e a catástrofe’ acertam em cheio tudo aquilo que foi dito há tempo em profecias. A expressão da fraqueza e da impotência da alma individual é testemunho da violência contra a humanidade naquelas pessoas que como vítimas, representam o todo. Na música, o horror nunca foi tão verdadeiro, e, na medida em que o horror se manifesta, a música encontra a sua força redentora na negação. O cântico judeu que encerra o **Sobrevivente de Varsóvia** é uma música de protesto da humanidade contra o mito (ADORNO, 1998, p. 172).

Já no ensaio **Engagement**, de 1962, no qual Adorno advertiria, uma vez mais que “o excesso de sofrimento real não permite esquecimento” e retomaria sua mais incômoda provocação — “eu não procuraria desculpar a frase: ‘escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro’ — uma outra perspectiva vai ser colocada, uma perspectiva crítica vital para o pensamento dialético e negativo deste “filósofo da memória”. Ao falar sobre a ópera **Der Überlebende von Warschau**, homenagem do grande músico Arnold Schönberg, a quem aliás, Adorno admirava profundamente, às vítimas do gueto polonês, o filósofo confessa seu desconforto (um mal-estar que, com muito mais ênfase, poderia ter atribuído à filmografia sobre

⁶⁶ Seguimos a grafia usada em cada um dos textos, advertindo apenas para a sua diferença.

o Holocausto). Pois, a composição **Sobrevivente de Varsóvia**, ao ser feita “imagem metafórica, apesar de toda a crueza e incompatibilidade”, desencadeia um processo que ameaça trair justamente seu mais profundo sentido. “É como se a vergonha frente às vítimas fosse ferida. Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou”.

A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhadas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer. A moral que coage a arte a não esquecer isso um segundo, escorrega para o abismo da anti-moral. Pelo princípio de estilização estética e até pela prece solene do coro, o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco do seu horror (ADORNO, 1991, p. 64-5).

2 ESCREVER E LEMBRAR

Em dezembro de 1941, durante a evacuação do gueto de Riga, os nazistas mataram a tiros o famoso historiador judaico Simon Dubnow. Ele estava com 81 anos.

Consta que as últimas palavras de Dubnow foram um conselho a seus colegas judeus:

“Escrevam e lembrem” (em *ídiche, shreibt und farsheibt*). O apelo angustiado de Dubnow e o de incontáveis judeus, que expressam o mesmo desejo de que seu sofrimento fosse conhecido, ecoaram ao longo dos anos.

Michael R. Marrus, **A Assustadora História do Holocausto**, 2003.

A partir de 1945, quando os prisioneiros dos campos de concentração e extermínio começaram a ser “libertados” pelas tropas aliadas, uma versão alternativa ao pedido do historiador Simon Dubnow entrava em ação, antes que seus colegas de profissão pudessem iniciar o trabalho de coleta, sistematização e análise dos dados históricos concernentes à “Solução Final do Problema Judaico”. Seguindo, de certa forma, uma prática já desenvolvida pelos carrascos¹, os soldados mobilizados no desmanche do III Reich, trataram de fotografar e de filmar as evidências gritantes do crime, que marcaria, definitivamente, a recaída na barbárie em pleno continente europeu no século XX. Farrapos humanos, sobreviventes dos campos; montanhas de cadáveres reduzidos à pele e ossos, em valas comuns; galpões lotados com milhares de roupas, sapatos, óculos; fornos crematórios nos quais ainda se podiam ver restos de ossos humanos. Tais cenas de puro terror foram captadas por cinegrafistas e por fotógrafos profissionais e amadores, em geral soldados que trabalhavam a mando dos exércitos vencedores e das autoridades da libertação. Essas imagens possuíam pelo menos dois objetivos fundamentais: registrar os crimes perpetrados pelo regime nazista, assegurando as peças de acusação que seriam usadas em espetáculos públicos, como os dos julgamentos em Nuremberg, e garantir provas concretas de uma realidade factual a rigor inimaginável, e que, no entanto, deveria ser conhecida — e condenada — em todo o mundo.

¹ Para “informar” os superiores do andamento dos trabalhos de extermínio (alguns chefes, naturalmente, tinham um prazer adicional em ver tais imagens, para além da dedicação notória no cumprimento do dever); para um registro histórico das páginas gloriosas que eternizariam o sucesso da “missão sagrada” do *Führer* para as futuras gerações do “Reich de mil anos”, ou para o uso em filmes de propaganda destinados aos soldados e aos perpetradores das tarefas de eliminação da “raça” de parasitas, que ameaçavam a “saúde do *corpo* do povo alemão”, os primeiros registros das atrocidades foram assinados, por assim dizer, pelos próprios criminosos.

Como fazer as pessoas acreditarem que algo como aquilo pudesse ter acontecido? Que a história com seus rigores — e pudores — esperasse. As imagens que se ofereciam ao olhar de qualquer testemunha presente aos campos da morte eram urgentes e *exigiam* serem registradas. O Inferno de Dante, materializado em pleno coração da civilização ocidental, seria eternizado pelas lentes dos aparatos de captação e reprodução cinematográficos. Passados mais de 60 anos da realização dos primeiros registros, a Shoah continua sendo um “tema” a inspirar imagens e relatos visuais², cujo destino oscila entre a denúncia, a rememoração e o simples entretenimento, ganhando um destaque vistoso no que Adorno e Horkheimer — ainda durante a II Guerra Mundial e o trabalho de extermínio massivo de judeus europeus —, chamariam de *indústria cultural* (1985). “Filmem e lembrem” parece dizer a indústria do cinema a realizadores de todos os matizes, tendências e intenções (entre os quais, alguns cujo mote poderia ser transformado em “filmem e lucrem”).

Aqui também estão em jogo pelo menos três objetivos principais: inscrever uma determinada versão do episódio no disputado campo da reconstrução histórica e da *memória coletiva* — e sabe-se como os países envolvidos no conflito ensejaram diferentes versões para os mesmos fatos; superar um desafio estético apaixonante, acerca da possibilidade de narrar fatos de tamanho significado para toda a humanidade; e, obter reconhecimento e sucesso comercial, a que todo o produto industrializado — e particularmente no caso do cinema — almeja, por natureza. Existem — é claro —, questões mais vitais, como é o caso do cineasta-militante Claude Lanzmann, que dedicou onze anos de sua vida a uma obra como **Shoah** (1974-1985), entre outras dirigidas por ele sobre a questão do Holocausto e sobre a condição do Estado de Israel³, ao qual é leal. Lembremos que o caso de Steven Spielberg, diretor de **A Lista de Schindler** (1993), produtor de **Sobreviventes do Holocausto** (1996) e idealizador da Fundação de História Visual Sobreviventes do Holocausto — *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, hoje sob os cuidados da University of Southern Califórnia (USC) — a rigor, também se encaixaria nesta condição, mas pretendemos relativizar essa hipótese.

² Sabemos da fragilidade dos conceitos que separam os filmes em ficção e documentário. Por força da tradição e de seu uso por vários autores, manteremos a expressão documentário e seus correlatos, ainda que a expressão *filmes de não-ficção* seja menos problemática. Designar o termo justo ainda não resolve a questão. Obras ficcionais, mesmo não preocupadas — prioritariamente — com a fidelidade histórica, podem levantar questões da maior relevância. Uma obra medíocre como **Insurreição** (2001), de John Avnet, narrativa centrada no Levante do Gueto de Varsóvia, ilumina aspectos históricos cruciais, como o papel ambíguo dos *Judenrat*, tão discutidos em polêmicas como a que levantou Hannah Arendt, em **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal** (1999).

³ Além de **Shoah**, Claude Lanzmann dirigiu as obras **Pourquoi Israel [Por que Israel]** (1973), **Tsahal** (1994), **Un Vivant que Passe** (1997) e **Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures [Sobibor, 14 de outubro de 1943, às 16 horas]** (2001), relato da exitosa rebelião dos presos no campo de Sobibor.

É sobre estes documentos de cultura e barbárie, como diria Benjamin, que o presente texto vai se debruçar. Trata-se de um mapeamento inicial das imagens que, desde as tomadas feitas pelos soldados aliados, naquele ano de 1945, enfrentam o desafio de representar o irrepresentável (um dilema do ponto de vista ético, muito mais do que técnico — estético —, como defendemos). Os filmes aqui apresentados não constituem *necessariamente* os principais, os mais famosos ou os definitivos. A filmografia aqui não é a ideal, mas a possível. Trata-se de obras que ao longo dos anos foram assistidas pela autora (há algumas exceções, que por sua relevância e pelo farto material acerca de sua produção serão acrescentadas ao conjunto final⁴) e que de uma forma ou de outra, dentro da perspectiva desta investigação, merecem integrar uma filmografia cronológica — até onde isso é possível — sobre o Holocausto. Deste mapeamento alguns filmes serão destacados para serem pensados à luz da filosofia de Theodor Wiesengrund Adorno e num diálogo possível com os conceitos, noções — e por certo, com os dilemas — relacionados à representação da memória das vítimas da Shoah nos produtos audiovisuais contemporâneos.

A chamada “libertação” dos campos da morte, cujo paradigma é Auschwitz-Birkenau, legou ao mundo algumas das mais conhecidas e repisadas imagens do terror, fartamente encontráveis em dezenas de documentários televisivos e em algumas obras cinematográficas. Algumas destas tomadas seriam feitas pelo *cameramen* Alexander Vorontzov, que acompanhava a primeira Frente Ucraniana do Exército Vermelho, a quem coube a terrível prerrogativa histórica de entrar, em 27 de janeiro de 1945, no maior campo da morte em território polonês, nos arredores de Cracóvia. Tais imagens são a grande atração do documentário **The Liberation of Auschwitz** (2005), editado pelo Museu de Auschwitz-Birkenau e pela Chronos-Media GmbH⁵. O filme faz parte do acervo de *souvenirs* politicamente corretos vendidos pelo Museu, e, também, pode ser facilmente encontrado em livrarias e lojas para turistas nas cidades de Cracóvia e Varsóvia.

Ainda que tenha sido produzido e distribuído apenas em 2005, **The Liberation of Auschwitz** se destaca realmente pelas imagens pioneiras realizadas pelos exércitos aliados. Alexander Vorontzov tinha por tarefa documentar os esforços e avanços de sua tropa em território polaco, registrando as cenas de uma batalha, que entrava em seu clímax, ainda que se dessem num momento de declínio do Reich alemão. Mas todas as tomadas — certamente marcadas pela tensão, pela velocidade de combates e de movimentação de tropas, pela

⁴ Os filmes não assistidos serão devidamente identificados.

⁵ A capa do DVD deixa isso bem claro ao informar que o filme “*includes 1945 original Red Army footage*”.

violência e intensidade das ações militares, pelo efeito das explosões da artilharia — feitas ao longo do percurso que avançaria da Rússia para a Cracóvia, seriam substituídas pela lentidão, pela imobilidade, pelo silêncio, pela indiferença quase sonâmbula ou alienada de rostos desfigurados (os *muçulmanos*), sustentados fragilmente por corpos descarnados, como cadáveres ambulantes, que povoavam, tal qual fantasmas, o mais emblemático dos campos de extermínio da Polônia.

O que se apresenta à câmara precária do jovem oficial russo são espectros de homens, mulheres e crianças, além de escombros e de amontoados de roupas, utensílios, óculos, sapatos e, sobretudo, de corpos. Em valas comuns ou por toda a extensão do campo, jazem corpos sem vida que capturam a objetiva da filmadora. Como Alexander Vorontzov diria, num depoimento que intercala suas tomadas em movimento, além de fotografias e documentos deixados pelos carrascos — especialmente os que desvelam a arquitetura das câmeras de gás e fornos crematórios explodidos (numa tentativa tão inútil quanto ridícula de apagar as marcas do crime cometido) —, estas seriam as imagens mais impressionantes de sua vida: “o que vi e filmei ali foi a coisa mais horrível que jamais tinha visto ao longo de toda a II Grande Guerra”, diria o soldado-cinegrafista russo.

Uma sucessão de choques — muito mais drástica do que a imagem que Walter Benjamin concebera acerca da natureza do cinema, no seu clássico texto de 1936/1937, sobre a função da tecnologia de captação e de reprodução de imagens em relação à obra de arte — multiplica-se nas imagens feitas ao longo dos dias que se seguiram à entrada em Auschwitz-Birkenau. Centenas de corpos pelo chão — mais de 600 cadáveres, segundo o documentário — nas várias unidades dos campos são simplesmente ignoradas. Urge tentar atender aos doentes e aqueles que ainda conservam algum sinal de vida (222 prisioneiros teriam, entretanto, falecido imediatamente após a libertação). Soldados e oficiais responsáveis pelo campo vão e vem, amparando corpos esquálidos, desviando de cadáveres retorcidos e cobertos pela neve, que começariam a ficar cada vez mais visíveis à medida que começa o degelo.

Vemos restos humanos — especialmente cabeças — que insistem em sua visibilidade em meio a cinzas e pedaços de madeira (às vésperas do abandono do campo, nos dias 17 e 18 de janeiro, centenas de prisioneiros que não foram encaminhados às famigeradas “marchas da morte” são fuzilados e têm seus corpos incinerados à céu aberto); valas comuns alimentadas por intermináveis montes de cadáveres; barracões imensos tomados pela neve, com seus tetos desabados e seus catres miseráveis; doentes e famintos que agonizam por toda

parte, incapazes de resistir as suas condições sub-humanas; as provas do crime, desde remédios usados nas experiências “científicas” até as latas de Zyklon-B e as máscaras de gás que protegiam os carrascos, além das forcas e dos aparelhos usados na tortura e na manipulação grosseira dos corpos — das quais as mais macabras são os ganchos para a separação e transporte dos cadáveres das câmaras de gás aos fornos crematórios e os alicates para arrancar as dentaduras das vítimas (especialmente os dentes de ouro), prática que rendia nada menos de dez quilos de ouro por dia.

Embaladas por textos retrospectivas de sobreviventes como Elie Wisel e Primo Levi (obviamente denunciando o caráter inumano do Holocausto), as imagens se sucedem, e, a cada plano, vislumbramos a superação do horror anterior. Seja no olhar vazio de crianças com rostos envelhecidos reduzidas à pele e osso que, sob uma ordem verbal não captada pela câmara, levantam seus braços magros em mangas rotas para mostrar, repetidas vezes, o número a que foram condenadas para que esquecessem seus nomes; seja no vaivém de macas nas quais os mais debilitados — que pouca semelhança guardam com figuras humanas — são transferidos a hospitais improvisados. Uma cerimônia ecumênica tenta reparar a indignidade a que foram submetidos cerca de um milhão e meio de inocentes: numa vala de enormes proporções algumas centenas de vítimas que morreram depois da “libertação” são enterradas, em caixões simples de madeira clara. Um mundo de pleno terror se descortina pelas lentes ingênuas e certamente politicamente dirigidas de Vorontzov em **The Liberation of Auschwitz**. Tem início o trabalho de enquadramento da memória.

São cenas dantescas. Nada que não possa, entretanto, piorar: veremos os médicos do Exército russo, chamados a documentar os crimes para o sucesso do julgamento dos perdedores. Sucedem-se as vítimas: bebês num estado tão absoluto de inanição que mal conseguem esboçar um movimento, seus membros fortemente dobrados e comprimidos contra o corpo; uma criança que sobreviveu a um tiro na cabeça (ele dividiu seu pão com um prisioneiro condenado ao castigo da morte pela fome), mas ficou com um lado do corpo paralisado; mulheres marcadas por experiências “médicas”, como um enxerto de pele contaminada pela lepra, ou inoculadas com o vírus do tifo; três homens jovens que foram esterilizados e castrados. E a parte mais brutal: a câmara acompanha o trabalho de médicos legistas que realizam autópsias em todo tipo de cadáveres — incluindo o de bebês — para “constatar” que as mortes se deram por inanição. De fato, dos 536 cadáveres examinados, 474 apresentavam esta *causa mortis*.

Esse circo de horrores é amplificado ironicamente por um final que beira o cômico. Somos informados de que as lideranças russas desejaram mostrar — para fins de propaganda, certamente — uma imagem menos dramática da “libertação” dos campos, prática aliás bem ao gosto dos carrascos, a quem este tipo de farsa agradava enormemente (é notório a realização de uma macabra encenação no gueto de Theresienstadt — ou Terezín — em torno da “agradável vida” na cidadela tcheca, o que incluía um farto lanche oferecido aos “hóspedes” judeus para ser mostrado ao mundo, ao final do qual todos os “atores”, que estavam inclusive maquiados para esconder as marcas da desnutrição, foram assassinados⁶). Depois de semanas de tratamento médico e alimentação especial aos sobreviventes, agora já com aspecto efetivamente humano, um grupo de ex-detentos é convidado a vestir novamente o uniforme listrado com a estrela amarela no peito e participar de uma ridícula cena (ainda que amplamente ilustrativa sobre os limites do documento visual e de sua problemática aplicação no resgate da memória da Shoah).

Pois, contra todo o bom senso, as imagens captam, no portão principal de Auschwitz, sob o deboche da inscrição *Arbeit Macht Frei* — “O Trabalho Liberta” — homens e mulheres de aspecto saudável e com cabelos já crescidos que se amontoam a espera dos seus salvadores, os homens com seus gorros em punho. Os soldados russos chegam; os “detentos” acenam, felizes e exultantes. Com pressa, os integrantes do Exército Vermelho quebram a coronhadas as correntes que prendem as duas faces do portão. O cadeado se rompe, os felizes “libertos” avançam em direção ao pátio externo, sorriso aberto, abraços e beijos nos soldados russos, os homens fazem girar os gorros no ar, como nos filmes românticos de Hollywood. A cena é filmada por três diferentes ângulos — mas não de forma simultânea, pois podem ser notadas diferenças que transcendem o ângulo em que o aparelho enquadra a ação. A cada diferente ângulo, o ridículo da situação vai num crescendo. A encenação parece escarnecer de relatos como o que abre **A Trégua** (1997), de Primo Levi:

⁶ Um relato pontual deste episódio, um entre muitos das estratégias do Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels, pode ser lido em **Terezín ou Hitler oferece uma cidade aos Judeus** (1995), do jornalista Frido Mann, neto do escritor alemão Thomas Mann, sobre a experiência do sobrevivente tcheco Paavo Krohnen. As imagens deste documentário de propaganda tão nefasto quanto cínico é resgatada em **Holocaust. Theresienstadt**, dirigido por Irmgard Von Zur Mühlen e lançado em 2005 pela Artsmagic Ltd., um típico documentário sem nenhum interesse a não ser o resgate de algumas das cenas do filme nazista.

Assim, a hora da liberdade soou grave e acachapante, e inundou, a um só tempo, as nossas almas de felicidade e doloroso sentimento de pudor, razão pela qual quiséramos lavar nossas consciências e nossas memórias da sujeira que as habitava; e de sofrimento, pois sentíamos que isso já não podia acontecer, e que nada mais poderia acontecer de tão puro e bom para apagar o nosso passado, e que os sinais da ofensa permaneceriam em nós para sempre, nas recordações de quem a tudo assistiu, e nos lugares onde ocorreu, e nas histórias que iríamos contar. Porque, e este é o tremendo privilégio de nossa geração e de meu povo, ninguém pôde mais do que nós acolher a natureza insanável da ofensa, que se espalha como um contágio (LEVI, 1997, p. 12-3).

E, de forma intrigante, fica uma sensação de que todo o horror, visto, anteriormente, em **The Liberation of Auschwitz**, parece desaparecer ou perder sua força frente à tragicomédia propagandística encenada. Ao final, somos informados também de que o comandante russo responsável pela administração do campo acabou, felizmente, por vetar esse patético *happy end*, protagonizado pelas vítimas a pedido de seus libertadores. Ficou o documento, ou para usar a expressão mais adequada de uma perspectiva histórica, o *monumento*. Aliás, já dizia o cineasta alemão Hans-Jürgen Syberberg que **O Triunfo da Vontade** (1935), de Leni Riefenstahl⁷, era “o único monumento duradouro (de Hitler), com exceção dos documentários cinematográficos sobre sua guerra” (apud SONTAG, 1986, p.107).

A visão estetizante de Syberberg, cineasta obcecado pela questão do nazismo e autor de **Hitler, um filme da Alemanha** (1977), obra hermética de sete horas duração, filmado num estúdio de Munique em 20 dias e a um custo baixíssimo para os padrões da indústria, 500 mil dólares, foi analisado pela cineasta e crítica norte-americana Susan Sontag num belo texto, intitulado **Hitler de Syberberg**, publicado no livro **Sob o Signo de Saturno** (1986). A autora entra numa questão crucial acerca da representação do nazismo e de suas “realizações”. No filme, os horrores do nazismo, “justamente inassimiláveis”, são representados — diferentemente da quase totalidade dos filmes sobre o tema — da única forma possível, como a entende o diretor alemão: como imagens ou símbolos⁸.

Pois, como bem observou Sontag, corroborando a visão de Syberberg

⁷ A autora pesquisou a obra e a vida de Leni Riefenstahl, enquanto símbolo máximo do cinema de propaganda nazista e encarnação do que foi chamado de “modernismo reacionário”, conceito de Jeffrey Herf (1990). Ver a dissertação de Mestrado **O Modernismo Reacionário pelas Lentes de Leni Riefenstahl** (1999), orientada pela Profa. Dra. Christa Berger e defendida junto ao PPGCOM/FABICO/ UFRGS.

⁸ Esse será o mote para Sontag fustigar as fragilidades do gênero documentário em seu formato mais clássico: “os trechos de documentários sobre o período nazista não falam diretamente; precisam de uma voz — para explicar, comentar, interpretar. Mas a relação entre comentário e filme-documentário, como a que existe entre uma legenda e uma foto, é de mera justaposição”. Daí o elogio à opção estética do diretor alemão. “Contrastando com o estilo pseudo-objetivo da narração da maioria dos documentários, as duas vezes ruminantes que preenchem o filme de Syberberg expressam constantemente dor, mágoa, pavor” (SONTAG, 1986, p. 107).

Simular a atrocidade de forma convincente é correr o risco de tornar o público passivo, reforçando estereótipos tolos, confirmando a distância e criando o fascínio. Convencido de que existe uma forma moralmente (e esteticamente) correta de um cineasta tratar o tema do nazismo, Syberberg não pode lançar mão de nenhuma convenção estilística do gênero de ficção que se pareça com o realismo. Tampouco pode basear-se em documentos para mostrar como as coisas eram “na realidade”. A exibição das atrocidades sob a forma de provas fotográficas corre o risco de ser tacitamente pornográfica. Assim como sua representação sob a forma de ficção (SONTAG, 1986, p. 106-7).

Aqui está resumido, de fato, o drama subjacente a toda forma de representação do horror. O realismo ficcional acaba por fascinar o público — sobre essa questão há que se ler o texto **Fascinante Fascismo** (1986), da mesma autora — enquanto as imagens documentais, em seus excessos de exposição e explicitação de uma realidade que segue sendo inimaginável (e marcada pela *literalidade*) beira à pura pornografia. Pois como já diria o marxista norte-americano Fredric Jameson, naquele trecho memorável que abre **As Marcas do Visível** (1995), os filmes mais austeros “[...] extraem por força sua energia da tentativa de reprimir os próprios excessos”, já que os filmes pornográficos nada mais são do que a “[...] potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu” — corpo esse que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens (JAMESON, 1995, p. 01).

Assim, dirá Jameson, se ainda fosse possível uma ontologia desse universo artificial, produzido por pessoas, “teria de ser uma ontologia do visual, do ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivando dele; todas as lutas de poder e de desejo têm de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual”⁹ (JAMESON, 1995, p. 01). Pois as imagens originais e autênticas, em grande parte realizadas por um jovem soldado russo que jamais conseguiria, ao longo de sua vida, esquecer aquele “espetáculo aterrador”, cujas cenas serão retrospectivamente reunidas em **The Liberation of Auschwitz**, não escapam a este dilema. Nos 61 anos que separam a descoberta dos campos da morte da visita constrangida de um papa alemão ao Museu de Auschwitz-Birkenau, dezenas de filmes enfrentam este desafio. E, em menor ou maior grau, não puderam transcendê-lo.

⁹ É irônico, complementa Fredric Jameson, que “o estágio mais elevado da civilização (até agora) tenha transformado a natureza humana nesse único sentido uniforme, o qual, com toda a certeza, nem mesmo o moralismo pode ainda querer restringir”. Coerente com sua proposta de um “marxismo pós-moderno”, o autor defenderá a idéia “de que a única maneira de pensar o visual, de inteirar-se de uma situação em que a visibilidade é uma tendência cada vez mais abrangente, generalizada e difundida” consiste em compreender sua emergência histórica (JAMESON 1995, p. 01).

2.1 SEIS DÉCADAS DA ESCRITA EM IMAGENS DO HORROR

Num belo estudo crítico sobre **A Lista de Schindler**, dirigido em 1993 pelo diretor Steven Spielberg e que se tornaria a obra ficcional paradigmática do chamado Holocausto judeu, Arturo Lozano Aguilar (2001) observa que o grande número de produções acerca dos campos de concentração nazistas e do extermínio em escala industrial dos judeus europeus já constituiu, na área do cinema, um *gênero específico*, com as suas próprias convenções. Existem, de fato, centenas de narrativas que poderíamos convencionar como *filmes sobre o Holocausto*. Sejam melodramas, filmes de amor ou histórias de amizade, dramas históricos ou baseados na “vida real”, produções discutíveis com teor pseudo-erótico, documentários, comédias ou superproduções dispostas a marcar um divisor de águas (caso do próprio filme de Spielberg), esta vasta filmografia estaria balizada por três obras que o autor considera como definitivas na história do tratamento do tema e da constituição deste novo gênero.

Trata-se de três documentários das décadas de 40, 50 e 80, em maior ou menor grau desconhecidos do grande público¹⁰. **Memory of the Camps: a Painful Reminder**, de Sidney Bernstein (1945), **Nuit et Brouillard** (1955), de Alain Resnais, e **Shoah** (1974-1985), de Claude Lanzmann, seriam os marcos referenciais para toda a filmografia subsequente sobre o Holocausto judeu. Para Lozano Aguilar, a “radicalidade ética e estética” destes documentos fílmicos teria não apenas “moldado a representação cinematográfica do empreendimento exterminador”, como servido “para dotá-lo de uma iconografia e de algumas pautas”, que seriam incorporadas e refletidas na imensa maioria das obras dedicadas à encenação ficcional e documental da memória das vítimas da “Solução final”. Assim, a preparação do cineasta norte-americano para filmar **A Lista de Schindler** teria sido mediada por estas obras, que marcam três momentos bastante distintos no resgate e na elaboração da memória dos campos da morte (AGUILAR, 2001, p. 41).

A primeira destas obras referenciais — cujo título, aliás, fala por si mesmo — seria **Memory of the Camps: a Painful Remindler** [**Memória dos Campos**], filmada ainda no ano de 1945 e assinada por Sidney Bernstein, embora fosse o resultado de diversas matérias tomadas pelas equipes cinematográficas dos Aliados, em meio a entrada das tropas em território alemão, protagonizando, assim, os processos de “libertação” dos campos de

¹⁰ **Memory of the Camps** praticamente não circulou comercialmente na Europa, por motivos políticos. O filme de Resnais teve um sucesso considerável em sua época, a exemplo da obra de Lanzmann na década de 80, embora com menor receptividade junto ao público. No Brasil, os filmes são praticamente desconhecidos a não ser em ambientes muito específicos de cinéfilos e pesquisadores de cinema.

concentração¹¹ naquele país. É certo que todo esse material não era destinado à realização de uma única obra, tendo abastecido, de forma fragmentária, uma infinidade de noticiários internacionais. A montagem definitiva seria supervisionada por ninguém menos do que Alfred Hitchcock, tendo a voz de Trevor Howard na narração *em off*. Segundo Aguilar, o resultado final era de tal brutalidade que as autoridades aliadas preferiram não apresentar o filme ao grande público, temendo reações capazes de comprometer a política da aproximação com a Alemanha — ocidental, naturalmente — num contexto de Guerra Fria no qual os interesses do futuro eram mais importantes do que a memória das atrocidades recentemente cometidas. O filme não foi terminado, caindo numa espécie de *index* e indo parar nos arquivos do *Imperial War Museum* de Londres, de onde seria resgatado do total esquecimento meio século depois pela BBC de Londres, que o finalizou a partir dos apontamentos de Bernstein e Hitchcock.¹²

Seria no campo de Bergen-Belsen, entretanto, onde as câmeras capturariam as mais chocantes imagens da matança por inanição (os campos alemães eram “campos de concentração”, e que, portanto, não obedeciam a lógica da matança industrial, deixando os prisioneiros morrerem, literalmente, de fome). O fotógrafo e *cameramen* inglês George Rodger, que fez pessoalmente ou coordenou as tomadas ali feitas, confessaria que ao descobrir as montanhas de cadáveres ao fundo do campo ficou tão chocado que só conseguiu filmar as cenas “assumindo a postura do técnico”¹³, e desta forma:

[...] colocando-se questões sobre a iluminação, sobre o local de onde deveria conseguir um bom panorama, sobre o melhor enquadramento ou o melhor ângulo. Trabalhando como se o objeto não existisse. Se não tivesse seguido esse reflexo mecânico, ele jamais teria conseguido fazer o trabalho tão rapidamente, já que tudo foi filmado em pouco mais de uma semana (apud COMOLLI, 2006, p. 13).

¹¹ Há, como de costume, alguns desencontros entre as fontes. Aguilar (2001) falará no filme como resultado de filmagens de vários cinegrafistas aliados em alguns campos da Alemanha. Jean-Louis Comolli (2006) confirma a informação, mas ocupa-se somente das imagens de Bergen-Belsen e destaca o trabalho do fotógrafo e cinegrafista inglês George Rodger. Segundo o mesmo autor, Sidney Bernstein seria um distribuidor e empresário de salas de cinema inglês, amigo e associado de Hitchcock na produtora Transatlantic Pictures e que assume, em Londres, o projeto de transformar estas imagens num filme documentário. Ver em **A Última Dança. Como ser Espectador de Memory of the Camps?**, publicado na revista **Devires — Cinema e Humanidades** (2006).

¹² Resgatado de forma muito parcial, ressalte-se. Pois ao contrário dos outros dois títulos, **Memory of the Camps** não é apenas desconhecido pelo público mundial, mas também pelos estudiosos do tema. O documentário de 1945 só é citado em três títulos que integram a bibliografia. A fita não foi localizada ou assistida pela autora. Por outro lado, o **Dicionário de Cinema – Os Diretores** (1996), de Jean Tulard, desconhece o nome de Sidney Berstein e não atribui a Hitchcock nenhuma participação nesta obra. Daí que a unanimidade — ao menos em termo das pesquisas e dos especialistas no tema — quanto ao marco referencial para a filmografia acerca da Shoah, limita-se ao reconhecimento das narrativas de Resnais e Lanzmann.

¹³ O que, diga-se, não é prerrogativa do *cameramen*. Um passeio pelos campos de Auschwitz-Birkenau, mais de 60 anos depois, colocará os visitantes do Museu na mesma postura, em busca da mesma “proteção”, conforme experienciou a própria autora.

As imagens de **Memory of the Camps**, repleta de dantescos enterros massivos (tais como aqueles documentados parcialmente nas tomadas do russo Alexander Vorontzov e incluídas no institucional **The Liberation of Auschwitz**, do atual Museu de Auschwitz-Birkenau) seriam marcadas por uma unidade de tamanha crueza que romperia com toda a iconografia conhecida até aquela data. O horror concentracionário nazista deveria ser exibido em toda a sua vastidão e consta que instruções dos Altos Comandos recomendavam aos cinegrafistas que não deixassem de registrar — como “prova” do inimaginável — todas as etapas “do descobrimento de multidões de cadáveres”, numa estratégia que Lozano Aguilar chama de “pedagogia do horror”. Assim, esse primeiro filme — como diz Jean-Louis Comolli (2006, p. 15), mais um documento do que uma obra ou ainda “o fantasma de uma obra” — caracterizou-se por uma estratégia discursiva radical (e, proporcionalmente, ingênua): ela parte do pressuposto de que tudo deve ser mostrado, forçando o olhar a manter-se diante de suas cenas infernais (AGUILAR, 2001, p. 42).

Bernstein se pergunta, acertadamente, diante da potência do horror daquelas imagens, se não haveria o risco de que o filme fosse recebido “como um exagero típico, justamente das imagens de propaganda”. O público acreditaria em tais cenas ou veria nelas mais uma trucagem? Diante da possibilidade daquelas imagens insuportáveis se tornarem inverossímeis, o amigo Hitchcock dá alguns conselhos ao produtor, engendrando uma verdadeira estratégia narrativa para que os espectadores ingleses e europeus suportassem as cenas. O primeiro conselho era o de situar aquele “inferno terrível” exatamente “no coração da Alemanha”. Mostrar que ao lado do campo, “havia mulheres tranqüilas, jardins floridos, vacas pastando, lagos românticos ao longo dos quais os apaixonados caminhavam de mãos dadas” (COMOLLI, 2006, p. 15). O horror, portanto deveria ser *enquadrado* por estas imagens bucólicas. Como a repercutir o conceito de “banalidade do mal” de Hannah Arendt, o autor francês observa:

A lógica é compreensível: o horror é ainda mais terrível quando relacionado a ‘uma vida normal’, ao mesmo tempo que ele é trazido, se assim podemos dizer, para o meio de nós, na terra dos homens, neste lugar onde há também as belezas da natureza e da poesia, do desejo e do amor. Situar essas cenas tão terríveis num contexto era conferir-lhes uma ancoragem no mundo conhecido — mas ao mesmo tempo, era acentuar intensamente o contraste entre o interior e o exterior do campo, o crime, extraordinário, e os criminosos, eles sim, ordinários, vivendo num mundo ordinário (COMOLLI, 2006, p. 17).

O segundo conselho daquele que seria o mestre do suspense no cinema ocidental tinha a ver com questões mais fortemente relacionadas à linguagem e à técnica

cinematográfica. Seria necessário filmar o máximo possível em plano-seqüência e em panorâmica durante todo o trabalho de retirada dos cadáveres. O plano-seqüência garantiria a ligação entre os elementos da cena (carrascos e vítimas ou os cadáveres e os espectadores alemães ou aliados); ou seja, a mesma unidade de tempo, espaço e ação. A panorâmica (basicamente o movimento da câmera) seria importante para ligar elementos separados espacialmente, mas que faziam parte do mesmo conjunto espaço temporal, também garantindo que o aparato de registro das imagens pudesse dar conta da coexistência de diversos elementos da cena num mesmo plano. Ambas as sugestões, naturalmente, configuram uma estratégia narrativa realista, para além de uma pedagogia política dos Aliados, ao obrigarem homens e mulheres alemães, elegantes, respeitáveis e inocentes vizinhos dos campos a verem, *in loco*, aquilo que durante anos eles tinham, sistemática e teimosamente ignorado (de forma até hoje incompreensível, diga-se).

A montagem de **Memória dos Campos**, portanto, em meados da década de 40, sob o impacto do uso de imagens explícitas de um horror que não poderia ter sido sequer imaginado nos piores pesadelos, tem uma tarefa evidente: o testemunho certamente “realista” (e acusatório) para ser apresentado — senão *exibido* — diante do mundo e de seus tribunais, sobre a dimensão incomensurável dos crimes nazistas. Aqui, a própria imagem funde-se com uma das acepções da expressão *testemunho*, que pode ser compreendida essencialmente nos sentidos jurídico e de testemunho histórico, conforme lembrou Márcio Seligmann-Silva na já citada introdução de **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** (2003). Como fica evidente, este entendimento do termo *testemunho* ainda não será obrigado a problematizar a relação entre a linguagem e o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 08), questão que será levantada, num primeiro momento, na produção literária de famosos sobreviventes dos campos de concentração, como Paul Celan, Jean Cayrol, Primo Levi, Elie Wiesel e Imre Kertész, bem como pelos seus descendentes, entre os quais, o caso mais notório, talvez seja o do cartunista Art Spiegelman, que procedeu a um acerto de contas com o passado do pai — judeu polonês que sobreviveu aos campos da morte — na história em quadrinhos **Maus** (2005).

Da literatura ao cinema, o afã ou a inelutável emergência da realidade histórica, deixaria suas marcas nos movimentos artísticos e escolas estéticas. Aliás, não é de estranhar que essa mesma cosmovisão, por assim dizer, ingenuamente realista, avançasse da Itália — um dos países centrais nos eventos da II Grande Guerra — para todos os países ocidentais, no âmbito do cinema comercial da indústria do *entertainment*: a época vai marcar a consagração internacional do Neo-Realismo italiano, penúltima das vanguardas estéticas significativas no

campo do cinema ficcional e massivo. Esse momento, como acentuou Robert Stam em sua **Introdução à Teoria do Cinema** (2003), estabeleceria um influxo nas chamadas correntes formativas (das quais podemos citar o Expressionismo alemão, o Futurismo italiano e o Surrealismo espanhol e francês) e dos realizadores formalistas, recolocando o realismo como a grande vocação, justificativa e saída para a arte cinematográfica¹⁴.

Pois se este documento fílmico, para resgatar um termo usado por Aguilar, é indiscutivelmente prova — e testemunho — da realidade, por mais fantástica ou bizarra que ela se apresente. Esse tipo de visão, tal qual a sociedade que a produz, mesmo que bem intencionada, é de uma ingenuidade evidente. Um contraponto exemplar para **Memória dos Campos** — para além de todos os filmes de propaganda realizados pelos países beligerantes durante as duas grandes guerras mundiais¹⁵ — pode ser representado por **Zelig** (1983), de Woody Allen, no qual o *documento original*, ou seja, o filme “antigo” é recriado por modernas técnicas cinematográficas. A farsa é corroborada por outro recurso típico do gênero: personalidades contemporâneas do mundo intelectual — como a aqui citada Susan Sontag — oferecem depoimentos sobre o personagem título do filme (obviamente um judeu, chamado Zelig, “o camaleão”), que poderiam soar como confiáveis se Zelig não fosse uma anomalia tipicamente ficcional. O então bem-humorado diretor judeu norte-americano encontraria nos seus “depoentes” parceiros dignos de uma brincadeira que não deixa de ridicularizar ferozmente o *establishment* intelectual, com suas convenções, vicissitudes e fragilidades.

De fato, a definitiva ironia da trajetória e da recepção de **Memória dos Campos** é que tamanho realismo e sentido de veracidade acabaria se virando contra a própria obra: na contramão dos interesses geopolíticos do período, o filme seria vítima de uma violenta censura, peça incômoda e desconfortável para as grandes potências — vencedoras — a ponto de ser condenada a um precoce esquecimento. É um marco histórico das acirradas disputas das memórias enquadradas e da fragilidade do *medium* diante das forças e interesses políticos. Mas cumpre notar que esta obra — ainda que tenha fracassado em seus intentos originais —

¹⁴ Esse momento, frutífero para o debate no âmbito das Teorias do Cinema, terá em André Bazan e Siegfried Kracauer os mais apaixonados defensores da vocação realista do cinema. Ver as obras **As Principais Teorias do Cinema: uma Introdução**, de J. Dudley Andrew (1989) e **Teorías del Cine** (1994), de Francesco Casetti, entre outras.

¹⁵ A longa — e eventualmente patética — tradição destes documentários de guerra pode ser parcialmente recuperada nas obras **Cinema & Política** (1976), de Leif Furhammar e Folke Isaksson, e no clássico **De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão** (1988), de Siegfried Kracauer, especialmente no apêndice **Propaganda e o Filme de Guerra Nazista** (p. 317-76). De resto, uma breve consulta do **Dicionário de Cinema – Os Diretores** (1996), de Jean Tulard, oferecerá ao leitor dezenas de verbetes destes desconhecidos autores que fizeram das imagens uma verdadeira arma na guerra por “corações e mentes”, ao longo da conturbada primeira metade do século XX.

instaurou não apenas uma estética, mas certa ética que lhe era complementar: as funções pedagógicas pretendidas na época da produção de **Memória dos Campos** levam os realizadores a apresentar as imagens da forma menos elaborada possível, buscando reduzir as articulações narrativas e evitando grandes exercícios de montagem. Como apontou Arturo Lozano Aguilar:

Apostava-se numa função didática, considerando que o descarnado da filmagem serviria para evitar uma nova catástrofe. O lema que fecha o documentário explica seu posicionamento ético e estético: “A menos que o mundo aprenda a lição destas imagens, a noite cairá sobre nós. Graças a Deus, nós, os sobreviventes, aprenderemos (AGUILAR, 2001, p. 43).

Se a obra precocemente esquecida não se oferece à recepção do público, o debate que ela suscita está aberto e segue sendo de uma atualidade visceral. De fato, as análises de Arturo Lozano Aguilar se complicam quando o autor pretende apontar a fragilidade deste documentário pioneiro, que resultaria de duas particularidades. **Memória dos Campos** deveria ser representativa dos crimes e, em especial, do genocídio. Um primeiro problema, portanto, seria instaurado por critérios geográficos: o documentário mostra, sobretudo, tomadas dos campos ocidentais de Bergen-Belsen, Ebense e Dachau, evidentemente diferentes daqueles do Leste, como os poloneses de Auschwitz-Birkenau, Majdanek, Belzec, Sobibor, Treblinka e Chelmno. Somente nestes últimos é que teria sido efetivamente levado a cabo a “Solução Final”, nas palavras de Aguilar, “o crime mais autenticamente nazi” (AGUILAR, 2001, p. 43).

As imagens de **Memória...**, portanto, não mostrariam o verdadeiro horror padecido pelas vítimas. As colocações do autor expõem o quanto é delicado o tratamento de um tema dessa natureza e magnitude. Entre considerações de ordem, queremos crer, históricas, há um deslize ético surpreendente. Aqui, o crítico acaba refém da morbidez realista, da confusão mental e da obsessão patológica pelo rigor “científico” e organizacional, características tão caras aos perpetradores da barbárie denunciada em seu estudo crítico. Arturo Lozano Aguilar parece partir do pressuposto de que os cadáveres produzidos em Dachau ou Bergen-Belsen não têm legitimidade para evocar, simbolizar ou ilustrar a carnificina em Auschwitz¹⁶. Mas ele vai ainda mais longe — rumo ao desastre, diga-se — ao tentar apontar o que entende

¹⁶ O fato é que imagens descontextualizadas de confiáveis informações históricas precisas não vão apontar, por mais realistas que sejam, em que campo da morte foi feita (e isso vale tanto para o leigo como para o pesquisador), a não ser que inclua imagens absolutamente clássicas, como o portão sinistro e cínico de Auschwitz, o pórtico inconfundível de Birkenau ou as escadarias assustadoras de Mauthausen, para ficarmos em três exemplos bastante conhecidos. Ora, a maioria das imagens não conta com estes ícones referenciais. Como dissera Roland Barthes, nas suas investidas semiológicas, as imagens são polissêmicas e o texto se faz necessário para domesticar estes signos incertos. Sobre esse aspecto **Mitologias** (1980) e a obra póstuma **O Óbvio e o Obtuso** (1990) continuam insuperáveis e altamente operacionais.

como a segunda fraqueza da narrativa assinada oficialmente pelo desconhecido Sidney Berstein e supervisionada (em sua montagem final) por Alfred Hitchcock.

Ocorre que também as imagens que capturam as vítimas, diz o autor, não estariam à altura ou na devida proporção da monumentalidade do crime. Sendo assassinadas nos campos ocidentais, elas seriam pouco representativas de uma situação *ideal*, por assim dizer, cujos centros estão relacionados aos territórios ocupados do Leste. Pois, ainda que vejamos “montanhas de cadáveres de pessoas judias”, sabemos que elas não foram eliminadas pelo procedimento típico relacionado com a singularidade da Shoah: seu caráter industrial, racional e, por assim dizer, higiênico. Trata-se de pessoas mortas por esgotamento, fome e doenças provocadas pelas “marchas da morte”, sem necessidade de execuções sumárias praticadas pelos nazistas (AGUILAR, 2001, p. 43). Aqui, novamente a exigência de rigor — e talvez para a imensa maioria do público potencial, um excessivo gosto pela precisão histórica — faz Arturo Aguilar novamente incorrer numa reivindicação, que mesmo pertinente do ponto de vista histórico, não deixa de ser capaz de causar um constrangimento moral inevitável.

Devemos partir do pressuposto de que a imagem (ficcional ou não-ficcional) de uma morte por esgotamento, inanição ou doença seja menos indicativa da barbárie e do crime do que uma cena captada nas câmaras de gás (afora o fato de que a fome também constituiu uma estratégia de assassinio eficiente para milhares de vítimas, ainda que o gaseamento fosse prioritário)? Seria esta morte menos autêntica; teria menos valor histórico ou didático? É impossível não lembrar do que disse Theodor Adorno, no clássico **Educação após Auschwitz**, sobre os milhões de inocentes sistematicamente assassinados: “[...] especificar os números ou regatear com eles já é indigno do homem” (ADORNO, 1995, p. 104).

E, contraditoriamente, Lozano Aguilar defenderá como o mais preocupante aspecto do filme, a suposição ingênua baseada “na capacidade ética automática do visual”, já que a desmesura do crime, como a de suas imagens, apontariam “diretamente ao olho” e deixariam de lado a razão. Pois no *medium* cinema, enfrenta-se uma questão crucial. Se Fredric Jameson está correto ao afirmar, como já citado, que a finalidade última do visual é a fascinação irracional (1995, p. 01), teremos de admitir que a esta lei não escapa o documentário realisticamente didático de 1945. Mesmo buscando provocar a mais visceral das denúncias, parece óbvio que “também as imagens correm o perigo de cair numa fascinação ante o extremo”, como diz Aguilar (2001, p. 43).

Colocando os alemães e, especialmente, os membros do partido nazista, como a expressão absoluta do mal — o que esconde o fato de que a matança de judeus contou com muitos daqueles países e populações que estavam sob o jugo do Terceiro Reich —, o documentário acabaria simplesmente corroborando a propaganda aliada. Assim resulta uma idéia consoladora que reafirma o triunfo do bem, já que, ao fim e ao cabo, “[...] nós, aliados, vencemos a guerra contra a maldade em sua expressão mais extrema” (AGUILAR, 2001, p. 43). O autor, aliás, mostrará em seu ensaio que algo muito similar a este espírito perpassa, quase meio século mais tarde, o *cult movie* do gênero ficcional no ocidente e objeto de seu estudo crítico, **A Lista de Schindler** (1993).

Certamente, há níveis e qualidades de “realismo”. Vale lembrar que apenas dois anos depois da realização do documentário sobre os horrores dos campos da morte e, desta vez, tendo como “locações” nada menos do que as ruínas de uma Berlim ainda destruída pelas bombas dos aliados, Roberto Rossellini (1906-1977) — diretor italiano que começaria sua carreira sob as bênçãos do fascismo do *Duce* e que marcaria uma ruptura com o regime fascista, para quem fez filmes de propaganda, ao filmar **Roma, Cidade Aberta** (1945), inaugurando oficialmente o neo-realismo —, assinaria uma verdadeira obra-prima do cinema¹⁷ **Alemanha Ano Zero** ou **Germânia Anno Zero** (1947). O filme acompanha a trajetória de um menino alemão que vive de pequenos biscates e contravenções para sobreviver no doloroso caos do pós-guerra. Diante deste cenário de ruínas, no qual havia raros estrangeiros além do próprio autor e do escritor sueco Stig Dagerman (autor de **Tysk Höst** ou **Outono alemão**), Rossellini inscreveria seu nome numa obra definitiva do gênero que se convencionou chamar *Trümmerfilm* (*filme dentre os escombros*), completando assim uma trilogia sobre a guerra que começara com **Roma, Cidade Aberta** e **Paisà** (SAUVAGET, 2000, p. 11-2).

Como ressaltaria, de forma benjaminiana, o cineasta e crítico francês François Truffaut (1932-1984), que enfrentou brevemente o tema da perseguição aos judeus durante o regime nazista em **O Último Metrô** (1980): “[...] o efetivo filme de guerra é frequentemente aquele no qual a ação começa *depois* da Guerra, quando não há nada senão ruínas e desolação por todos os lados”. É por esta razão que **Alemanha Ano Zero**, de Rossellini, e, acima de todos, **Noite e Nevoeiro**, de Resnais, seriam os maiores filmes jamais feitos sobre a II Guerra, o nazismo e o Holocausto judeu (apud LOPATE, 2003). O compromisso de Rossellini, “[...] depois de presenciar os últimos dias da guerra na Itália (os nazistas em Roma) e a

¹⁷ Solenemente desconhecida do público brasileiro, somente acessível em eventos especiais para cinéfilos, mas finalmente anunciada no início de 2007 como lançamento em DVD para o mercado nacional.

liberação/ocupação pelos americanos o levou ao país vencido, responsável pela guerra” (SAUVAGET, 2000, p. 12). Uma guerra que continuaria a fazer vítimas após ter sido oficialmente encerrada.

A trama de **Alemanha, Ano Zero**, gira em torno de Edmund Koehler, que, aos 12 anos de idade, suporta uma vida marcada pela — traumática — privação de sua infância. (Goethe Institute, 2000, p. 17). O jovem, desafiado pela caótica realidade do pós-guerra, procura ajudar o sustento de sua família mediante trabalhos eventuais, negócios no mercado negro e pequenos furtos. Seu pai está prostrado devido a uma grave enfermidade, o irmão mais velho esconde-se em casa com medo de represálias, pois lutou até o final nas linhas alemãs. A irmã circula a noite pelos bares da capital, aceitando presentes de soldados aliados e, no limite, trabalhando como prostituta. A pequena casa dos Koehler é dividida com outras quatro famílias. O menino Edmund, em seus intermináveis passeios e andanças pelas ruínas de Berlim, acaba reencontrando um antigo professor, o homossexual Henning (aqui a associação entre a perversão nazista e a homossexualidade volta a ser repisada, seguindo uma tradição também compartilhada pelos teóricos de esquerda) que usa o rapaz para vender antigos discos com discursos do *Führer* para os norte-americanos, numa espécie de mercado de *souvenirs* de guerra.

Em sua solidão, Edmund liga-se afetivamente ao ex-professor, que volta a povoar sua mente com o ideário nacional-socialista, sobretudo de teor social-darwinista, como a máxima de que os fortes não de sobreviver e os débeis não de perecer, enquanto uma das leis naturais. Envolvido por essa retórica e convencido a aplicar a dita *lei*, Edmund colocará veneno no chá de seu pai, ato do qual se jacta, orgulhoso de sua suposta proeza, junto ao professor. Completamente isolado de sua família e de jovens da sua idade, vaga longamente por Berlim sem rumo fixo. Do alto de um prédio em ruínas, Edmund observa o enterro de seu pai e ouve sua irmã a chamá-lo. E, de forma desconcertante, o menino se joga do prédio, pulando para a morte.

Fiel ao princípio — sob certo aspecto ingênuo — do neo-realismo, que via o cinema como um importante meio artístico para representar a realidade, Rossellini pretendia apresentar “uma imagem objetiva e certa desta cidade enorme e quase totalmente destruída” (apud Goethe Institut, 2000, p. 17). Mas as razões históricas, como parece claro, nem sempre vem desconectadas de questões mais humanamente prosaicas, por assim dizer. Rossellini dedicaria a saga de Edmund, esse anti-herói tipicamente engendrado pela guerra, à memória de seu filho Romano, que havia falecido, aos seis anos de idade, no ano anterior. Sobre **Alemanha Ano Zero**, que, segundo a crítica não se compromete com tendências ideológicas, tentações

formalistas ou atitude sentimental, Sauvaget dirá: “Efetivamente, essa visão neutra rechaça a eloquência porque rechaça a propaganda”. Pois Rossellini “trata como resultado de sua educação, a tragédia da nazificação das almas que conduz Edmund ao parricídio, ao orgulho do dever cumprido, mas também à marginalização e à perdição” (2000, p. 12).

No âmbito do chamado cinema documental — que será sempre melhor caracterizado como *cinema não-ficcional* — as ingenuidades e simplificações do pioneiro (ainda que inacabado) **Memória dos Campos** seriam diretamente confrontadas uma década depois, com a obra prima de Alain Resnais, o curta-metragem **Nuit et Brouillard** (1955), projeto que nasce por encomenda do *Comité de la Deuxième Guerre Mondiale*, como forma de celebração dos dez anos de aniversário da “libertação” dos campos. O filme conjuga registros documentais em P&B e cenas tomadas no campo de Auschwitz-Birkenau e Majdanek, feitas na época da filmagem e em cores; imagens costuradas por um texto magnífico do romancista Jean Cayrol, ele mesmo protagonista involuntário do Holocausto, como prisioneiro do campo de Mauthausen — experiência sobre a qual escreveu, já em 1946, **Poèmes de la Nuit et Brouillard**, que inspirará o título do filme.

Num texto que integra o programa de **Alemanha Desde a Perspectiva de Roberto Rossellini, Alain Resnais e Jean-Luc Godard: Três Cineastas Europeus e Sua Visão da Realidade Alemã**, promovido pelo Instituto Goethe de Munique (2000) e mundialmente veiculado, o crítico Daniel Sauvaget lembra que o projeto do Comitê de História da II Guerra Mundial foi aceito por Resnais sob uma condição: a de contar com a colaboração do escritor — e sobrevivente — judeu Jean Cayrol. **Noite e Nevoeiro** constitui “uma síntese perfeita das opiniões do cineasta e do escritor, que escapara do campo de concentração de Mauthausen”. Apesar de sua curta duração, dirá o comentador, esta será uma das numerosas películas “que confirmaram Resnais como grande cineasta comprometido com temas como a memória e a morte” (SAUVAGET, 2000, p. 11). O tratamento do tema, pela ótica de uma memória, explicaria o fato da obra de Resnais ainda ser considerada como o melhor ou um dos melhores filmes já feitos sobre a questão do Holocausto.

As cenas desta obra ímpar, que, em concisos 32 minutos, procede a uma reflexão contundente sobre a Shoah são acompanhadas — ou melhor, conduzidas — pela locução de Michel Bouquet e pela música composta pelo judeu alemão Hans Eisler que, fugindo do hitlerismo em 1933, acabaria sendo o colaborador de Theodor Adorno no exílio norte-americano, numa pesquisa sobre a música no cinema, bancada pela Fundação Rockefeller. O

que há de especial em **Nuit et Brouillard**, para além de seu ineditismo e originalidade, sua curtíssima duração, o excepcional roteiro e a bela peça musical especialmente composta por Eisler, têm certamente a ver com a competência de Resnais. A obra convida a uma densa reflexão, evitando deslizes para formas de sensacionalismo ou sentimentalismo, em que pese a violência e dramaticidade do tema (algumas das cenas do arquivo em P&B, efetivamente, parecem saídas de um filme de horror).

As investigações oficiais e uma seleção rigorosa dos arquivos, a fim de evitar uma representação excessiva, conferem ao filme esse tom inigualável, ao mesmo tempo lírico e implacável. **Noite e Nevoeiro** é um exercício de meditação, cujo comentário grita de indignação, alternando temas contemporâneos em cor da paisagem tranqüila, nos arredores do campo de concentração, com material em branco e preto, que documenta uma terrível violência: imagens até então pouco conhecidas, que Resnais mostra com uma sensibilidade paradóxica na revelação do insuportável, enquanto a música do imigrante alemão Hans Eisler marca a distância do terror (SAUVAGET, 2000, p. 11).

Mesmo o caráter mercantil deste “bem cultural” não perde de vista sua dimensão histórica (como vimos, a história torna-se um elemento nobre na cultura de massa contemporânea). O crítico de cinema Phillip Lopate, que assina o texto principal da versão norte-americana da obra de Resnais em DVD, lançado nos EUA em 2003, também apontará **Noite e Nevoeiro** [**Night and Fog**] como “um dos dois ou três mais poderosos e inteligentes filmes de não ficção jamais feitos”. Entre todas as obras que tratam do Holocausto, diz ainda o autor, esta seria a mais sofisticada do ponto de vista estético e a mais irrepreensível no que tange ao aspecto ético — uma questão que está implícita, naturalmente, em toda e qualquer forma de representação da “Solução Final do problema judeu”. Lembremos, por fim, que Resnais aceita o desafio de rodar o documentário com um olhar — *a princípio*, como veremos — desprovido de inocências ou maniqueísmos, diante de um contexto internacional marcado pela Guerra Fria e dos cada vez mais insistentes boatos sobre os *Gullags* “patrocinados” pela URSS (LOPATE, 2003).

Alain Resnais, como bem salientou Arturo Lozano Aguilar, teve como primeira decisão sobre o projeto “descartar o monumento aos mortos e, em seu lugar, realizar um dispositivo de alerta”, ótica que se justificava plenamente pela situação de conflito latente em que estava mergulhada a Europa (2003, p. 45). Não havia mais espaço para ingenuidades baseadas, por exemplo, na ilusão de que imagens históricas poderosamente explícitas do terror significassem uma garantia para sua não-repetição. Se por um lado os partidos

comunistas ocidentais tentavam desmentir obstinadamente a existência dos *Gullags*, cuja evidência era, por sua vez, crescente, a França sentia-se desconfortável com as inferências que o documentário poderia provocar acerca da sua política repressiva do conflito Argelino, que ressuscitava em solo francês (cerca de 15 anos depois) os campos de concentração ou “reagrupamento”, nos quais os cidadãos franceses de origem judaica e os demais judeus europeus agora davam lugar aos argelinos “suspeitos”. Assim, **Noite e Neblina** não se volta para um mergulho no passado capaz de engendrar um objeto exemplar de estudo histórico: a traumática experiência concentracionária de uma década anterior deveria sinalizar para o futuro, como uma estratégia de prevenção de possíveis novas barbáries (AGUILAR 2003, p. 45). E elas não tardariam a vir.

Entre os marcos documentais de **Noite e Nevoeiro**, de Alain Resnais, e o monumental **Shoah**, de Claude Lanzmann, entretanto, o Holocausto judeu entra na agenda do cinema ficcional feito para consumo massivo. Lembremos de **Kapo** (1960), obra produzida na Itália pelo polêmico diretor Gillo Pontecorvo (1919-2006), que se notabilizaria mundialmente com o filme **A Batalha de Argel** (1965). A narrativa de uma prisioneira judia que se torna *Kapo* e que pode ser considerada pioneira na abordagem comercial do terror concentracionário dos campos nazistas foi modificada em busca de um final mais ameno, como admitiria o próprio cineasta no livro **Entrevistas com Diretores de Cine Italiano**, de José Angel Cortes (1972). Gillo Pontecorvo e seu colaborador Salvatore Salinas temiam pela disponibilidade das platéias em agüentar duas horas e dez minutos de “uma história crua, dura, sem concessões desde o início até o fim” (CORTES, 1972, p. 212). A falta de confiança no público seria resolvida com alguma facilidade — e uma fórmula consagrada: terminando o roteiro, decidiu-se pela mudança no final da narrativa, com o acréscimo de uma “história sentimental” que supunha uma ruptura de estilo em relação ao restante da obra.

Uma década depois, o diretor lamentaria o fato. Talvez a película pudesse triunfar “igualmente se não tivéssemos tido medo, se não tivéssemos praticado uma autocensura estilística, acrescentando o esquema sentimental que nada tinha a ver com a história. Foi uma pena” (PONTECORVO apud CORTÉS, 1972, p. 212). Pode ter sido uma pena, mas a decisão parece ter contribuído para o sucesso comercial do filme. O mesmo não se pode dizer acerca da crítica, que reagiu com indignação ao que foi chamado de “abjeção estetizante”. Pontecorvo abusou das possibilidades estilísticas — nos movimentos de câmera e enquadramento — numa cena em que um prisioneiro se suicida atirando-se contra o arame farpado eletrificado do campo — cena essa que será retomada, 37 anos depois, na polêmica

obra de Sean Mathias intitulada **Bent** (1997), que segue sendo o único filme que aborda o Holocausto e a experiência concentracionária a partir do drama de um casal de amantes *gays*.

Por essa (outra espécie de) “concessão” de **Kapo**, o cineasta e crítico francês Jacques Rivette escreveria o célebre texto **Da Abjeção**, no **Cahiers du Cinema**, afirmando: “[...] o homem que no momento desta cena decide fazer um *travelling* de avanço para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée* merece o mais profundo desprezo” (RIVETTE apud PELBART, 1994, p. 28-9). Pontecorvo é praticamente uma unanimidade: “Quer ser político, mas o é sem sutileza. Já dava mostras de enfado em **Kapo** [...] foi falsamente corajoso em **A Batalha de Argel** [...] sua obra é, por fim, desprovida de espírito crítico, da boca de seus próprios defensores, para conquistar o público”, resume, sem perdão Jean Tulard (1996, p. 506).

2.2 O HOLOCAUSTO EM DISPUTA: AS IDEOLOGIAS DE VENCEDORES E VENCIDOS

Talvez a maior perda para o público e os pesquisadores seja o desconhecimento de uma obra como **Obyknovenni Fashizm** (1965), do cineasta russo Mikhail Romm (1901-1971), e que pode ser traduzida para **O Fascismo Ordinário** ou **O Fascismo Cotidiano**. Segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson, autores de **Cinema e Política**, um estudo exaustivo da propaganda ideológica no cinema mundial, este documentário, que mesclou imagens estáticas e em movimento, selecionadas após uma pesquisa que examinou “um terço dos cinco milhões de pés de material de atualidades alemãs”, pode ser definido como uma conferência em 16 partes, que propõe pensar na significação do fascismo (1976, p. 134). Já num breve verbete do **Dicionário de Cinema: Os Diretores** (1996), a obra, que aparece com outra grafia e data — **Oby Knovennyi Fashizm** (1964) —, é definida como: “[...] uma terrível montagem de documentos sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas”, assinada por um talentoso diretor que, em 30 anos de carreira, só conheceu dois sucessos, pois sua produção não conseguiria fugir dos cânones do realismo socialista (TULARD, 1996, p. 542-3).

Ainda que engendrado num momento histórico caracterizado pela intensiva utilização da propaganda ideológica nas imagens em movimento, o fato é que Mikhail Romm não queria produzir mais um filme didático sobre o terror totalitário de natureza fascista. Assim, caracterizou seu filme pela decupagem e montagem criativa do farto material documentário cinematográfico disponível na época. Assim, **Obyknovenni Fashizm**

[...] tentou descobrir as motivações por trás do fascismo e a mística que o cercava bem como os aspectos sob os quais sobreviveu [...] ele se interessou mais pelo lado não-oficial — não pelo líder ou pelas colunas em marcha, mas pelo povo entusiasta ou silenciosamente obediente, dependendo da situação das armas alemãs (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 134).

Era, sobretudo um bom filme de propaganda comunista. Segundo sua lógica, fica claro que o mundo ocidental é “superficial, corrupto e decadente”. Mas **O Fascismo Cotidiano** tem fé no homem e mais do que tudo, na União Soviética, como garantia de paz. Seu interesse também reside no fato de conter material novo: “[...] terríveis imagens da inumanidade que ainda não haviam se tornado lugar-comum nas abordagens sobre o terror concentracionário, perdendo seu impacto humano”. E o filme faz lembrar a força do olhar (que seria sob certa forma retomada em **Shoah**, de Lanzmann). Os olhares fitam o espectador: uma mulher judia nua num *pogrom* nazista; prisioneiros de um campo de concentração não identificado exibidos como numa espécie de “galeria de criminosos” (FURHAMMAR & ISAKSONN, 1976, p. 134).

Mas a obra conheceu seus limites. Como Hanna Arendt, analisam os autores de **Cinema e Política** (1976), Romm teria desejado expor a banalidade do mal. A tarefa mostrou-se complexa demais para ser realizada num produto cultural como o filme — ainda mais banalizado por pressupostos ideológicos evidentes. Também o Hitler de **Obyknovenni Fashism** acabaria transformado numa figura grotesca, antes de ser um *homem* capaz de encarnar uma *humana* maldade. “Hitler é exposto como um louco e temos a oportunidade de rir dele” (FURHAMMAR & ISAKSONN, 1976, p. 136-8). Numa colocação que talvez ilumine algum aspecto do filme **A Vida é Bela** (1997), de Roberto Benigni, os autores de **Cinema e Política** vaticinam: “[...] mas o riso nos libera da maldade. O que apavorava se tornou grotesco, e agora o grotesco vira cômico: o Führer se transforma num palhaço. A abordagem moral é substituída pela estética que coloca tudo a uma certa distância” (FURHAMMAR & ISAKSONN, 1976, p. 138). O ditador alemão, dentro deste registro entre o grotesco e o cômico, seria fatalmente remetido ao personagem de Hynkel, tirano de **O Grande Ditador** (1940), de Charles Chaplin. Assim, a inumanidade dos crimes de Adolf Hitler, embora nesta obra ilustrada com mais força do que em qualquer outro filme do gênero, acabaria, no final das contas, mais obscurecida do que esclarecida.

Restaria lembrar que o *Führer*, sob a ótica do cinema russo, será sempre um tanto caricato. A obra **Os Últimos Dias de Hitler**, superprodução da Velha União Soviética comunista quase desconhecida do grande público¹⁸ — cuja narrativa será praticamente copiada algumas décadas depois por **A Queda! As Últimas Horas de Hitler** (2004), coprodução entre Áustria, Alemanha e Itália, dirigida pelo cineasta alemão Oliver Hirschbiegel — também oferece ao público um personagem marcado por exageros e excessos, cujo efeito final facilita o distanciamento, ao optar por um padrão de representação que faz tanto do ditador quanto de seus auxiliares mais próximos, instalados no *bunker* da Chancelaria do Reich, bizarros personagens de um filme de terror. Note-se que a abordagem quanto à “humanidade” de Hitler é a principal diferença entre os dois títulos, cujas narrativas, em suas linhas gerais, são de uma semelhança impressionante.

Se documentários como **Obyknovenni Fashism** permaneceriam relegados ao público que vivia sob o poderio comunista, no ocidente capitalista o Holocausto ia se consagrando como um gênero específico de cinema, potencialmente lucrativo e capaz de provocar escândalos e polêmicas acirradas. Amplificando enormemente a carga sensual de **Cabaret** (1972), de Bob Fosse, a cineasta italiana Liliana Cavani, nascida em 1923, lança **O Porteiro da Noite** ou **Portieri di Notte** (1974), narrativa carregada de uma sexualidade à beira do pornográfico, sobre a relação sadomasoquista entre um ex-oficial da SS e uma prisioneira de um campo de concentração que logra sobreviver (justamente, supomos, por ser especial para um de seus algozes). Um reencontro casual num hotel na Áustria reacende a patológica relação amorosa e sexual entre o ex-oficial nazista, agora vivendo com falsa identidade, como um pacato porteiro de hotel, e da sobrevivente judia, casada com um famoso maestro. A relação, que coloca em perigo um grupo de nazistas que vive na cidade, decretará a condenação do casal à morte, perpetrada após um angustiante cerco as vítimas, sitiadas — e passando fome — no apartamento do ex-oficial nazista.

O Porteiro da Noite não seria o único filme a mergulhar na explosiva conotação sexual do nazismo. Com **Interno Berlimense** que ficou mais conhecido com o título de **Berlim Affair** (1985), Liliana Cavani retorna ao tema — e ao escândalo — colocando em

¹⁸ O filme, localizado, por acaso numa locadora de Porto Alegre incluído entre outros títulos no gênero “propaganda”, é aparentemente desconhecido do público e da crítica. Apesar de contar praticamente a mesma história de **A Queda!** (que pode ser inclusive considerado como uma cópia melhor resolvida em termos técnicos da versão russa) não há registro — ao menos do material consultado pela autora, constando ou não da bibliografia — de que esta obra tenha sido lembrada nas principais matérias e críticas publicadas na mídia brasileira por ocasião do lançamento e da polêmica suscitado por esta versão “humanizada” do ditador.

cena um triângulo amoroso no qual a principal relação dá-se entre uma jovem japonesa e uma mulher madura ocidental. O filme criou um novo desconforto, agora, provavelmente, por sua ousadia no tratamento do lesbianismo, um assunto ainda pouco abordado com tanta liberdade — e sensualidade — na década de 80. Sempre provocativa, a mais impagável referência da cineasta italiana à II Grande Guerra e suas vítimas inocentes ficaria mesmo com a cena final da comédia **La Pelle** (1981), na qual um jovem italiano é esmagado comicamente por um tanque de guerra norte-americano, em meio a um festivo desfile dos “libertadores” em solo itálico.

Na Alemanha, o nazismo, seus fetiches, carrascos e ícones da destruição e do terror seriam tratados pelo cineasta Hans Jürgen Syberberg, nascido em 1935, numa obra incomum e rara¹⁹ de sete horas de duração, **Hitler, hein Film aus Deutschland** ou **Hitler, um filme da Alemanha** (1977). Ainda que com breves citações referentes às vítimas e suas memórias (ampliações fotográficas dos fornos de Auschwitz, o testemunho de um sobrevivente, ambos mesclados a uma infinidade de outras imagens e sons), **Hitler...** interessa, sobretudo, pela sua original estratégia de exposição do tema e pelas diferentes posições que provoca nos comentadores, em função das implicações éticas da estética romântica de Syberberg. Num contexto em que o modernismo, “[...] despido de sua dimensão heróica, de sua pretensão de constituir uma sensibilidade antagônica”, revela-se “agudamente compatível com o *ethos* de uma sociedade de consumo avançada”, a obra de Syberberg — desconcertante como uma criança indesejada numa era de crescimento populacional zero — “consegue apequenar outras obras, desafiar o ecletismo fácil do gosto contemporâneo e lançar o espectador num estado de crise”, dirá quase entusiasticamente, a ensaísta norte-americana Susan Sontag:

Syberberg é importante, tanto por sua arte (a arte do século XX por excelência: o cinema) quanto pelo tema que aborda (o tema do século XX por excelência): Hitler [...] Impregnando a grandiosidade romântica de ironias modernistas Syberberg oferece um espetáculo do espetáculo: ele evoca ‘o grande show’ chamado história numa variedade de gêneros dramáticos — conto de fadas, circo, *morality play* (drama alegórico popular), ritual mágico, diálogo filosófico, *Totentanz* — com um imaginário elenco de dezenas de milhões de pessoas e, como protagonista, o próprio Demônio (SONTAG, 1986, p. 106).

Há que se notar que o ensaio **Hitler, de Syberberg** deve ser lido como uma espécie de complemento e/ou contraponto à **Fascinante Fascismo**, uma das mais notáveis reflexões

¹⁹ O filme não foi visto pela autora, mas é amplamente discutido por Susan Sontag (1986) e por Fredric Jameson (1985) merecendo análises opostas por parte dos autores. Tampouco é conhecido do público brasileiro, mercado no qual não foi lançado.

sobre a estética fascista, cujo ponto de partida seria a publicação e o destaque dado por parte da mídia norte-americana, a um dos livros de fotografias dos Guerreiros Nuba, de autoria da cineasta berlinense Leni Riefenstahl, atriz fetiche e diretora dos filmes de propaganda de seu amigo e *Führer*, Adolf Hitler. Numa análise memorável da vida e obra de Riefenstahl, na época procurando uma vez mais a fama que lhe fora roubada com o ocaso do Terceiro Reich, Sontag mostraria o quanto diversos tipos de estéticas aparentemente desconectadas da questão do nazismo comungam com o regime de Hitler os mesmos ideais. Essa condição, sustenta a autora, seria radicalmente rompida por obras de arte (sim, fica claro que esse filme merece tal denominação) como a do cineasta Syberberg.

Na defesa de sua tese — não exatamente digna de unanimidade a se observar o texto igualmente dedicado ao filme escrito pelo crítico marxista norte-americano Fredric Jameson — Susan Sontag afirmará: “[...] consciente de que o tema não permite o uso de qualquer convenção estilística de gênero de ficção que se pareça com o realismo”, o diretor alemão evita conceber um espetáculo no passado, tentando simular, nas palavras do próprio Syberberg, “a realidade que não se repete”. Tampouco cabe mostrá-la num documento fotográfico (que, no limite, corre o risco de beirar o pornográfico). O que se propõe é um espetáculo no tempo presente — “aventuras da mente” — dirá Susan Sontag. “A realidade só pode ser captada indiretamente — refletida num espelho, ou representada no teatro da mente” (1986, p. 107).

A ensaísta norte-americana — que também foi cineasta e fotógrafa — não está sozinha em sua admiração por esta obra. **Hitler, ein Film aus Deutschland** chega a ser qualificado, no **Dicionário de Filmes**, de Geoges Sadoul (1993) como um “[...] monumento do cinema contemporâneo”, no qual seria relançado, o gênero de *filme-ensaio*. Tal formato possibilitaria ao autor desenvolver uma “análise ideológico-estética através da linguagem fílmica”: Syberberg a faz a partir da articulação das várias possibilidades de matérias originais como documentos fotográficos, marionetes, textos lidos por narradores, citações radiofônicas e musicais da época, incluindo os discursos de Hitler e, é claro, a música de Wagner (SADOUL, 1993, p. 185).

Numa crítica arrasadora, intitulada **Imergir no Elemento Destrutivo: Hans-Jürgen Syberberg e a Revolução Cultural**, Fredric Jameson, usando toda a erudição que faz de seus textos um verdadeiro desafio, acusa o diretor de ser a típica encarnação de uma direita intelectualmente sofisticada e politicamente reacionária. O início do ensaio, publicado em **Marcas do Visível**, reúne numa dose cavalari toda a ironia de que é capaz Jameson, do alto de

sua inteligência e brilho ensaístico: “Se Syberberg não tivesse existido, seria preciso inventá-lo. Quem sabe foi isso que se deu. Talvez ‘Syberberg’ seja o último desses bonecos de heróis míticos alemães que povoam seus próprios filmes”, dispara o crítico norte-americano (1995, p. 65). Na medida em que Syberberg “assume em seus filmes um programa para a revolução cultural, compartilha alguns dos valores e alvos de seus inimigos na esquerda; sua estética é uma síntese de Brecht e Wagner (outra permutação lógica que ainda estava para ser inventada)”, segue Jameson (1995, p. 66), num crescendo de ironia que não perde de vista, entretanto, a questão que (sempre) mobiliza o teórico norte-americano: a política.

Jameson é implacável: evoca a “persona wagneriana” em Syberberg (aquele Wagner anti-semita, reacionário, elitista e certamente inspirador de personalidades políticas como Adolf Hitler), critica o seu estilo artístico *naïf* ou “primitivo”²⁰, revê todo o desenvolvimento contraditório da cultura alemã para nele localizar os traços conservadores e saudosistas do diretor alemão, além de permitir-se expor sua própria apreciação — como espectador e crítico — da obra syberberguiana. Ao falar na “longa duração wagneriana” de **Hitler, um Filme da Alemanha**, Jameson esbanja sarcasmo: “minha própria reação é que, depois de três ou quatro horas, o filme bem poderia durar para sempre (mas a primeira hora foi simplesmente terrível, sob todos os pontos de vista)”. O fato é que Jameson vê na particular concepção de “revolução cultural” de Syberberg, uma “posteridade mítica, uma futura Alemanha exorcizada, seu passado sanguinário reduzido à sala de recreio ou à caixa de brinquedos”, referência à simbologia evocada pela presença da filha do cineasta, uma criança que vaga pelas sete horas de **Hitler...** carregando bonecos dos líderes nazistas e outros brinquedos do passado alemão (JAMESON, 1995, p. 67-8). Ao ressaltar um monólogo aparentemente banal do filme no qual um boneco de Hitler responde aos seus acusadores e sugere que Auschwitz não deva ser julgado tão implacavelmente depois do Vietnã, de Idi Amin, das instalações de tortura do Xá, das ditaduras latino-americanas, do Camboja e do Chile, o crítico fulmina (ecoando a concepção ética e estética adorniana):

Imaginar Hitler como Nixon e vice-versa não é meramente enfatizar as peculiaridades pessoais que eles compartilham (maneirismos estranhos, falta de jeito nas relações pessoais, etc), mas também revelar dramaticamente a banalidade, não do mal, mas do conservadorismo e da reação em geral, e de suas idéias estereotipadas da lei e da ordem social, que

²⁰ Caracterizado por seus filmes “domésticos”, pela postura do amador, da apologia ao “feito em casa” que caracterizava o *ethos* da artesanía, por sua posição de “isolamento heróico” a partir da qual “ele fustiga críticos e colegas artistas que não entendem sua obra (mas que são para ele, geralmente associados com a esquerda)” são algumas das estacadas dirigidas ao cineasta alemão (JAMESON, 1995, p. 66).

podem resultar tão facilmente em genocídio como em Watergate. Neste ponto, é importante voltar à comparação entre as diferentes ‘revoluções culturais’ entre Syberberg e Godard. Ambos os cineastas estão envolvidos, como notamos, em tentativas de desreificar representações culturais. A diferença essencial entre eles repousa, entretanto, em sua relação com aquilo que chamamos ‘conteúdo de verdade’ da arte, sua reivindicação de possuir alguma verdade ou valor epistemológico. Essa é, com efeito, a diferença entre pós-modernismo e modernismo clássico [...] (JAMESON, 1995, p. 76-7).

Acusando a incapacidade de Syberberg em dar conta de temas históricos que ele, todavia, persegue — sua trilogia enfocou Wagner, Karl May (o escritor infantil alemão que encantou a Hitler mesmo em sua maturidade) e o próprio *Führer* — Jameson aponta para a tendência das modernas sociedades de consumo em exorcizar, de forma superficial, certamente, seu passado histórico, numa afirmação que se tornaria clássica: “O capitalismo tardio forneceu, por sua vez, seu próprio método para exorcizar o peso morto do passado: amnésia histórica, dissolução da historicidade, exaustão incansável pela mídia até mesmo do passado imediato” (1995, p. 81). Ocorre que para o crítico marxista — que tem suas evidentes dívidas com a Escola de Frankfurt — a falência destes pretensos filmes históricos está ligada inapelavelmente à dissociação do público e do privado no mundo moderno, a privatização da experiência, a monadização e relativização do sujeito individual, fatores que afetam cineastas e seus projetos culturais, a exemplo de Syberberg. Daí que realidades cruciais e personagens históricos reais como Wagner, Hitler ou Bismarck “[...] são a um só tempo transformadas em signos pessoais em uma linguagem privada, que se torna pública quando o artista é bem-sucedido, apenas como sistema de signos institucionalizados”, destinados ao espectador privatizado da sala de cinema” (JAMESON, 1995, p. 82-3).

2.3 SOBRE SERPENTES E MULHERES NUMA EUROPA NAZIFICADA

Ao final da década de 70, o nazismo e o Holocausto ganharam a atenção do público mundial, do mais popular ao mais eclético. Nos anos de 1977 e 1978, o tema foi filmado por Hollywood, por um dos mais intimistas e sofisticados diretores do cinema europeu e gerou um estrondoso sucesso na televisão norte-americana, com a telessérie **Holocaust**. Assim, a representação do regime hitlerista, da perseguição aos judeus e das políticas — e práticas — “raciais” nazistas, bem como a memória dos atingidos por sua violência, ganhariam definitivamente seu espaço no imaginário da *indústria cultural* e da mídia. A produção norte-americana **Júlia** (1977), dirigida por Fred Zinnemann, reuniu um elenco de primeira grandeza

para a adaptação fílmica do livro **Pentimento**, da escritora judia Lillian Hellman. Aqui, o resgate da memória das vítimas do Nacional-Socialismo se dá a partir das lembranças que Hellman guardaria de sua amiga alemã Júlia, ativista de movimentos políticos e sociais de resistência dos anos 30 que morreria, sob circunstâncias desconhecidas, mas presumíveis, na Alemanha hitlerista.

Interpretada com grande força dramática por Vanessa Redgrave, a personagem que dá nome ao filme abre sua luta contra o regime já em 1933, quando da invasão de universidades alemãs por fanáticos membros da juventude hitlerista e da S.A. Ao tentar socorrer um professor judeu que é humilhado e agredido por um fanático invasor, Júlia é espancada brutalmente e acaba num hospital, provocando a primeira viagem da amiga norte-americana à Alemanha. Após um breve período juntas, Hellman volta aos Estados Unidos, enquanto Júlia se envolve cada vez mais perigosamente com as atividades da resistência. Um segundo encontro, rápido e marcado pela tensão de que ambas estejam sendo seguidas por membros da Gestapo, reúne as duas amigas numa Berlim já completamente sufocada pela tirania Nacional-Socialista.

A personagem que encarna a escritora Lillian Hellmann tentará inutilmente convencer Júlia a fugir da Alemanha. É inútil, até porque sua amiga agora é a mãe de uma menina. A violência nazista é sintetizada na própria degradação física da personagem título, que tem uma de suas pernas amputada. Após nova separação, a correspondência entre as duas é interrompida e finalmente, Hellmann receberá a notícia de sua morte. A cadeia crescente de atrocidades e injustiças sob um clima de opressão e ausência de qualquer forma de legalidade, acaba com a impossibilidade da localização da criança, que fora entregue pela mãe antes de sua capitulação a companheiros de confiança, cuja identidade, todavia, é mantida em sigilo. Hellman tenta inutilmente garantir o último desejo da amiga, que lhe pedira para assumir a criação de sua filha em segurança, longe da Alemanha hitlerista. A angustiante luta da escritora para encontrar a menina, última lembrança concreta — e afirmação de vida — de **Júlia**, parece representar o sofrimento impotente de todos aqueles que foram atingidos, frontal e indiretamente, pela barbárie sofrida por milhões de vítimas inocentes.

Ao narrar esse delicado relacionamento entre duas mulheres atingidas pelos terríveis acontecimentos dos anos 30 e 40, o diretor Fred Zinnemann construiu uma narrativa exemplar daquela máxima estética que, como apontaria um filósofo do porte de Theodor Adorno, faz com que a arte mais particular alcance a dimensão universal a que, em última instância, deve aspirar (e que pode ser exemplificada, por exemplo, guardadas as diferenças, com a narrativa

feita por Margareth von Trotta acerca de **Rosa de Luxemburgo**, representada de forma irretocável pela atriz alemã Barbara Sukowa). De resto, o filme, que levantou alguma sugestão sobre uma possível relação amorosa entre as personagens interpretadas por Vanessa Redgrave e Jane Fonda, mereceu três Oscars: melhor atriz para Redgrave, ator coadjuvante para Jason Roberts (no papel do escritor Dashiell Hammett) e melhor roteiro adaptado. Como curiosidade adicional, **Júlia** marca a estréia no cinema da então desconhecida atriz Meryl Streep, que, cinco anos mais tarde, seria a protagonista absoluta de outro marco da cinematografia sobre o tema, **A Escolha de Sofia**. Esta “recriação de episódios reais vividos pela escritora Lillian Hellman, baseada em seu romance **Pentimento**, cuja figura central é Júlia, a amiga querida da autora” (Guia de Vídeo e DVD, 2003, p. 376), mostraria uma vez mais a importância da literatura, biográfica ou ficcional, como fonte primária para a longa filmografia sobre as vítimas do Holocausto, bem como para o papel privilegiado da memória em seu resgate.

Uma segunda abordagem do nazismo, centrada nos primeiros passos, por assim dizer, dos métodos e do aparato científico que seriam convocados para colaborar no extermínio industrial em larga escala de judeus europeus e demais inimigos do regime seria magistralmente dramatizado no filme **O Ovo da Serpente** ou **Das Sachlangenei** (1978), do roteirista e diretor sueco Ingmar Bergman. Nesta obra que, não se entende porque, acabaria sendo rejeitada pelo próprio criador, dois artistas circenses judeus, que vivem dificuldades financeiras na capital alemã, acabam sendo cobaias involuntárias de experiências médicas bizarras. Ambos serão submetidos aos efeitos de um determinado tipo de gás, liberado no quarto miserável que ocupam, onde são constantemente vigiados por câmeras escondidas que acompanham metodicamente os resultados dos experimentos. A claustrofobia da narrativa, sempre num crescendo, confere uma justa dimensão dramática ao terrível fato de que as lições e os “conhecimentos científicos” retirados do microcosmo de tal “laboratório”, em breve estariam possibilitando a eficiência massiva das matanças diárias nos campos da morte nazistas.

Eis o resumo do filme, conforme um material de divulgação editado pelo próprio diretor. Berlim, novembro de 1923. Abel Rosenberg encontra na pensão onde vive, o irmão Max Rosenberg, que se suicidou com um tiro. Abel, o irmão e a mulher deste, Manuela trabalhavam num circo, onde executavam um número de trapézio. Manuela trabalhará num bordel para sobreviver. Abel está às voltas com o delegado Bauer, que investiga as circunstâncias da morte de Max e com um cientista, Hans Vergéus que ele conhecera quando rapaz. O cientista lhe empresta um apartamento e Abel se envolve com a cunhada. O casal

começa a trabalhar numa clínica, dirigida por Vergéus e Abel encontra provas — no fichário onde trabalha — de que o cientista realiza experiências com seres humanos. Um dia, o protagonista encontra a amante morta e descobre, ao quebrar um espelho, a existência de câmeras no interior do quarto onde viviam. O médico cometerá suicídio ao ver o delegado Bauer invadir a clínica. Abel recebe proposta de fugir para a Suíça, mas acaba fugindo dos guardas e perde-se na multidão.

No livro de memórias **Imagens** (2001), Ingmar Bergman chama **O Ovo da Serpente** de “fiasco”, embora não consiga exatamente explicar o porquê de uma avaliação tão dura. O diretor tinha um argumento já antigo que queria produzir: a história de dois trapezistas que não podem continuar seu trabalho devido à morte de um terceiro. Os personagens então ficam retidos numa cidade ameaçada pela guerra, “[...] e a ruína dos artistas seria intercalada com a destruição da cidade”. Mas Bergman lê, durante o verão de 1975, a biografia de Adolf Hitler escrita por Joachim Fest e anota no seu diário de trabalho o seguinte trecho, relativo ao efeito da crise e da inflação dos anos 20 sobre a população alemã: “Foi o colapso de um mundo inteiro, que destruiu conceitos, normas, moral, com as conseqüências desastrosas que advieram disso” (FEST apud BERGMAN, 2001, p. 191).

O diretor então decidiria que seu novo filme deveria “decorrer entre sombras, isto é, na realidade das sombras”, mas decide misturar ao argumento dos trapezistas na cidade ameaçada pela guerra outro tema também acalentado: a história de Végéus, cientista que se dedica a experiências duvidosas e que vive plenamente a condição de *voyeur*. O fracasso de **O Ovo da Serpente** estaria no fato de o tema do *voyeur* ser totalmente incompatível com a história dos dois artistas, diz o diretor, sem, no entanto, desenvolver qualquer argumento acerca de seu juízo. Ocorre que a obra teve uma recepção fria da crítica e sua filmagem coincidiu com dois momentos pessoais bastante sofridos para o diretor sueco: a humilhante acusação do fisco (com imediata repercussão na mídia) e uma crise de pressão arterial, além dos gastos astronômicos com o filme, inclusive para reproduzir em estúdio — bem a moda do Expressionismo alemão, ao qual **O Ovo da Serpente** não deixa de fazer muitas citações — uma rua típica da Berlim dos anos 20 chamada, coincidentemente, de *Bergmannstrasse*, cujo desenho o diretor havia visto num exemplar da antiga revista **Simplicissimus**, datada de 1923 (BERGMAN, 2001, p. 191-202). Em que pese todas estas questões, **O Ovo da Serpente** acrescentava à filmografia mundial sobre o tema o nome de um dos maiores diretores do cinema ocidental.

O mesmo ano de 1978 marcará um momento crucial — talvez somente superado pelos eventos de 1993, com a consagração de **A Lista de Schindler**, de Steven Spielberg — do ponto de vista da recepção de produtos culturais acerca do Holocausto judeu. A representação da “Solução Final” perpetrada pelos nazistas numa superprodução exibida na TV norte-americana e, em seguida, em vários países, causaria verdadeira comoção no mundo. Ao ser exibida pela primeira vez nos Estados Unidos, a telessérie foi assistida por cerca de 120 milhões de pessoas. Apresentada em quatro episódios, **Holocaust** (1978), drama de 475 minutos, roteirizado por Gerald Green e dirigido por Marvin J. Chomsky, marcaria um divisor de águas na breve história da filmografia sobre o tema. Saindo de um circuito ainda elitizado como o das salas de cinema (lembramos que as tecnologias de reprodução como o videocassete ainda não tem uma abrangência massiva), a abordagem da perseguição nazista contra os judeus europeus trabalhada nesta minissérie em tom realista e pedagógico (com boa dose de melodrama e algum teor propagandístico), seria consumido sofregamente pelo público de todo o ocidente.

A narrativa, que abrange o período histórico de 1933, data da ascensão de Hitler ao poder até a derrocada final da Alemanha, em 1945, acompanha as desventuras da família judaica polonesa Weiss e de uma dezena de personagens secundários, alguns dos quais de relevância histórica, como Eric Dorf, jovem ambicioso de classe baixa que entra na SS e faz uma carreira fulminante, vindo a ser um dos ajudantes de temíveis protagonistas de relevância histórica, como Himmler e Eichmann. Assim, o público acompanha — com alto grau de empatia, bem ao gosto dos filmes voltados para as multidões — a verdadeira saga de Josef Weiss, respeitável médico polaco, sua esposa e três filhos, dos quais apenas o mais jovem logrará sobreviver, desde os primeiros *pogroms* contra a comunidade judaica até a queda definitiva do Reich e a “libertação” dos campos, passando pelos massacres perpetrados na esteira da invasão germânica aos países do Leste e dando um grande destaque para o levante do Gueto de Varsóvia. O jovem herói da trama — que perde todos os seus entes queridos — encerra a história ao receber e aceitar um convite para migrar para as terras na Palestina marcando, de forma evidente, a afirmação do Estado de Israel como uma “resposta” ou, ao menos, “conseqüência” do Holocausto.

Alguns momentos da telessérie foram particularmente chocantes: o episódio da menina judia, estuprada por nazistas, as intermináveis sessões de fuzilamentos no leste, com as vítimas se despindo no campo, tranqüila e obedientemente, a espera de serem encaminhadas para perto das valas comuns, além da rotina sórdida do gueto. Do lado dos

algozes, chama a atenção a gradual ascensão de Eric Dorf, ícone de um tipo de funcionário padrão — radiografado por Hanna Arendt com maestria - que faria a eficiência da maquinaria de extermínio, com sua mediocridade típica do pequeno-burguês algo ressentido, seu senso de oportunismo, seu talento bajulador, a falta de escrúpulos e a temível competência e dedicação às tarefas realizadas cínica ou irrefletidamente. Vale observar que a personagem da ambiciosa Sra. Dorf, entusiástica incentivadora da carreira do marido, já anteciparia em mais de duas décadas a frieza aterradora da Magda Goebbels, de **A Queda!** (2004), em seu fanatismo que se constitui ainda mais assustador e monstruoso do que os próprios homens a quem efetivamente cabiam as tarefas no aparato da destruição de milhões de vítimas.

Holocausto, é claro, foi impiedosamente criticado desde o final dos anos 70, quando começou a sua “carreira” internacional. Dieter Prokop (1986) escreveu um pequeno ensaio intitulado **Signos de Destruição em Holocausto**, no qual analisa alguns ícones da narrativa da telessérie, dentro de sua crítica ao potencial de fascinação e tédio causado pelos meios de comunicação de massa. Zygmunt Bauman, autor de **Modernidade e Holocausto** (1998), ele mesmo casado com uma sobrevivente do Holocausto, Janina Bauman, que publicaria seus diários da época em **Inverno na Manhã. Uma Jovem no Gueto de Varsóvia** (2005), reclamaria da representação clichê do tema pela mídia, tão equivocada quanto o tratamento dado ao assunto nos meios intelectuais, num quadro em que os estudos e pesquisas realizados sobre o Holocausto não conseguem transcender o círculo restrito de especialistas, como se o extermínio de seis milhões de judeus fosse um problema exclusivo da comunidade judaica ou um evento central da sua história — e não dissesse respeito, antes e acima de tudo, ao próprio caminhar da civilização moderna (BAUMAN, 1998, p. 19).

Nas poucas vezes em que o tema — reclama Bauman no prefácio de sua obra, escrita em 1989 —, sai do âmbito dos especialistas e da academia para retornar à vida cultural em geral, acaba admitido “no grande palco sob uma forma saneada, esterilizada e assim, em última análise, desmobilizante e consoladora”. Assim, a história do extermínio sistemático dos judeus europeus sob o nazismo,

[...] respondendo de forma agradável à mitologia pública, pode abalar a indiferença à tragédia humana, mas dificilmente remove as pessoas de uma atitude complacente — como a telenovela americana Holocausto, que mostrou doutores bem-educados e suas famílias (exatamente como os vizinhos do leitor no Brooklyn), dignos, honrados e de moral ilibada, sendo levados para a câmara de gás pelos nazistas degenerados e revoltantes com a ajuda de camponeses eslavos incultos e sedentos de sangue (BAUMAN, 1998, p. 12).

De fato, Bauman detecta na minissérie (e na opinião pública que ela engendra), um padrão recorrente nos filmes populares sobre o nazismo: a dupla tendência de demonizar os perpetradores e vitimizar os judeus, como se a Europa dos anos 30 e 40 — e a própria civilização e cultura ocidental — pudesse ser compartimentada dicotomicamente entre um exército de pervertidos e suas vítimas inocentes. O autor resgata uma pesquisa realizada pelo psicólogo norte-americano da Universidade de Yale, Stanley Milgram, publicada em 1974 — alguns anos antes da primeira exibição da série nos EUA —, e ataca um estudo clássico como **A Personalidade Autoritária**, encabeçada por Theodor Adorno, que, como fustiga Bauman, pode ser descrita como uma contribuição acadêmica “imune ao teste empírico mas ecoando confortavelmente os desejos subconscientes do público culto” e como tal, mostrando-se bem mais resistente, num quadro geral no qual “velhos hábitos mentais demoram a morrer” (1998, p. 180).

Para Adorno e seus colegas, dirá o sociólogo polonês, o nazismo era cruel porque os nazistas eram cruéis e os nazistas eram cruéis porque pessoas cruéis tendem a se tornar nazistas. Assim, o triunfo do nacional-socialismo, ironiza, deve ter sido resultante de um acúmulo incomum de tais personalidades, “aquela inclinada à obediência em relação ao mais forte e à arrogância inescrupulosa e muitas vezes cruel em relação ao mais fraco” (BAUMAN, 1998, p. 180). O problema desta estratégia é que ela descarta perguntas sobre fatores supra ou extra-individuais que poderiam produzir personalidades autoritárias, tampouco levando em conta a possibilidade de que tais fatores possam induzir o *comportamento* autoritário em pessoas de outra forma destituídas de *personalidade* autoritária. Assim

A maneira pela qual Adorno e sua equipe formularam o problema [na pesquisa “A Personalidade Autoritária”] foi importante não tanto pelo modo como a culpa era atribuída, mas pela forma abrupta com que absolvía todo o resto da humanidade. A visão de Adorno dividia o mundo em protonazistas de nascença e suas vítimas. Suprimia o triste e sombrio conhecimento de que muitas pessoas gentis podem se tornar cruéis se tiverem uma chance. Bania a suspeita de que mesmo as vítimas podem perder boa parte de sua humanidade no caminho para a perdição — proibição tácita que levou aos limites do absurdo o retrato do Holocausto na televisão americana. (BAUMAN, 1998, p. 180).

Daí que para Zygmunt Bauman, essa tradição acadêmica e essa opinião pública, ambas profundamente arraigadas, alta e mutuamente reforçadas, seriam desafiadas — e

desacreditadas — pela pesquisa de Milgram. E o pesquisador pagaria caro por tamanha heresia. “Uma raiva e inquietação particulares” foram causadas por sua hipótese de que a crueldade não é cometida por indivíduos cruéis, mas por homens e mulheres comuns tentando desempenhar bem suas tarefas ordinárias, observou o autor de **Modernidade e Holocausto**. Milgram, em suma, sugeriu e provou que a desumanidade é uma questão de relacionamentos sociais. E na mesma proporção em que estas são racionalizadas e tecnicamente aperfeiçoadas, também o são a capacidade e a eficiência da produção social da desumanidade (1998, p.180-1). E da mesma forma que se pode ouvir um coro de sentimentos ofendidos contra Hanna Arendt, quando ela sugeriu que as vítimas de um regime desumano deveriam ter perdido algo de sua humanidade no caminho para a perdição, Milgram seria contestado e atacado pela comunidade científica, disposta a desacreditar suas aterradoras experiências e conclusões.

E se representações como **Holocaust** (1978) reforçam uma reconfortante e ingênua (senão complacente e cínica) maneira de refletir sobre as lições daqueles anos de chumbo, a obra de Claude Lanzmann — que se inicia em 1974 mas só será concluída 11 anos depois — deixa como a mais chocante mensagem a extrema racionalidade do mal. “Ou seria o mal da racionalidade?”, provocará uma vez mais o sociólogo. Como poucos intelectuais e críticos que refletiram sobre esse filme considerado como referência absoluta da memória e da tragédia de seis milhões de judeus europeus, Bauman vai direto ao ponto nevrálgico da questão, após resgatar alguns testemunhos presentes no documentário. “Hora após hora dessa interminável agonia que é assistir **Shoah**, a terrível, humilhante, verdade revela-se e desfila toda a sua obscena nudez: quão poucos homens armados foram necessários para matar milhões” (BAUMAN, 1998, p. 231). Daí certamente aquela máxima de Primo Levi também assumida pelo psiquiatra Viktor Frankl, ele mesmo um sobrevivente dos campos de concentração nazista, que escreveria **Em Busca de Sentido: Um Psicólogo no Campo de Concentração** (1987), no qual analisa o comportamento dos prisioneiros comuns no ambiente concentracionário. O *Häftling* 110104 diria, sem complacências: “todos nós que escapamos com vida por milhares e milhares de felizes coincidências ou milagres divinos — seja lá como quisermos chamá-los — sabemos e podemos dizer, sem hesitação, que os melhores não voltaram” (FRANKL, 1985, p. 18).

O comportamento moralmente condenável, mas socialmente endossado, aliás, foi o tema por excelência de um cineasta alemão que dissecou, com rigor implacável o nazismo, o anti-semitismo, a guerra e a espúria relação entre vencedores e vencidos. Nascido exatamente no ano em que o Terceiro Reich ruía para sempre, Rainer-Werner Fassbinder (1945-1982), o

mais importante diretor alemão contemporâneo, teve no regime de Adolf Hitler um de seus temas preferenciais. Como lembrariam apropriadamente Robert Katz e Peter Berling na biografia **O Amor é Mais Frio do Que a Morte**, sobre a vida de Fassbinder, “[...] a Alemanha devastada do pós-guerra foi refeita à imagem de seus vencedores; e, em grande parte, foi a política do mais poderoso desses vencedores, os Estados Unidos, que prevaleceu nos caminhos dados à reconstrução. “O que precisamos fazer agora”, declarou, desavergonhadamente, o secretário de Estado norte-americano James Byrnes depois de vencida a guerra, “não é tornar o mundo seguro para a democracia, mas torná-lo seguro para os Estados Unidos” (apud KATZ & BERLING, 1992, p. 39). E à Alemanha foi dada prioridade absoluta neste esforço.

Uma das primeiras iniciativas tomadas pelos ocupantes americanos no trabalho de refazer a Alemanha foi reconstruir os seus cinemas. E a intenção disso não era divertir o ex-inimigo, mas sim, em obediência a uma diretiva datada de 1947, prover os alemães de “informação que possa influir para que compreendam e aceitem o programa norte-americano de ocupação”. Um resultado dessa diretiva foi que a distribuição de filmes na Alemanha ficou sob o controle americano, e os novos cinemas foram utilizados para que ali se despejasse uma boa parte da produção de Hollywood dos anos trinta e princípio dos anos quarenta — filmes esses que, todos, haviam sido proibidos por Hitler. A conquista do mercado para essa produção, numa era anterior à ascensão da TV, fez parte dos despojos de guerra e representou uma renda considerável, pela qual batalhara com vigor a US Motion Picture Export Association (KATZ & BERLING, 1992, p. 39).

A primeira destas imagens, que Rainer Werner Fassbinder lembra-se de ter visto, seria um filme de faroeste. Em meados dos anos 50, Fassbinder havia visto tudo da produção despejada na Alemanha por Hollywood, chegando a freqüentar os cinemas até três vezes por dia (KATZ & BERLING, 1992, p. 39). Assim, o cineasta alemão enfrentou o tema do nazismo — e das relações de uma Alemanha derrotada com seus novos “conquistadores” —, em diversas narrativas, entre as quais se destacam **O Casamento de Maria Braun** (1978), **Lili Marlene** (1980), **Lola** (1981) e **O Desespero de Veronika Voss** (1981). Das quatro obras, **Lili Marlene** coloca em cena o drama de uma medíocre cantora de cabaré, alçada pelo Partido Nazista à musa do Terceiro Reich (por cantar esse tema que foi um verdadeiro hino das tropas alemãs durante toda a guerra). Enquanto embala os soldados de Hitler em intermináveis apresentações nas quais Lili Marlene é a apoteose final, a protagonista — interpretada por uma das estrelas fetiche de Fassbinder, Hanna Schygulla — apaixona-se por um judeu, ligado à resistência ao regime.

Exceto pela obra de Syberberg, a produção de Rainer Fassbinder foi a que mais se voltou, dentro da Alemanha, ao tema do regime de Adolf Hitler, de sua guerra e das marcas traumáticas profundas que essa época deixaria na vida e na cultura alemãs contemporâneas (o que talvez esteja sendo superado, a partir da virada do século, por filmes de jovens diretores como **A Queda!** e, sobretudo, **Sophie Scholl. Uma Mulher Contra Hitler**. Sobre seu próprio trabalho, Fassbinder teria expressado um desejo — aliás pouco modesto, como lhe era peculiar: “Espero viver o tempo suficiente para realizar uma dúzia de filmes que recomporiam a Alemanha na sua globalidade. Cada um deles representaria uma etapa, mesmo que a ordem cronológica não seja respeitada” (FASSBINDER apud TULARD, 1996, p. 220). O diretor morreu aos 37 anos, mas deixou a impressionante marca de 40 filmes, entre produções feitas para o cinema e para a televisão. Sua obra, especialmente através de personagens femininas marcantes, representaram as mazelas da Alemanha hitlerista e pós-nazista de forma irretocável.

Os anos 80, marcados pela estréia oficial do *filme-monumento* de Claude Lanzmann, **Shoah**, registram pelo menos quatro obras ficcionais importantes na filmografia — e na memória — do Holocausto: **A Escolha de Sofia** (1982), **O Cuco na Floresta Negra** (1986), **Adeus Meninos** (1987) e **Muito Mais Que um Crime** (1989), alguns dos quais foram premiados internacionalmente e que, de forma geral, experimentaram sucesso de crítica e público em suas estréias. Também na virada da década seria lançado o documentário de Peter Cohen, **Arquitetura da Destruição** (1989), sucesso surpreendente de público em todo o mundo e até hoje considerado, de forma unânime, como o melhor já feito sobre a questão do nazismo em sua relação com certa cosmovisão e projeto estético.

Dos quatro títulos, **A Escolha de Sofia** (1982) ou **Sophie's Choice**, do produtor e diretor norte-americano Alan J. Pakula, nascido em 1928, foi o que alcançou maior repercussão mundial. A história, baseada em romance homônimo de William Styron, trata de uma questão particularmente delicada e chocante, ao mostrar uma mãe polonesa e católica que, para deleite de um sádico oficial nazista ainda na rampa da chamada “seleção” de um campo de concentração, é obrigada a escolher qual dos filhos merece viver — e qual deve ser eliminado. A mulher sobrevive ao campo, onde qual o casal de filhos perece, e emigra para os Estados Unidos, onde tentará — inutilmente — recomeçar a sua vida (Guia de Vídeo e DVD 2003, p. 236). Seu destino será o mesmo de muitos dos sobreviventes — fato, aliás, pouco explorado nos filmes sobre o tema: o suicídio, única forma de interromper uma existência atormentada pelas lembranças traumáticas das perdas e violências do ambiente concentracionário e, sobretudo, de aplacar a culpa que, de forma geral, é uma marca em todos

aqueles que sobrevivem. Meryl Streep ganharia um Oscar de Melhor Atriz pela sua interpretação. Embora trabalhando com o tema mais duro relacionado ao extermínio dos judeus europeus, já que se contabilizam um milhão e meio de crianças entre os seis milhões de vítimas, **A Escolha de Sofia** não destoa do espírito de Hollywood: há algo de um *glamour* que destoa do contexto e incomoda ao longo da trama.

O Cuco na Floresta Negra (1986) ou **Kukulka w Ciemnym Lesie**, co-produção da Tcheco-Eslováquia e Polônia, dirigida por Antonín Moskalyk, é um dos bons filmes que, ainda que não diretamente relacionado aos judeus, enfrenta os aterradores fatos da política racial nazista, de sua obsessão por um tipo “ariano” perfeito e pelo processo de apagamento da memória nas “minorias” e demais vítimas de seu projeto de expansão e conquista da Europa e do mundo. A história de Emilka é representativa da trajetória de milhares e milhares de crianças, filhos dos resistentes dos países ocupados que, após a devida triagem passam a ser considerados como perfeitos exemplares da raça nórdica e, portanto, aptos à “germanização” — uma das estratégias para povoar os vastos territórios anexados ao Reich de Mil Anos. Como resume César Kieling, no livro **Cinema e Segunda Guerra** (1999), **O Cuco na Floresta Negra** mostra a obsessão racial do nazismo, num contexto em que a expansão territorial e a expansão demográfica deveriam se sustentar uma na outra. “O Terceiro Reich precisava de soldados e operários agora e para o seu glorioso futuro. Assim como as mulheres alemãs que eram incentivadas a ‘engravidar para produzir soldados para o Reich’, as populações germânicas do leste eram valiosas para aumentar o contingente” (KIELING, 1999, p. 178).

Emilka, a jovem da Morávia cujo pai é assassinado pelos nazistas impressiona os médicos com sua altura superior a média para sua idade, os cabelos loiros e os olhos azuis claros. Ela acabará sendo adotada por um alto oficial da SS, Otto Kukuck (“cuco” em alemão), comandante de um campo de concentração²¹, que – nos padrões dos homens da SS representados na cinematografia sobre o nazismo – mantêm uma relação algo perversa com a “filha” adotiva, para desgosto de sua mulher, Frida, ex-atleta agora confinada a uma cadeira de rodas. O filme se concentra na luta de Emilka para conservar sua identidade, resistindo ao processo de germanização com as armas frágeis de seu universo infantil. Ela recusa o nome alemão dado por Frida, recita versos em tcheco, encontra no mar um lugar de refúgio e de

²¹ Como acontece freqüentemente nos filmes sobre o nazismo e o Holocausto, as questões históricas são evitadas, omitidas ou tão-somente sugeridas. “O campo litorâneo mostrado no filme é provavelmente um campo satélite do grande complexo de Stutthof, no Corredor Polonês” (KIELING, 1999, p. 177).

ilusória liberdade, tendo como único amigo o cão do oficial, que a protege das agressões dos colegas de escola, escarnecendo de seu sotaque regional.

Com o iminente ocaso total do Reich, Otto tenta se misturar às centenas de vítimas civis, refugiados ou em via de serem repatriados. Roupas puídas, ar humilde, mistura-se à multidão levando consigo uma fortuna em jóias, espólio das vítimas e fruto da corrupção tão presente nos campos. Mas Otto será visto e denunciado por sua “filha” tcheca, que não hesitará em apontá-lo como um oficial nazista. Seu destino é evidente. Numa das cenas mais significativas, após o escárnio e a agressão sofrida pelos colegas de escola, o professor adverte os alunos: “se vocês humilham alguém, ele pode elevar-se até que vocês se arrastem aos seus pés como uns vermes”. Como diria o autor da resenha crítica do filme, “a profecia é um recurso cinematográfico para atribuir à história um sentido moral. No cinema isso é possível” (KIELING, 1999, p. 179). Uma pena que a vida não imite a arte.

As duas últimas obras trabalham diretamente com memórias pessoais: **Adeus Meninos** ou, no original, **Au Revoir les Enfants** foi baseado nas reminiscências do diretor francês Louis Malle (1932-1995), que tinha oito anos quando a França foi solenemente invadida pelas tropas nazistas. A trama acompanha a vida num colégio católico para crianças ricas durante o ano de 1944, quando alguns meninos judeus são mantidos clandestinamente, até serem descobertos e levados embora, numa cena de uma tristeza pungente (Guia de Vídeo e DVD 2003, p. 10). O racismo, a delação e a opressão são uma constante na vivência destas crianças, cuja inocência infantil é maculada pela guerra e a vergonhosa situação da França colaboracionista. Mas o filme jamais escorrega para o sentimentalismo que infesta as produções norte-americanas do gênero. Como notaria Tulard (1996, p. 411), a cinematografia de Malle é caracterizada por um “domínio técnico indiscutível, uma real fluidez da narrativa e uma grande leveza na direção”, características amplamente encontradas em **Adeus Meninos**, mesmo em seus momentos mais dramáticos.

Os crimes perpetrados pelos nazistas contra os judeus europeus seriam entendidos, historicamente, como crimes contra a humanidade. Uma das obras da virada dos anos 80 para os 90 põe em cena o confronto entre um grupo de vítimas do Holocausto e um de seus algozes, particularmente conhecido por sua crueldade e pelo prazer em torturar e matar seus prisioneiros. Trata-se de um dos poucos filmes a ressaltar especialmente a memória daqueles que perpetraram o Horror, ainda que esta seja em grande parte desvelada por sua filha, além de postular a recordação como possibilidade efetiva de justiça. Esta é a trama de **Muito Mais Que um Crime** ou **Music Box** (1989), título da fase norte-americana do diretor francês de

origem grega Konstantinos Costa-Gravas, nascido em 1933. Conhecido, sobretudo, por seus filmes políticos, Costa-Gravas iria voltar ao tema com **Amém** (2001), sob o ponto de vista da omissão grotesca do Vaticano diante da depostação de cidadãos italianos para os campos da morte e do assassinato industrial dos judeus europeus.

Muito Mais Que um Crime desloca o principal foco de sua abordagem para os conflitos pessoais de uma advogada, filha de um emigrante húngaro nascida nos EUA, subitamente apanhada pela surpresa de ver seu pai acusado de ser um carrasco nazista. Mas não deixa de explorar a situação legal criada, quando um grupo de sobreviventes do Leste Europeu comparece a um tribunal dos EUA na tentativa de provar que aquele senhor de aspecto respeitável fora um jovem militar sádico e dedicado nas tarefas de eliminação dos judeus nos países ocupados. O enfrentamento entre algozes e vítimas é um dos pontos altos do filme, que não deixa de explorar o sentimento ambíguo dos antigos prisioneiros, que podem finalmente levantar os olhos — com grande hesitação e dificuldade — para encarar seu antigo algoz. O medo ainda impresso na memória a ferro e fogo, a dor dos relatos mais desumanos, a dura tarefa de relembrar um trauma que permanece vívido tantas décadas depois fazem desta obra, embora algo previsível no seu gênero (o suspense, ainda que mesclado com certa tradição norte-americana dos *filmes de tribunais*), um exemplo raro do embate direto entre criminosos nazistas e suas vítimas na cinematografia sobre o Holocausto.

O que também faz de **Muito Mais Que um Crime** um filme interessante é o fato de que ele revisita o tema a partir de uma situação do presente. É essa acusação tardia, feita por senhores e senhoras de idade avançada, que permite que os eventos históricos sejam retomados indiretamente, no contexto pontual (embora excepcional) da Justiça. Como seria de esperar, a advogada interpretada por Jessica Lange consegue provar a “inocência” de seu pai — a partir de uma terrível estratégia de desqualificação da memória das vítimas. Não deixa de ser um ângulo novo (e cruel) para se pensar o drama daqueles que sobreviveram e que são convocados para realizar, com atraso de décadas, um ato de reparação e justiça. A velhice destas pessoas é usada para afirmar a dúvida quanto às narrativas de seu passado. “Como elas poderiam estar tão certas destes eventos depois de tanto tempo?”, pergunta a filha do acusado (como se fosse possível esquecer dos crimes infligidos com requintes de um sadismo doentio). Até mesmo as debilidades físicas causadas pela passagem dos anos são exploradas: assim uma depoente que enxerga mal é questionada quanto à possibilidade de reconhecer, no respeitável emigrante naturalizado em seu novo país, o antigo carrasco. Terminado o embate no tribunal, a advogada terá acesso a novas informações que ela desconhecia durante o

processo. Uma viagem ao Leste europeu e o contato com testemunhas da época mostrarão que o pai era, na verdade, o criminoso. O ator alemão Armin Mueller-Stahl está perfeito como um ex-nazista, cuja pacata vida nos EUA ainda é pautada por alguns hábitos desportivos e pelas “máximas” que seus prisioneiros conheceram tão bem naqueles terríveis anos 40.

Retornemos agora ao terceiro documentário paradigmático para a filmografia do Holocausto de acordo com Lozano Aguilar (2001). É irônico que as duas obras-primas da cinematografia sobre o destino e a memória dos judeus europeus sob o Terceiro Reich, unanimemente apontados por críticos, estudiosos, cineastas e historiadores que se dedicam ao tema, sejam exatamente o média-metragem, de 32 minutos, de Alain Resnais e o monumental — também no aspecto de sua duração, mais de nove horas, — **Shoah** (1974-1985), de Claude Lanzmann, ambos oriundos da França e separados por um intervalo que chega a três décadas. Há que se lembrar que o projeto de Lanzmann começaria, de fato, em 1974 e que as pouco mais de nove horas de projeção — em geral divididas em duas partes — foram o resultado de uma edição feita sobre 350 horas de gravação²². Daí o filme ter consumido onze anos de trabalho, sendo oficialmente apresentado na íntegra no festival de Veneza de meados da década de 80 (AGUILAR, 2003, p. 47).

O diretor Claude Lanzmann corre o risco de ser mais conhecido que sua obra cinematográfica. Sua biografia é marcada por fatos, por assim dizer, hollywoodianos: nascido em 27 de novembro de 1925, em Paris, o jovem Claude lutou na resistência francesa contra a ocupação nazista, tendo sido condecorado por seu país. Na carreira intelectual ostenta um currículo digno de inveja. Jornalista, com formação em Filosofia, liga-se em 1950 à renomada revista **Temps Moderns**, fundada pelo filósofo Jean-Paul Sartre e por Simone de Beauvoir, a frente da qual ficará até 1970, quando decide partir para uma carreira como diretor e produtor de cinema (há ainda o currículo amoroso, que seria dispensável se não tivesse vivido por sete anos com Simone de Beauvoir). Lanzmann foi abertamente favorável à independência da Argélia e assumiu uma postura radical contra seu país. Sua luta anticolonialista teria de conviver, entretanto, com o que seus críticos consideram sua maior contradição: o apoio incondicional ao Estado de Israel.

²² Por uma ironia sem dúvida atroz, esse esforço incomum na arte do cinema (ou, sobretudo, em sua indústria) em resumir 350 horas de gravação para menos de 10 horas de projeção faz lembrar o caso notório do filme de propaganda nazista **Olympia** (1935-1936), obsessivamente editado pela cineasta berlinense Leni Riefenstahl para apresentar no dia do aniversário de seu *Führer*. Tais empreendimentos sem precedentes no âmbito do cinema freqüentemente oscilam entre as obras-primas e paradigmáticas e os grandes filmes de propaganda.

Sua obra no cinema, hoje é reconhecida mundialmente, e Lanzman, de forma unânime, acabaria se tornando o mais respeitado e discutido cineasta na abordagem da Shoah, termo hebraico que se notabilizou (em oposição à expressão “Holocausto”, que ganha destaque mundial a partir da mídia norte-americana) justamente a partir da recepção de seu filme. Certamente esse sucesso não se estende necessariamente ao grande público, para quem sua obra, diga-se, é absolutamente pouco palatável: a começar pelo fato de que o espectador terá de mostrar disposição para passar quase dez horas ininterruptas numa sala de cinema (na França, o filme era projetado numa única sessão, em alguns países foi dividido em duas partes, projetadas em dois dias consecutivos). Claude Lanzmann, na condição de judeu francês é um militante — e polemista — em tempo integral, escrevendo, filmando ou realizando debates pelo mundo.

O cineasta, jornalista, filósofo e professor de cinema documentário, Doutor *Honoris Causa* na Universidade Hebraica de Jerusalém, na Universidade de Amsterdan e na Adelphi University (USA) não realizou até hoje nenhum filme desconectado da questão judaica. O Estado de Israel, país que segundo a posição do cineasta “foi fundado a partir da memória de um massacre”, conta com seu incondicional apoio. Seus filmes testemunham essa opção: **Por que Israel?** [Pourquoi Israel] (1973), **Shoah** (1985), **Tsahal** (1994), **Un Vivant que Passe** (1997) e **Sobibor, 14 de outubro de 1943, às 16 horas** [Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures] (2001). E não é uma opção fácil: **Por que Israel?** foi uma espécie de resposta às críticas de seus antigos companheiros de luta anticolonialista. **Tsahal**, com cinco horas de duração, focaliza especialmente as Forças Armadas israelitas (TULARD, 1996, p. 368). Sua mais recente obra, **Sobibor, 14 de outubro de 1943, às 16 horas**, faz uma homenagem a um dos poucos atos de resistência armada vitoriosos dos judeus nos campos de concentração e morte, sob o nazismo.

Em **Shoah**, ao contrário de **Nuit et Brouillard** e de forma frontalmente oposta àquela pedagogia do horror de filmes como **Memória dos Campos** ou **The Liberton of Auschwitz**, nenhuma imagem de arquivo é convocada explicar — ou explorar, diria Lanzmann — o horror do destino das vítimas. A concepção absolutamente original do filme; seu caráter inigualável de *cinema-ensaio*; sua longa duração a trabalhar a idéia de diversas temporalidades, da história, do testemunho, da memória, do suplício nos campos, do próprio presente que não pode mais resgatar um passado para sempre distante (e do qual só é possível constituir um relato recriado pelo poder da palavra, do testemunho, num tempo presente onde apenas devemos ver os vestígios da destruição); sua montagem excepcional, que imprime um

ritmo singular aos relatos evocados; o tipo de testemunho e de compromisso que o filme enfoca, no qual deve estar em evidência apenas a memória dos mortos, a radicalidade da morte, entre outros aspectos aos quais voltaremos mais detidamente, fazem de **Shoah** uma obra sistematicamente considerada como marco para o cinema, a memória e a própria história do genocídio dos judeus europeus.

Trata-se de um verdadeiro feito: o filme, acatando mais seriamente do qualquer outra obra a “proibição de imagens” que subjaz à tradição judaica, limita a representação ao tempo presente e aos depoimentos de sobreviventes, vítimas e perpetradores, além das testemunhas “coadjuvantes” do horror. Dizem os críticos que foi a obra cinematográfica que mais suscitou debates, polêmicas, artigos, pesquisas, seminários e demais eventos, em grande parte no âmbito da academia. Mas é também uma espécie de bíblia ou marco zero para os próprios cineastas. Num de seus vários momentos constrangedores para a memória coletiva polonesa, uma seqüência é absolutamente inesquecível. É extremamente chocante ver os camponeses poloneses que se divertem com o riso mais franco, passadas quatro décadas, ao relembrar os sinais que faziam para os judeus confinados em vagões de carga, passando o dedo, como uma faca, ao longo do pescoço. A lembrança desta cena não ecoa apenas nos ambientes intelectualizados. Milhões de espectadores em todo o planeta viram este gesto resgatado numa cena de **A Lista de Schindler**, quando o grupo de mulheres “compradas” pelo industrial polonês é encaminhado por engano ao campo de Auschwitz. Um tensionamento entre a concepção lanzmanniana de memória e o trabalho da história compromete, no entanto, a obra e, sobretudo, seu criador. O cineasta empenha-se numa quixotesca batalha contra qualquer explicação para o Holocausto e insiste na proibição de uma pergunta que considera “obscena”: o porquê do genocídio (tema ao qual retornaremos em breve).

A questão do nazismo e do Holocausto ganharia uma nova ênfase com o lançamento, ao final dos anos 80, do aclamado filme de Peter Cohen, o documentário sueco **Arquitetura da Destruição** ou **Architektur des Untergangs** (1989). Retomando literalmente a máxima de Walter Benjamin de que todo o documento de cultura é também um documento de barbárie, Cohen defende brilhantemente a sua tese de que o nazismo poderia ser visto como um megalomaniaco e descomunal projeto estético e artístico, fortemente influenciado pela fixação do *Führer* — um eterno artista e arquiteto frustrado — na antiguidade clássica.²³ O sucesso do filme em todo o mundo reascendeu a polêmica e o interesse em torno de Adolf Hitler, do

nazismo e, sobretudo, da arte — e estética nazista. Ainda que não se detenha longamente sobre a questão do confinamento, deportação e assassinato dos judeus, o documentário deixa claro o quanto à política de extermínio (que começa com o chamado T4) está em íntima associação com o ideário cultural do Terceiro Reich e como são cruciais as peças de propaganda travestidas nos mais diversos produtos culturais.

Desfilam pela tela as mais variadas imagens produzidas sob a mão de ferro do Ministério da Propaganda: a suposta inocência de um filme de divulgação dos benefícios de um novo inseticida para uso doméstico; a narrativa hollywoodiana e sórdida de **O Judeu Süss** (1940), de Veidt Harlan; um cine-jornal social-darwinista sobre os “imbecis” (os doentes mentais) que estariam ameaçando a população saudável “ariana”; o mais infame e explícito filme anti-semita, o “documentário” de Fritz Hippler, **O Eterno Judeu**, também de 1940, filmado no Gueto de Varsóvia.²⁴ Também veremos a arte expressionista, “judia”, “pervertida” e “degenerada” por natureza, ser execrada e substituída pela estética *kitsch* nazista. O sucesso de público de **Arquitetura da Destruição** representaria uma renovação do papel central dos *filmes de não-ficção* para a abordagem e discussão do tema, em plena virada da década de 1980 para a de 1990. Como veremos em breve, essa tradição que iniciara no pós-guerra e que seria marcada por grandes cineastas como Resnais e Lanzmann ganharia mais um título importante com o lançamento e o sucesso internacional de **Leni Riefenstahl. A Deusa Imperfeita** (1993), de Ray Muller, cine-biografia de atriz e cineasta a quem o **Führer** chamava de “minha mulher alemã perfeita”²⁵.

Como obras secundárias em relação à memória das vítimas da “Solução Final”, a década de 80 ainda tematizaria o nazismo, suas perversões e o alcance de seu poder em **Mephisto** (1981), de István Szabo, sobre o ator de teatro Gustaf Gründgens e sua adesão ao nazismo, encarnando como ninguém o personagem Mephisto, do **Fausto**, de Goethe, e o já

²³ A autora discute o filme de Peter Cohen no artigo **Holocausto Judeu e a Estética Nazista: Hitler e a Arquitetura da Destruição** (1999) publicado na revista **Comunicação e Política**, editada pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-americanos (CEBELA).

²⁴ A ênfase ora “realista”, ora “ficcional” da propaganda nazista que tinha por objeto a questão dos judeus foi abordada pela autora em outro artigo, intitulado **Três receitas para um cinema anti-semita**, que integra o livro publicado pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE) de 2000.

²⁵ O *frisson* em torno de Riefenstahl, sua carreira de atriz no (mediocre) gênero dos *filmes de montanha*, o primeiro trabalho atrás das câmeras e suas obras de propaganda nacional-socialista, tratados sempre — cinicamente — como *documentários históricos*, só faria mostrar o sempre renovado poder de encantamento do nazismo e de sua estética. A obra de Ray Muller confirmaria o famoso ensaio de Susan Sontag, escrito em 1974, quando Leni tentaria uma volta à vida pública: como dissera a autora norte-americana, o fascismo é fascinante (SONTAG, 1986). O filme voltou a colocar Riefenstahl sob os holofotes da mídia internacional, dos quais ela jamais gostaria de ter sido abruptamente arrancada. Mas a imprensa não aceitou candidamente o discurso vitimizatório da “Deusa Imperfeita” e sua posição frente ao Reich alemão foi sistematicamente cobrada, incluindo aí sua pretensa ingenuidade e desconhecimento quanto ao destino dos judeus.

citado **Berlim Affair** (1985), de Liliana Cavani. Uma das obras que vale destacar na década, brevemente comentada, é **Zelig** (1983), comédia de Woody Allen na qual o diretor norte-americano leva ao paroxismo o fenômeno de assimilação dos judeus. Embora não seja sobre o regime de Hitler, as desventuras do *camaleão* judeu Leopold Zelig acabarão por levá-lo à Alemanha nazista, onde — devido à estranha patologia de se assemelhar mimeticamente à pessoa ou grupo de quem se aproxima — o personagem acabará integrado aos seguidores e assessores mais próximos ao *Führer*. Talvez desde **O Grande Ditador**, de Charles Chaplin, o cinema não produzira uma cena tão hilariante quanto aquela em que Zelig aparece num dos grandes discursos públicos de Adolf Hitler, atrapalhando o orador onipresente, até ser detectado e perseguido por membros das milícias hitlerianas. **Zelig** se apresenta assim como um exemplo paradigmático do humor judeu (evidentemente fora do âmbito dos campos de concentração, questão que colocará os dilemas mais espinhosos em relação à *comédia dramática* de Roberto Benigni).

A década de 90, em pleno *boom* do discurso e imaginário pós-moderno, vai assistir a um notável *revival* sobre o tema do nazismo e do horror concentracionário, com pelo menos 15 filmes que ganharam alguma notoriedade internacional. Deste número, certamente parcial e incompleto, nada menos de 12 títulos dizem respeito diretamente aos judeus e as chamadas “minorias” perseguidas pelo nazismo, incluindo os ciganos, *gays* e lésbicas. Também integra este grupo, a obra que se tornaria um sucesso sem precedente para os filmes do gênero, constituindo-se num verdadeiro paradigma na representação do Holocausto pelo cinema, **A Lista de Schindler** (1993), do cineasta quase sempre infantil — senão infantilóide — Steven Spielberg. Num empreendimento que marcaria uma virada em sua carreira, o diretor norte-americano buscava inscrever essa obra no imaginário mundial conduzindo pessoalmente, e pela primeira vez, a campanha de promoção de sua película, numa estratégia em que não faltaria o discurso de redescobrimto de sua fé judia e da aceitação pública da herança semita (AGUILAR, 2001, p. 16-7).

Dois fenômenos irrompem claramente da produção dos anos 90, composta por obras de diversos países da Europa além dos Estados Unidos, berço da chamada *indústria do Holocausto*²⁶. A memória das vítimas e o testemunho dos sobreviventes se consolidam e se

²⁶ Os dogmas do “Holocausto” (a construção ideológica sobre o Holocausto nazista) sustentam interesses políticos e de classe, e servem para que um dos “maiores poderes militares do mundo” possa projetar-se com um Estado “vítima”, da mesma forma que, nos EUA, o mais bem-sucedido agrupamento étnico possa se beneficiar de uma falsa vitimização (FINKELSTEIN, 2001, p. 13). O livro é comprometido por um *touch* paranóico ou por certo ressentimento: os pais do autor não ganharam um centavo da fortuna arrancada aos Europeus pelas

afirmam como temática — e fonte — privilegiada para o tratamento da Shoah e de sua *História*, em filmes de ficção e não-ficção. Isso será visto em obras tão díspares quanto **A Lista de Schindler** (1993), **A Trégua** e **Sobreviventes do Holocausto** (1996), **Parágrafo 175**, **Viagens** e **Aimeé & Jaguar** (1999). Uma segunda novidade é que, junto a essa espécie de redescobrimto dos filmes sobre o extermínio massivo dos judeus durante a II Grande Guerra, um gênero (ou sub-gênero) até então impensável para a abordagem do tema estréia mundialmente, arrebatando platéias e ganhando a simpatia incondicional da Academia de Cinema de Hollywood, vitrina a partir da qual os produtos culturais são lançados, de forma irrefreável, para o mundo. Para horror dos moralistas, a indústria do cinema aposta no viés do humor para a abordagem da “realidade” dos campos de concentração e extermínio. Depois do rio de lágrimas arrancado por **A Lista de Schindler** na primeira metade da década, os espectadores são convidados a rir em **La Vitta é Bella** (1997), de Roberto Benigni, diretor italiano de segunda grandeza. Ao final da década de 90, estava oficialmente inaugurada a possibilidade de se rir com o Holocausto.

O primeiro filme com projeção mundial no ano de 1991 será **Europa**, de Lars Von Trier, uma co-produção que envolveu Dinamarca, França, Alemanha e Suécia e contou com uma atriz fetiche de Fassbinder, Barbara Sukowa, protagonista de **O Casamento de Maria Braun** e **Lola**. Sukowa interpreta a anti-heroína de **Europa**, uma nazista, filha de um alto industrial proprietário de uma empresa de transporte ferroviário (um dos símbolos máximos do Holocausto, peça central no processo de deportação dos contingentes humanos para os campos da morte), que luta contra as autoridades de ocupação, através de sabotagens e assassinatos políticos. O interesse desta obra singular na filmografia de Von Trier é a citação pontual sobre a prática, no imediato pós-guerra, de falsos depoimentos de judeus sobreviventes que pudessem corroborar o processo de “desnazificação” de notórios apoiadores do regime nazista. Um importante general norte-americano arranja o falso testemunhante, que teria sido “salvo” da Gestapo pelo empresário nazista (com quem tinha uma amizade anterior à II Guerra). Tanto o judeu quanto o seu suposto protetor, cumprem o ritual da farsa visivelmente constrangidos e enojados. O alemão — ainda preso a uma certa *ética* absolutamente ausente nos triunfantes inimigos — subirá para seus aposentos, onde cometerá suicídio (numa das cenas mais chocantes da trama).

instituições judaicas em nome das vítimas. Restaria perguntar se os filmes produzidos nos EUA são armas ideológicas da *indústria do Holocausto* ou, sobretudo, da *indústria cultural*.

O filme, centrado na patética tentativa de um jovem norte-americano de origem alemã que se dirige a Alemanha destruída para colaborar em seu processo de reconstrução, é marcado por uma estetização radical da narrativa, conjugando cenas em P&B com outras de um artificial e sombrio colorido, adequada todavia para o clima quase surreal da capital do Reich destruído. Embora periférico em relação à questão da memória das vítimas, **Europa** volta seu olhar para a sociedade e a economia que apoiou a nazismo além de nos lembrar as muitas formas de adulteração e mistificação da memória oficial. O cinismo dos que apostam na “desnazificação” e imediata reestruturação alemã nos moldes dos países vencedores (tema caro a Fassbinder) contrasta, vergonhosamente, com a convicção algo fanática do grupo de extremistas ainda engajados na mística nazista. A inocência e os ideais ingênuos do protagonista serão altamente instrumentalizados e manipulados por ambas as correntes ideológicas. O *touch* patológico do filme é reforçado pela inalterada obsessão alemã pelas regras e normas, a burocracia e a autoridade que governa o microcosmo da empresa de transporte ferroviário. São nestas irracionais lógicas imutáveis que o espírito nazista persiste numa população pronta a obedecer aos novos *führers*.

Europa é uma obra ímpar em meio à filmografia sobre a Alemanha do pós-guerra, e seu renitente espírito nazista. Como lembraria uma resenha sobre a obra, a trajetória de nosso inocente protagonista numa nação “ferida, desconfiada e amarga”, acaba por gerar uma fábula político-existencial de grande força dramática, na qual a narração grave e solene de Max Von Sydow cria um efeito hipnótico semelhante a um pesadelo (Guia de Vídeo e DVD, 2003, p. 250). O filme ganhou o Grande Prêmio do Júri e Prêmio de Melhor Contribuição Artística no Festival de Cannes. Esta mesma estética, se é possível dizer “pós-moderna”, o que talvez não faça justiça ao tratamento de um tema tão politizado e historicamente relevante, fora apresentada, dois anos antes, por Michael Verhoeven na produção alemã **Uma Cidade sem Passado [Das Schreckliche Mädchen]** (1989), que retoma a “história real” de um rumoroso caso em uma cidade católica da Baviera, na qual uma inocente pesquisa escolar sobre a época da Segunda Guerra expõe a vergonhosa participação de respeitáveis cidadãos e da própria Igreja no colaboracionismo com os nazistas e seu projeto de extermínio (certamente recompensada pelas autoridades de ocupação). Cheio de humor alegórico e cenas surrealistas, **Uma Cidade sem Passado** aborda um tema incômodo e, em geral, pouco explorado: o mal-estar que mesmo a derrocada do III Reich não foi capaz de fazer cessar, diante do comprometimento de centenas de pessoas (e instituições) moralmente “inatacáveis”, em todos os países da Europa, com o anti-semitismo e as práticas desumanas do regime nazista.

Filhos da Guerra (1991) ou **Europa, Europa**, da diretora polonesa Agnieszka Holland, nascida em 1948 e que iniciou sua carreira como roteirista de Wajda, reconta a trajetória totalmente hollywoodiana do jovem judeu alemão Solomon Perrel, que logrou sobreviver à guerra e ao extermínio fazendo-se passar por “ariano”. Pelo menos dois anos antes do diretor norte-americano Steven Spielberg reunir alguns dos *Schindlerjuden* (“judeus de Schindler”) junto aos atores que protagonizaram suas histórias, na cena final de **A Lista de Schindler** (1993), quando homenageiam a memória de seu salvador, enterrado no cemitério católico do Monte Sião, em Israel, Agnieszka Holland encerraria **Filhos da Guerra** com uma sutil aparição do verdadeiro Sólon Perrel, num plano geral, ao longe, em cores (mas marcadamente diferente da fotografia da parte ficcional). Ali está, serenamente e em pé, a frente de um entardecer, aquele homem já maduro, cuja infância tumultuada e sensacional acabamos de assistir. É uma homenagem bastante sóbria e que evita a vaidade constrangedora do final de **A Lista de Schindler**, no qual o próprio Spielberg será filmado num ritual apelativo e dispensável de “celebração” às vítimas.

Caberia notar que o filme de Agnieszka tematiza uma questão até então silenciada e que tem a ver com o preconceito e ódio do III Reich aos homossexuais, especialmente masculinos. Solomon, em sua longa e conturbada trajetória em busca da sobrevivência, encontrará apenas um amigo, um soldado alemão *gay* que descobre sua identidade, mas por compaixão — e certamente por identificação, enquanto outra vítima da intolerância, ainda que num *front* oposto — protege o rapaz, até ser morto pelas tropas russas. Antes do lançamento de **Bent** (1997), do diretor Sean Mathias, nenhum filme de primeira linha tinha abordado exclusivamente a questão sempre “esquecida” do preconceito e da perseguição aos homossexuais alemães e europeus — sobretudo os judeus — sob o regime hitlerista, uma vergonhosa prática que não acabaria após a guerra, com a vigência nas duas Alemanhas das mesmas leis usadas pelos nazistas para a perseguição e confinamento dos “pervertidos”. Aliás há uma certa tradição de um cinema de segunda categoria, que associa o nazismo e a homossexualidade masculina, com ênfase nos aspectos pervertidos e patológicos das práticas homossexuais, certamente estimuladas pela relação histórica entre o líder da S.A, Ernest Röhm e a prática homossexual, bastante comum na “Berlim Imoral” dos anos 30²⁷.

²⁷ A autora analisa a questão homossexual no cinema – e na sociedade – pré-Hitler no artigo intitulado “A Berlim Imoral dos anos 30: cinema homossexual pré-Hitler”, publicada na revista **Lugar Comum – Estudos de Mídia, cultura e democracia**, n. 12, set./dez., p.137-49, 2000.

Com a reunificação da Alemanha, Jean-Luc Godard filmaria **Alemanha no Ano 90, nove zero**, filme rodado em 1991 por encargo da televisão francesa e cujo título remete explicitamente à obra de Rossellini, **Alemanha Ano Zero** (1947), do qual chega a utilizar um fragmento. Tipicamente godardiano, o filme mescla um argumento arbitrário — o fim da missão de um espião — ao acontecimento histórico e suas múltiplas conotações. Uma montagem de citações, referências e alusões acompanham a odisséia de Lemmy Caution/Eddie Constantine por uma Alemanha invernal e sombria, formada por espaços vazios, imóveis hostis, velhas fábricas e canteiros de areia: uma terra de ninguém. (SAUVAGET, 2000, p. 13). Como na maior parte dos filmes de Godard, esta obra mostra-se quase inacessível ao entedimento por parte do público, ainda que constitua um exercício fascinante de montagem.

2.4 A AMERICANIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO EUROPEU

O ano de 1993 constitui, como já foi dito, um marco fundamental na representação do Holocausto, instaurada pela meca do cinema mundial, a historicamente hegemônica indústria de Hollywood. Para fins de consumo massivo, a produção de Steven Spielberg, **A Lista de Schindler**, amplia de forma excepcional o fenômeno também norte-americano da telessérie de 1978, **Holocaust**. Como defenderá — convincentemente — Arturo Lozano Aguilar em seu estudo crítico sobre **A Lista de Schindler**, a obra representou acima de tudo, uma aposta do diretor para “[...] dar a conhecer ao mundo sua madura e nova personalidade”. Aquele adolescente de imaginação portentosa, capaz de entreter a todas as famílias pertencida ao passado do diretor que, agora “aspirava a um papel muito mais transcendente, o de consciência da humanidade” (AGUILAR, 2001, p. 26). A evolução pessoal de Spielberg²⁸, amplamente explorada em entrevistas junto à mídia, deveria ser completada com o reconhecimento da terceira das obras planejadas para a virada de sua carreira.

Entre os anos de 1983 e 1985, Spielberg comprara um lote literário formado pelas obras **A Cor Púrpura**, **Império do Sol** e o próprio **A Lista de Schindler**, aliás originalmente chamada **Schindler’s Ark** (nome certamente mais bíblico), cujas adaptações deveriam ser alternadas com lançamentos mais comerciais. O fracasso dos dois primeiros títulos não desanimou o diretor. Spielberg apostou todas as suas fichas no projeto da narrativa sobre o

destino dos *Schindlerjuden*. Finalmente, seu objetivo seria alcançado, talvez até mesmo acima de suas expectativas, nunca modestas. O filme e sua carreira mundial afinal, significariam, muito mais do que a possível redenção de Oskar Schindler ou do povo judeu, a efetiva redenção do próprio Steven Spielberg.

A chave era buscar um tema de ampla aceitação, minimizar sua carga até transformá-lo em algo politicamente correto, que implicasse o maior estremecimento emotivo e a menor reflexão sobre os fatos e suas conseqüências. Foi assim que a experiência mais demolidora para a moderna civilização ocidental acabou assimilada a uma moda moralizante apta para difundir uma mensagem de otimismo e redenção (AGUILAR, 2001, p. 27).

A campanha promocional abarcaria uma série de acontecimentos e o diretor, de forma consciente ou não, conseguiria esvaziar toda e qualquer crítica ao unir sua obra com o referente. **A Lista...** ficou fixada na memória coletiva como a narração cinematográfica definitiva da “Solução Final”, convertendo Spielberg numa espécie de *guardião* dos relatos, tanto dos mortos como dos sobreviventes” (AGUILAR, 2001, p. 27). Esta operação, defende o autor, estava patente na ativa participação pública de Spielberg em inúmeros empreendimentos, entre os quais destacam-se o patrocínio do ambicioso *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, o investimento de seis milhões de dólares dos lucros da película na *Righteous Persons Foundation*, o financiamento de projetos como “Synagogue 2000” ou a doação de duzentos mil dólares para a restauração da casa de Anne Frank (AGUILAR, 2001, p. 17).

Naturalmente, havia um contexto histórico e sociocultural altamente favorável pontuado por fatos relevantes. Lozano Aguilar recorda o mal-estar nos EUA que uma pesquisa divulgada ao final de 1992 pelo *American Jewish Committee* causaria: devido a uma pergunta mal formulada (e que continha uma dupla negação) os dados apontavam para a preocupante proporção de um a cada cinco norte-americanos que não acreditavam que o extermínio físico dos judeus tivesse realmente acontecido. Imediatamente, pareceu claro que os números fossem resultado das falsidades sempre difundidas por grupos neonazistas e pela literatura pseudo-científica dos historiadores negacionistas, melhor conhecidos pelo senso comum como “revisionistas”. A pesquisa, finalmente corrigida em 1994, foi o mote para uma mobilização de organizações de sobreviventes e coletivos de direitos humanos: todos visando recuperar a memória do maior genocídio da história moderna (AGUILAR, 2001, p. 27-8).

²⁸ Sob a influência de pessoas “com maiores aspirações culturais” como sua mulher, Amy Irving e o amigo (mais do que isso, um “pai” substituto) e produtor Steve Ross, Spielberg espera mudar sua imagem pública, e, sobretudo, ganhar o respeito da crítica que sistematicamente tratou sua obra com (justo?) desprezo.

Em última instância, dirá o autor do estudo crítico de **A Lista de Schindler**, o fenômeno não pode ser pensado sem que se considere a tese — há várias décadas denunciada pelos estudiosos da Shoah — da “americanização do Holocausto judeu”, acontecimento que tem sido incorporado como um dos relatos fundadores da identidade norte-americana (ainda que seja unânime o fato de que a mera existência de um contingente de vítimas que buscaram asilo e uma segunda chance no novo continente não justifique tal incorporação). A Catástrofe da população judaica europeia como um “tema próprio da cultura americana” teria começado exatamente com a telessérie **Holocausto**, cuja primeira emissão nos EUA, em 1979, foi acompanhada por nada menos de 120 milhões de telespectadores.

Mas **A Lista de Schindler** desencadearia um abalo que em nada ficaria devendo ao seu precursor televisivo. O fato é que ambas narrativas souberam aproveitar com maestria a cobertura da mídia e a repercussão pública de suas histórias, num clima de grande receptividade por parte da sociedade. Vale recuperar o contexto da exibição da telessérie: não apenas as campanhas publicitárias das semanas precedentes à emissão, foram desmesuradas: distribuíram-se guias educativos para acompanhamento do seriado, o roteiro ganhou uma publicação especial, sermões semanais em igrejas e sinagogas reascenderam o tema do massacre administrativo de seis milhões de judeus europeus, diz Aguilar (2001, p. 28). **Holocausto** provocou uma verdadeira avalanche de publicações, artigos, debates e programas televisivos que converteriam o evento histórico ocorrido no continente europeu “num ponto de referência moral no pensamento coletivo americano” (2001, p. 29).

O lançamento de Spielberg recuperou e ampliou esse clima. Grupos de educadores consideraram o filme como “um antídoto contra o racismo”, conectando de forma simplista a mensagem pró-judaica com a luta contra o racismo norte-americano, observa o autor (2001, p. 29). Houve – como seria de esperar – a participação especial de grandes personalidades nacionais: o presidente Bill Clinton após ver a estréia mundial, convidado pelo próprio Spielberg, interpreta a narrativa, num ato de primeiro de dezembro, Dia Mundial de Luta Contra a AIDS, como uma forma de compreender “a natureza do sofrimento humano, sua apropriada resposta e a dolorosa diferença entre as pessoas que perdem a esperança e as forças diante daquelas que, apesar de tudo, as conservam”. A apresentadora Oprah Winfrey, ícone da mídia dos EUA, afirmava que ver o filme havia feito dela uma pessoa melhor (apud AGUILAR, 2001, p. 30).

Assim, 1993 não seria apenas o ano decisivo na reivindicação norte-americana da memória da Shoah: ele foi efetivamente considerado como “o ano do Holocausto”, ressalta Aguilar (2001, p. 29). Em Washington, foi inaugurado o *United States Holocaust Memorial*

Museum. Escolas de formação elementar de alguns Estados norte-americanos chegaram a incluir uma disciplina sobre o Holocausto, entre outros genocídios, devidamente ilustrado pelo filme de Spielberg. Por sua vez, a série de televisão ganhou o mundo e foi reprisada por diversas vezes, sempre alimentando a repercussão na mídia. A recepção de **A Lista...** fora dos EUA tampouco poderia ser desconsiderada: na Alemanha reunificada e no Estado de Israel, pontos nevrálgicos da história empacotada por Spielberg, os interesses políticos locais convergiram, sem problemas, com o espírito conciliador da trama.

Para um já traumatizado senso de identidade alemã, **A Lista de Schindler** representou um verdadeiro bálsamo. “A narração maniqueísta de um alemão justo [o industrial Oskar Schindler] frente a um nazista sádico [o SS Amon Goeth, comandante do Campo de Plaszow] com final feliz supõe um respiro de alívio frente aos estudos demolidores de pensadores da magnitude de Hannah Arendt, Theodor W. Adorno e Karl Jaspers, que haviam guiado o olhar retrospectivo do povo alemão”, dispara Lozano Aguilar (2001, p. 31). Não parece difícil de perceber que um olhar retrospectivo conduzido pelo “pensamento” de Steven Spielberg deva ter sido bem mais palatável, especialmente no início dos anos 90, quando a “dominante cultural pós-moderna”, para usar uma expressão cara a Fredric Jameson, dá o tom para o tratamento de qualquer aspecto da vida das sociedades contemporâneas ocidentais.

Na Terra Prometida, a obra de Spielberg foi recebida de forma mais polêmica: detratores e partidários da obra, diz Arturo Lozano Aguilar, se degladiaram nas páginas da mídia, “com uma violência desconhecida na crítica cinematográfica israelense”, enquanto o filme fazia bonito em termos de sucesso de público, também inaugurando um marco na história da cinematografia nacional. Unânime, todavia, foi a posição sionista compartilhada pelo judeu norte-americano e o *establishment* israelita, o que beneficiou a recepção por parte de um Estado que, “pouca relação” guardava, historicamente, com as populações judias assentadas na Europa central e oriental, dizimadas pela política racial nazista, mas que hoje em dia é “um dos principais lugares de memória do genocídio judeu”, destaca Aguilar (2001, p. 33). Se um filme tanto mais espinhoso como **A Vida é Bela**, com seu humor fincado em pleno campo de extermínio, seria aplaudido de pé em Israel, para a glória e redenção de Roberto Benigni, duramente criticado pela mídia mundial, não chega a ser incompreensível a aprovação angariada, no final das contas, por **A Lista de Schindler**.

De fato, Spielberg parecia abençoado, se não por algum destino ou força messiânica, ao menos, pela confluência de interesses da mídia, da política e da comunidade judaica – particularmente a norte-americana, a quem críticos judeus como Norman G. Finkelstein

apontam como os mentores do que chama, em tom apocalíptico e certamente citando o conceito referencial de Adorno e Horkheimer, na **Dialética do Esclarecimento**, de *indústria do Holocausto*. Filho de sobreviventes do Gueto de Varsóvia e dos campos da morte nazista, Finkelstein se esmera na provocação em seu ensaio, cujo subtítulo é **Reflexões Sobre a Exploração do Sofrimento Dos Judeus**, publicado originalmente em 2000: “Às vezes penso que a ‘descoberta’ do holocausto nazista pela colônia judaica norte-americana foi pior que seu esquecimento”. Sim, seus pais – emigrados para os EUA e durante bons anos, sem fazer a menor menção sobre seu passado – “penaram privadamente; o sofrimento pelo qual passaram não foi validado em público. Mas não era melhor do que a atual e grosseira exploração do martírio judeu?”, pergunta-se o autor, sem deixar de lamentar “a infinidade de prateleiras de sensacionalismo que hoje ocupam bibliotecas e livrarias” (FINKELSTEIN 2001, p. 16-7), na quais, entretanto, sobreria um espaço para a sua própria obra.

A análise de Norman Finkelstein oferece inclusive a data de nascimento do *The Holocaust Industry*: a partir de junho de 1967. “Não foi a alegada fraqueza e isolamento de Israel, nem o medo de um ‘segundo Holocausto’, mas antes sua comprovada força e aliança estratégica com os Estados Unidos, que conduziram as elites judaicas a produzir a *indústria do Holocausto* (2001, p. 43). Nos primeiros 25 anos após o massacre nazista, aliás, o apoio dos EUA a Israel seria desprezível. Só quando mostrou sua força, na Guerra dos Seis Dias, Israel seria merecedor de uma ajuda norte-americana que, estranhamente, se transformara “de um pingo para um dilúvio”, ironiza Finkelstein (2001, p. 43). Um argumento que se aplicaria, com a mesma força, às elites judaicas estadonidenses. Se as fontes nacionais da indústria do holocausto, investem numa política de identidade (os judeus inserem sua própria identidade étnica no Holocausto) e na cultura da vitimização, os números disponíveis apontam para uma realidade diferente. Usando dados de segunda mão, o autor frisa que a renda *per capita* dos judeus nos EUA é quase o dobro da dos não-judeus; dezesseis dos quarenta americanos mais ricos são judeus, assim como 40% dos ganhadores americanos do Prêmio Nobel de ciência e economia, 20% dos professores das maiores universidades do país e 40% dos sócios das grandes firmas de advocacia de Nova Iorque e Washington²⁹.

²⁹ Implacável, o autor de **A Indústria do Holocausto** faz graça acerca do que chama de “sagração do Holocausto” e “religião misteriosa”. Nesse âmbito mistificatório “só um pregador sobrevivente (leia-se: só [Elie] Wiesel) está qualificado para divinizar seu mistério”. Apesar do “mistério” do Holocausto, como confessa Wiesel, ser “incomunicável” (“não podemos sequer falar sobre ele”, diria o Prêmio Nobel), ele pode ser objeto de palestras, a um custo de 25 mil dólares, mais limusine com chofer. Nestas palestras, Elie Wiesel dirá que “o segredo da verdade de Auschwitz repousa no silêncio” (apud FILKEILSTEIN, 2001, p. 57).

Se, como observam os autores, o Holocausto acabaria se convertendo num “tema próprio da cultura americana” (AGUILAR, 2001, p. 28) ou numa “doutrina oficial de propaganda, um martelar de *slogans* e uma falsa visão do mundo, cujo objetivo real não é entender o passado, mas manipular o presente” (EVRON apud FINKELSTEIN, 2001, p. 53), o filme de Steven Spielberg tem o seu lugar neste cenário. E não é um lugar qualquer. Como observa o crítico espanhol

A Lista de Schindler fixou de maneira determinante a memória da Shoah para as presentes e futuras gerações; laureou a carreira de Spielberg com a benção de seis Oscars, entre eles ao melhor diretor e a melhor película; gerou uma moda paralela pelo testemunho, o Holocausto e suas conseqüências moralizantes (adaptadas a muitos diferentes contextos e sempre à busca do consenso das massas), em realidade muito parecida aquela que desatou por extraterrestres, tubarões ou dinossauros (AGUILAR, 2001, p. 34).

Do ponto de vista da inserção da obra de Spielberg num contexto mais amplo da filmografia acerca da Alemanha produzida nos EUA pode-se recorrer a um pequeno mas vigoroso texto, **O Passado Que Não Quer Desaparecer**, incluído na publicação especial que Instituto Goethe produziu para o evento mundial intitulado **Alemanha Desde a Perspectiva de Roberto Rossellini, Alain Resnais e Jean-Luc Godard – Três Cineastas Europeus e Sua Visão da Realidade Alemã** (Instituto Goethe, 2000). Eric Rentschler, professor e catedrático da Faculdade de Línguas Germânicas e Literatura da Universidade de Harvey lembraria com pertinência que a imagem da Alemanha que encontramos nos filmes norte-americanos do pós-guerra caracteriza-se por uma quantidade muito limitada de acentos e paradigmas. “A melhor forma de entender essa Alemanha é vê-la como um espaço de projeção, um lugar de repetições e retrospectivas, uma profusão altamente convencionalizada de opiniões baseadas na experiência com o nazismo e suas conseqüências históricas”, tais como uma Berlim dividida e a guerra fria; ou seja, “o passado que não quer desaparecer”, diz Rentschler (2000, p. 14).

Se é legítimo afirmar que os “pesadelos alemães têm sido objeto de uma reciclagem obsessiva por parte dos diretores de cinema norte-americano desde 1945”, dos quais Steven Spielberg é o mais eminente, será necessário estar atento às implicações que esse fenômeno engendra. O cinema tem uma relação intrínseca com a história da propaganda, e sua utilização pelo nazi-fascismo será uma das páginas mais ricas — e assustadoras — do século XX, por excelência, o século em que se consagra a tecnologia de captação e reprodução das imagens em movimento. Lembremos, com Rentschler (2004, p. 14), que, desde sempre, enfrentar Hitler supôs manejar as imagens criadas pelo regime nazi. Assim, lidar com o Terceiro Reich

significa, para cineastas de todos os calibres e posições políticas e ideológicas, “adentrar em suas ficções e ilusões, que, em grande medida, eram ferramentas de uma ditadura dos meios de comunicação, cujo principal instrumento era o cinema”. Ao retornar ao passado nazi, portanto, realizadores como o autor do título paradigmático do gênero *filmes sobre o Holocausto*, deverão se enfrentar à “fascinação fatal e ao legado histórico da fábrica de ilusões de Hitler”, provoca Rentschler (2000, p. 14). Retornamos, assim, as relações entre cinema e História, para além da questão intrínseca entre estética e ética.

Há algo de insistente na forma em que a iconografia nazi faz parte das fantasias de pós-guerra de Hollywood. [...] Numerosos críticos, entre eles Susan Sontag, Alvin Rosenfeld e Saul Friedländer, têm expressado sua preocupação de que estas transformações fílmicas incidam negativamente no passado histórico. Pior ainda, esses críticos sustentam que estas recordações transmitidas pelo cinema reproduzem, sem querer, a fascinação sedutora da estética nazi, ao invés de colocá-la em juízo (RENTSCHLER, 2000, p. 14).

Cáustico mas certo, o autor de **O Passado Que Não Quer Desaparecer** fará lembrar que, se Hollywood, em seu trato obsessivo que dedica à temática do nazismo (aparentemente, a única experiência digna de ser representada no cinema), pode ensinar algo de história, será, sobretudo, “a reflexão de que a Alemanha nazista e Hollywood são os mais poderosos e ressoantes protagonistas que alimentaram a imaginação das massas no século XX”, conclui Rentschler (2000, p. 14). Que o digam as imagens em preto e branco que retomaram, sob um ângulo altamente discutível, o destino dos “judeus de Schindler”.

Se a recepção de **A Lista de Schindler** elevaria a narrativa de Spielberg como referência para a “memória” do povo judeu e de seu martírio — ou mais propriamente de sua hollywoodiana *redenção* — a fascinação do nazismo, de seus protagonistas, seus fetiches, símbolos e, por que não?, de seu cinema de propaganda, seria reavivado, no mesmo ano de 1993, pelo meteórico e até certo ponto surpreendente sucesso internacional do documentário **Leni Riefenstahl: A Deusa Imperfeita**, de Ray Müller, até então um quase obscuro diretor de televisão alemão. A cinebiografia de Riefenstahl (1902-2003) e o fascínio causado sobre platéias de todo o ocidente foi acompanhado por uma avalanche de matérias na mídia, tendo a frente à própria atriz e cineasta alemã, que aproveitaria a oportunidade para tentar — uma vez mais — retomar a carreira drasticamente interrompida com a queda de Adolf Hitler e seu Reich de Mil Anos, a detenção por parte das autoridades da ocupação, os processos, as denúncias, os escândalos midiáticos e a determinação tácita do cinema mundial em ignorar

Riefenstahl, que ao contrário de outros artistas comprometidos com o regime nazista, jamais conseguiu nenhum apoio ou financiamento para seus projetos cinematográficos.

Nem tudo foi frustração para a cineasta berlinense que dirigiu os dois mais importantes documentários do regime nazista, **O Triunfo da Vontade** [**Triumph des Willens**] (1936) e **Olympia** (1938). Um vasto contingente de pessoas pelo mundo assistiram a um filme que, embora tentando manter um tom imparcial, acabava por ser capturado pela própria potencialidade de arrebatamento que foi uma das principais e mais extraordinárias marcas do nazismo. A bela atriz que se consagrara nos chamados *filmes de montanha*, movida por seu ímpeto quase selvagem na obsessiva busca pelos desafios, pelo perigo, pelas alturas e — fosse nas montanhas ou no universo do cinema nazista — pela vertigem do sucesso e da fama, mostrou-se capaz de enfeitiçar, da mesma forma como o regime e o Führer que tanto amou e louvou. Enquanto uma senhora a beira dos cem anos mostrava-se cândida e “arrependida”, as imagens de arquivo da “mulher alemã perfeita” desmentiam o discurso pouco convincente e operavam a velha mágica do cinema: o arrebatamento irracional.

Com **A Deusa Imperfeita**, o público mundial pode recuperar uma *certa* memória daqueles conturbados anos de 1920 a 1940, tendo acesso, pela primeira vez, às imagens dos seis filmes proibidos de Leni Riefenstahl, quatro dos quais da mais pura e sofisticada propaganda nazista, ainda que sua autora insista na definição de *cinema vérité* ou (mero) “documento histórico”. Também pode ver as cenas hesitantes e trêmulas tomadas pela idosa Sra. Riefenstahl, ostentando seu “sorriso forçado de uma matrona texana num safári”, e insistindo em “subjugar a intratável marcha do envelhecimento”, como alfinetou Susan Sontag (1986, p. 59), entre os Guerreiros Nuba, do Sudão — Riefenstahl e sua estética sempre tiveram predileção pelos guerreiros. E finalmente o colorido e mágico mundo subaquático, onde foi se refugiar do desprezo internacional para realizar sua derradeira obra cinematográfica. Certamente, boa parte desse público ficou fascinado por essa mulher cuja história bem poderia ter saído das telas do cinema hollywoodiano. E ela aproveitou o momento para arrebatá-los alguns admiradores.

Tamanho sucesso foi corroborado pelo lançamento incontido pelo mundo de novas versões, devidamente remasterizadas, das duas obras de propaganda que fizeram exultar o Führer: **Triunfo da Vontade** e **Olympia**, considerados até hoje por cineastas e por críticos insuspeitos como dois dos melhores “documentários” jamais realizados na história do cinema além de seus livros de fotografias dos Nuba e suas **Memórias**. De **Olympia**, cuja estréia aconteceu em 20 de abril de 1938, no Palácio da UFA, quando Adolf Hitler

comemorava seu aniversário publicamente, pode-se registrar justamente as palavras do aniversariante: “Você criou uma obra-prima pela qual o mundo lhe será agradecido” (HITLER apud RIEFENSTAHL, 1991, p. 210). Sobre **Triunfo** é possível lembrar com os autores de **Cinema e Política** que, em suas poderosas e extasiantes imagens, “além do *Führer* e das massas sob seu fascínio estão as vítimas. A fumaça das tochas [dos inúmeros desfiles noturnos] relembra a fumaça das câmaras de gás” (ou mais exatamente dos fornos crematórios). “Por trás das alinhadas colunas de jovens aloirados sentimos o fantasmagórico desfilar dos prisioneiros de Stalingrado. Por trás do triunfo está a derrota” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1997, p. 97).

Ocorre que, no intervalo entre a ascensão e a queda de Hitler, como sabemos, seis milhões de judeus seriam exterminados industrialmente, entre mais de 60 milhões de vítimas direta e indiretas da II Guerra. Essa desagradável faceta do regime que a cineasta tão gloriosamente registrou com suas câmeras, passaria quase em branco em sua vasta — e com frequência rica de detalhes — memória (sempre mais rica em informações e detalhes nos trechos auto-elogiosos). Como não ter visto ou percebido a gravidade em atos tão eloquentes como a queima dos livros, a “Noite dos Cristais”, os boicotes aos negócios dos judeus, a “limpeza” promovida no campo das artes, que baniou os protagonistas da *arte degenerada*, a emigração massiva, as leis restritivas sempre progressivas e, finalmente, o desaparecimento puro e simples da população judaica? Riefenstahl irrita-se, repete-se, reclama e invoca boa parte da população alemã para justificar sua suposta ingenuidade política. E Müller, visivelmente fascinado pelo mito que ele faz renascer nas três horas de seu filme acaba relevando e encerra o embate, poupando a sua entrevistada da tarefa ingrata de justificar o injustificável. Afinal, quem naquela época — parecem repetir sistematicamente as poucas testemunhas ainda vivas—, poderia imaginar qual seria o desfecho para a “Solução” do problema judaico?

A Deusa Imperfeita é, afinal de contas, o que Theodor Adorno chamou em **Educação após Auschwitz** de “tipo com consciência coisificado” (1994, p. 40) e que Hanna Arendt, a partir do julgamento de Eichmann, conceituou magistralmente como o sujeito passível de encarnar a “banalidade do mal” (2000). Ao apontar, estupefata, a quantidade inigualável de frases e declarações absurdas, vazias de sentido, contraditórias e deslocadas do contexto, que Eichmann compartilhava, aliás, com outros carrascos presos e julgados anteriormente, a filósofa alemã diria: “esse ultrajante clichê não era mais expedido de cima para eles, era uma frase feita autofabricada, tão vazia de realidade quanto aqueles clichês que orientaram a vida do povo durante doze anos” (ARENDDT, 2000, p. 66). E aqui encontram-se

figuras tão ilustres quanto aparentemente apartadas no complexo universo do regime nazista: a atriz e cineasta sedutora e o gestor de aspecto bestial das deportações rumo à morte.

“A cabeça de Eichmann estava cheia até a borda de frases assim. Sua memória resultou bem pouco confiável a respeito do que realmente aconteceu”, observaria a filósofa durante o julgamento do carrasco, em Israel. Num momento em que o juiz Landau irrita-se com essa incapacidade mnemotécnica, ele questiona: “O que você *consegue* lembrar?” A resposta de Eichmann serviria como uma luva para o curto embate entre Müller e seu objeto fílmico, Riefenstahl. Ocorre que o funcionário dedicado “se lembrava bastante bem dos momentos decisivos de sua carreira, mas isso não coincidia, necessariamente, com os momentos decisivos da história do extermínio dos judeus ou, na verdade, com os momentos decisivos da história” (apud ARENDT, 2000, p. 66). Para uma atriz e cineasta destacada do Terceiro Reich que disse sobre **Triunfo da Vontade**, talvez a “mais brilhante de todas as realizações na história da propaganda cinematográfica” (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1997, p. 97), que “não havia nada mais no filme: apenas Hitler e o povo”, pode-se repetir mais uma vez a declaração de Arendt acerca de Eichmann: “Conforme veremos adiante, esse horrível dom de se consolar com clichês não o abandonou nem na hora da morte” (2000, p. 68). Riefenstahl finalmente seria derrotada pela “intratável marcha do tempo” dez anos depois do sucesso de **A Deusa Imperfeita**, no ano de 2003, com a idade de 101 anos. O verdadeiro comprometimento de seu trabalho “estético” com o projeto nazista desapareceria para sempre da memória e da história com sua morte (KURTZ, 1999).

Mas alguns filmes tentam fugir aos clichês do gênero que tendem à completa vitimização dos judeus e demais perseguidos pelo regime, em oposição aos satânicos nazistas. **A Trégua** (1996), dirigido por Francesco Rosi (1922-1996), ganha destaque em meio a filmografia dos anos 90 sobretudo por ser a primeira adaptação das memórias de um dos mais famosos sobreviventes do Holocausto, Primo Levi (1919-1987), judeu italiano que sobreviveu a Auschwitz e tornou-se uma referência na reflexão moral e na Literatura de Testemunho sobre a Shoah.

Escrito entre o final dos anos 1950 e início de 1960, **La Tregua** representa a continuidade da narrativa de **É Isso um Homem?** (1988), relato pontual sobre o inferno concentracionário do *Lager*, seguida ainda por *Os Afogados e os Sobreviventes* (2004). Como bem disse Francisco Foot Hardman ao apresentar a edição brasileira do romance (1997), a viagem errática de um grupo de sobreviventes de Auschwitz, “por entre escombros da barbárie, ao sabor do arbítrio e da burocracia dos vencedores”, constitui uma trégua que não

deixa de soar “como ironia trágica, intervalo entre a indústria do genocídio e a memória da danação eterna em cada sonho matinal” (1997, [capa]).

A projeção de Primo Levi, entre os sobreviventes que sustentaram a literatura de testemunho e o papel singular da memória — individual e coletiva — como único enfrentamento digno frente ao Horror, deu visibilidade ao filme, mas não o poupou das críticas da mídia internacional. As inevitáveis adaptações à narrativa cinematográfica e algumas concessões que o diretor fez ao gosto do grande público para dar mais vivacidade ou carisma à sua trama, comprometem a versão fílmica. Ícone máximo de tais concessões, o personagem do grego Mordo Nahum, chega ao limite do absolutamente inverossímil (ainda que se saiba que, em se tratando da vida caótica sob a guerra, tudo possa parecer inverossímil).

É verdade que, como ressaltaria Hardman na apresentação do romance, “a aventura da vida reinicia seu baile de disponibilidades imprevistas, o dom da amizade e o gesto solidário substituem o terror do outro, a alegria irrompe no cenário mais improvável” (1997, [capa]). Pois **A Trégua**, a sua maneira, discreta e respeitosa, não deixa de flertar com certo tom risível, perto de um *nonsense* ou de um patético. Aqui, o humor se eleva acima do absurdo e do desespero: na luta diária por alimentação, o protagonista imita uma galinha na tentativa de se fazer entender frente a uma desconfiada família de camponeses.

O fato de a versão fílmica de **A Trégua** (1996) já se permitir invocar algum humor, como havia sido esboçado sutilmente em **Filhos da Guerra** (1989), talvez seja melhor explicado (para além de uma carga naturalmente tragicômica de algumas situações-limite) pelo fato de os eventos narrados estarem fora do *Lager*, o ambiente concentracionário por excelência. Se o personagem pode recuperar algo de lúdico e risível deve-se ao fato, supomos, de já estar do outro lado da cerca eletrificada, nesta trégua que significa “o valor sem medida de estar o pensamento livre, e o corpo, vivo”. Essa possível alegria “ali mesmo, em pleno vazio do coração e dos desertos”, será entretanto, a alegria “antes da volta a casa e do início do duro trabalho de lembrar” (HARDMAN, 1997 [capa]). Duro trabalho deste químico convertido em narrador, cuja memória e arte resultariam numa das obras mais respeitadas no âmbito da Literatura de Testemunho da Shoah. Obra que teve a penosa tarefa de remexer na ofensa e na incomensurável vergonha imposta pelos algozes às suas vítimas inocentes. Uma vergonha aliás já pontuada por Primo Levi nas primeiras páginas de **A Trégua** (1997), ao descrever a perplexidade dos quatro

jovens soldados russos, que, a cavalo, aproximaram-se pela primeira vez do campo satélite de Buna-Monowitz³⁰, por volta do meio dia, naquele 27 de janeiro de 1945:

[os soldados russos] não acenavam, não sorriam; pareciam sufocados, não somente por piedade, mas por uma confusa reserva, que selava as suas bocas e subjugava os seus olhos ante o cenário funesto. Era a mesma vergonha conhecida por nós, a que nos esmagava após as seleções, e todas as vezes que devíamos assistir a um ultraje ou suportá-la: a vergonha que os alemães não conheceram, aquela que o justo experimenta ante a culpa cometida por outrem, e se aflige que persista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no mundo das coisas que existem, e que a sua boa vontade tenha sido nula ou escassa, e não lhe tenha servido de defesa (LEVI, 1997, p. 11-2).

Se há alguma verdade na afirmação de Truffaut de que os verdadeiros filmes de guerra seriam aqueles nos quais a ação começa *depois* dos conflitos, **A Trégua** (1996) pode servir como um bom exemplo. Em uma de suas cenas mais dilacerantes, o personagem de Levi procura consolar, muito embora ainda marcado pela impossibilidade da comunicação e da própria *humanidade* e delicadeza, destruídas na rotina bárbara do campo de extermínio, uma sobrevivente condenada ao mais absoluto desprezo de seus companheiros de infortúnios: ela servira sexualmente aos soldados da SS, o que provavelmente tenha salvado sua vida. Liberta dos algozes, a prisioneira volta a conviver com a humilhação, desta vez por parte de seus pares. Este episódio converte-se numa síntese da violência incomensurável que transforma a todos em vítimas, confirmando a frase lapidar da também sobrevivente — do Gueto de Varsóvia — Janina Bauman: “o mais brutal da crueldade é que ela desumaniza suas vítimas antes de destruí-las”. Assim o personagem interpretado com grande sensibilidade por John Turturro se empenha na “luta mais árdua de todas” que é justamente a de “permanecer humano em condições desumanas” (BAUMAN, 2005, p. 08).

A desumanização das vítimas e, de forma quase obrigatória, dos que sobreviveram, é amplamente enfrentado pelos relatos literários mundialmente conhecidos, como os do próprio Levi e de Elie Wisel, ganhador do Prêmio Nobel da Paz, em 1986 (ambos aprisionados no campo de Buna-Monowitz). Ao lembrar como, num dia de trabalho, o *Kapo* brutal chamado Idek espancara seu pai, sem nenhum motivo aparente, Wisel diria em **A Noite**, originalmente publicada em 1958: “Eu tinha assistido a toda aquela cena parado. Não dizia nada. Estava mais preocupado em me afastar para não receber os golpes”. Numa dolorosa confissão de uma

³⁰ Monowitz, perto de Auschwitz, estava localizado na Alta Silésia, uma região onde viviam alemães e poloneses. Era um campo de trabalho — um *Arbeitslager* — que contava com cerca de dez mil prisioneiros, todos convocados para trabalhar na instalação de uma fábrica de borracha de nome Buna. Daí o Campo ficar conhecido como Buna-Monowitz (LEVI, 1988, p. 23).

realidade em geral sub-representada no âmbito da cinematografia, o então rapaz de 15 anos percebe que “se naquela hora eu estava com raiva, não era do *kapo*, mas do meu pai. Sentia raiva dele por não ter sabido evitar a crise de Idek. Eis o que a vida no campo tinha feito de mim” (WISEL, 2001, p. 79). Pontuada por diversos relatos dos últimos dias no campo, onde milhares de doentes pereciam de fome e frio, num cenário surreal de pleno terror, Primo Levi rememora nas páginas de **É Isso um Homem?**, também publicada originalmente em 1958: “Jazíamos num mundo de mortos e de fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor e dentro de nós. A obra de embrutecimento empreendida pelos alemães triunfantes tinha sido levada ao seu término pelos alemães derrotados” (LEVI, 1988, p. 173).

Tão presa ao conjunto da obra de Primo Levi está a narrativa de Francesco Rosi, que o texto *em off* que encerra o filme foi tirado de um famoso poema-manifesto do autor, que abre a edição de **É Isso um Homem?** (1988). De volta ao lar, depois de uma longa jornada, o personagem, interpretado por John Turturro, entra em seu gabinete de trabalho, pausa demoradamente o uniforme do campo sobre a mesa e contempla uma rosa que jaz num vaso sobre a mesa. Após um suave gesto onde sua mão envolve as pétalas com delicadeza, pega caneta e papel e antes de se lançar à sua tarefa de escritura, olha fixamente para a câmera, numa interpelação direta ao espectador. Com a voz *em off* do protagonista, estático e com o olhar solenemente voltado para o espectador, tem início o texto que originalmente balizou o primeiro relato de Primo Levi acerca da experiência e do horror concentracionário:

vocês que vivem seguros em suas cálidas casas, vocês que, voltando à noite, encontram comida quente e rostos amigos, pensem bem se isto é um homem que trabalha no meio do barro, que não conhece paz, que luta por um pedaço de pão, que morre por um sim ou por um não (LEVI, 1988, p. 09).

Restaria dizer que a própria edição do texto de abertura de **É Isso um Homem?** levado as telas por Rosi, representa uma outra concessão do diretor ao público, ao omitir o restante do poema, na qual o químico italiano aborda com visceral dor a situação das mulheres submetidas ao Horror e lança uma verdadeira maldição àqueles que forem incapazes não apenas de pensar nos fatos que marcariam a Era das Catástrofes, mas, sobretudo, de “gravar as palavras em seus corações” e repetí-las aos seus filhos. Assim seguiria o texto omitido na versão fílmica de **A Trégua**: “Pensem bem se isto é uma mulher, sem cabelos e sem nome, sem mais força para lembrar, vazios os olhos, frio o ventre, como um sapo no inverno”. Em seguida a exortação à memória e a tarefa de sua transmissão as novas gerações:

“pensem que isto aconteceu: eu lhes mando estas palavras. Gravem-na em seus corações, estando em casa, andando na rua, ao deitar, ao levantar; repitam-nas a seus filhos”. E então, o tom que exprime a raiva pela ofensa e uma ameaça sombria: “Ou, senão, desmorone-se a sua casa, a doença os torne inválidos, os seus filhos virem o rosto para não vê-los” (LEVI, 1988, p. 09). É provável que, para além de considerações de ordem comercial, essas palavras destoassem do personagem delicadamente construído pelo ator John Turturro, que, obcecado pelo projeto e por seu desejo de encarnar com intensidade Levi, perderia mais de 15 quilos.

Há, além disso, uma cena importante na narrativa de **A Trégua**, que causou algum desconforto no público e que foi pontualmente contestada pela mídia: a de um soldado alemão que, obrigado a fazer trabalhos numa estação de trem de Munique, assiste involuntariamente à chegada do grupo de estrangeiros judeus, em sua patética peregrinação ao lar. O personagem de Levi traz no corpo o uniforme de Auschwitz, criteriosamente pego como uma espécie de recordação da infâmia sofrida. O grupo de ex-prisioneiros olha para o jovem alemão. Então, o protagonista abre o casaco pesado e deixa aparecer, no peito, a Estrela de Davi em amarelo. Ao ver a prova de que se tratavam de sobreviventes dos campos da morte, o alemão queda estarrecido e num gesto improvável, começa a deixar o corpo descer, devagar, até cair ajoelhado e apoiado em sua pá³¹. Nada mais distante da verdade e do relato do próprio Primo Levi, quando quase ao final de sua história, lembra do episódio em que o grupo se vê pisando pela primeira vez em solo alemão, sob grande impaciência e tensão, momento em que o narrador sentiria “o número tatuado no braço queimando como uma chaga” (1997, p. 354).

Eu estava entre entre, escreveu Levi, “em meio ao povo dos Senhores”. Os homens que via eram reduzidos, muitos mutilados e outros tantos vestidos com trapos, exatamente como o grupo de sobreviventes. Ainda que parecia ao sobrevivente que cada homem daqueles deveria “ter nos interrogado, ler em nossos rostos quem éramos, e ouvir humildemente a nossa história”, o fato é que nenhum dos alemães “olhava em nossos olhos, ninguém aceitou o desafio: eram surdos, cegos e mudos, entricheirados entre as próprias ruínas”, mas, todavia, “fortes, ainda, capazes de ódio e desprezo, prisioneiros ainda do antigo nó de soberba e culpa” (LEVI, 1997, p. 354). O fato é que não apenas os concidadãos dos perpetradores mostraram

³¹ “Senti a necessidade de representar a aceitação da responsabilidade mostrando esse gesto feito por um alemão”, disse Rosi em matéria publicada na Internet pelo jornal **Estado de S. Paulo**, intitulada **Na Tela a Saga de Primo Levi**. Segue o diretor: “Não pretendia fazer com que isso parecesse uma forma de perdão ou de alívio da culpa alemã, porque ninguém pode fazer isso; mas quero acreditar que pelo menos um alemão teria feito esse gesto”. Parece-nos que tal afirmativa dispensa comentários. Bastaria dizer que tais circunstâncias só fazem comprometer a adaptação de boas obras da literatura para as telas. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/edicao/pano/98/05/02/ca2438.html>> Acesso em: 20 jul. 2003.

indiferença, má-vontade ou simples impossibilidade para compartilhar os relatos do inferno concentracionário nazista e sua violência incomensurável. Pois pesa como uma maldição, para todos os que buscaram expressar suas memórias, uma inevitável sensação de puro “desespero, de uma forma ou de outra, quanto à tarefa de estabelecer uma comunicação através de um abismo de experiência, de retratar um universo que é indescritível, embora sintam a necessidade desta descrição”, como observaria o historiador Michael Marrus (2003, p. 236).

2.5 DO SUBTERRÂNEO ÀS TELAS DO CINEMA: AS MINORIAS EM FOCO

Como no caso de outros notórios ou desconhecidos sobreviventes, essa memória potencialmente capaz de transformar-se em literatura e testemunho histórico³², convive com uma outra dimensão, por assim dizer, *subterrânea*, ou profundamente íntima, não raro responsável pelos suicídios tardios que tornam ainda mais dramática a cronologia destes homens incomuns. Suicídios as vezes nebulosos — porque aparentemente incompreensíveis — como o do próprio Primo Levi, em 1987, talvez já entendendo que sua missão — a de contar todo o possível — estava terminada; talvez não suportando mais o peso das lembranças dos 20 meses passados no *Lager*, certamente buscando uma paz que lhe fora arrancada em princípio dos anos 40. Ao final de seu livro **A Trégua**, o químico e escritor italiano relatava um tormento constante que transformavam suas noites numa insuportável retomada dos sofrimentos do campo.

E não cessou de visitar-me em intervalos, ora compactos, ora escassos, um sonho cheio de assombro. [...] estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E de repente, *sei* o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no *Lager*, e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma

³² Como observa o historiador Michael Marrus: “É surpreendente como os historiadores falaram muito pouco sobre o universo dos campos nazistas, cuja paisagem horripilante foi descrita principalmente nas memórias de sobreviventes e nos textos de críticos literários que trabalharam sobre estes relatos. Das memórias temos muito pouco a dizer aqui. Há milhares delas. Algumas estão entre os mais importantes documentos literários de nossa época; outras parecem ter sido derrotadas na batalha com as palavras. Quase todas elas denotam desespero, de uma forma ou de outra, quanto à tarefa de estabelecer uma comunicação através de um abismo de experiência, de retratar um universo que é indescritível, embora sintam a necessidade desta descrição” (MARRUS, 2003, p. 236).

única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, “Wstavach” (LEVI, 1997b, p. 358-9).

Assim, mesmo numa obra interessante e certamente bem-intencionada como **A Trégua** fica evidenciada a abissal distância entre o material literário ou histórico e as possibilidades fílmicas, como uma espécie de condição apriorística deste gênero cinematográfico. Num segundo momento, as posições políticas dos produtores e diretores da indústria do cinema, bem como os acordos tácitos relacionados a aprovação das audiências podem representar um novo desafio à integridade e à verdade destas obras. Em relação ao legado de Primo Levi, vemos a que nível de simplificação, idealização e (pseudo) redenção pode chegar a narrativa cinematográfica acerca do Holocausto, em evidente distância e/ou contradição com os relatos literários dos próprios sobreviventes ou de terceiros que recolheram suas memórias e/ou sua história. A adaptação para as telas — entre todas as obras dos anos 90 — de **A Trégua**, de Francesco Rosi, oferece ao público, provavelmente, as maiores concessões entre os títulos da última década do século XX, exceção feita, naturalmente, ao sucesso mundial de Steven Spielberg.

E já que retornamos, inadvertidamente, ao cineasta que instaurou o paradigma do gênero no âmbito do cinema ficcional, há que se registrar entre as obras da última década do século XX, o documentário **Sobreviventes do Holocausto [Survivors of the Holocaust]** (1996). Produzido no mesmo ano de **A Trégua** e dirigido, a rigor, por Allan Holzman, **Sobreviventes do Holocausto** foi apresentado ao público sobretudo como uma produção de Steven Spielberg, como um tipo de “petisco” que antecede o prato principal. De fato, a película era o resultado parcial do trabalho de coleta de depoimentos feita nos Estados Unidos para o ambicioso projeto de sua *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*. O filme foi concebido a partir de uma impressionante pesquisa iconográfica em arquivos de todo o mundo (há até imagens creditadas a Leni Riefenstahl, provavelmente em sua rápida passagem pelo território polonês, onde a crueza da guerra fez a cineasta desistir do projeto de registrar as glórias do Reich), editados com grande competência.

No padrão convencional do documentário que mescla os relatos dos sobreviventes com certas imagens de arquivo — de forma semelhante ao **Parágrafo 175** (1999) e as histórias sobre o **Kindertransport** (2000) —, este filme se coloca, todavia, entre os mais espinhosos do gênero, não apenas pelo alto grau de ficcionalização dos testemunhos (que

ganham uma dimensão dramática à beira de uma telenovela) como pela enorme carga propagandística embutida nas imagens, nas músicas, no texto em *off* e, certamente, na conjugação criteriosa destes três elementos, sem falar no depoimento pessoal do próprio produtor, a título de esclarecimento sobre os propósitos de sua Fundação Shoah³³. Como em seus sucessos ficcionais, Spielberg quer arrancar lágrimas de seu público de forma impetuosa: **Sobreviventes do Holocausto** pode emocionar o público, mas alguma coisa nele incomoda.

E ao final, percebemos claramente a mensagem já familiar, os sobreviventes que podem reconstruir suas vidas na América, o tradicional ufanismo e a ilusória impressão de que os EUA sempre foram um país aberto para a acolhida dos judeus perseguidos na Europa. Por outro lado, imagens de um navio que levam emigrantes judeus — dos quais, parece evidente, muitos sobreviventes — através do oceano serão fundidas com a imagem da bandeira israelense, construindo assim um canto de louvor ao Estado de Israel — a Terra Prometida — que, no entanto, não fica explicitado na narração dos eventos. Isso sem falar numa certa concepção sionista e religiosa que Spielberg adotou para sua nova identidade como judeu e homem maduro. Toda a concepção de **Sobreviventes...**, analisada a partir de uma segunda recepção (é de se esperar que, no primeiro contato com a narrativa, a carga emocional envolva o espectador, falando mais alto do que a capacidade crítica), torna-se desagradavelmente manipulativa.

A *redenção* judaica, como vimos, verdadeira obsessão de Spielberg, acostumado em sua mentalidade hollywoodiana e colegial a engendrar quiméricos *happy ends* para qualquer temática passível de ser representada por imagens, ridiculamente, capitaneada pelos EUA e pelo Estado de Israel, abrigam, de forma algo messiânica, os sobreviventes que lograram resistir ao terror nazista. Em seu estudo crítico sobre **A Lista de Schindler**, Arturo Lozano Aguilar notaria que a película de Spielberg “nos oferece uma lição tremendamente consoladora; a saber, o mal sempre se apresenta com sua face mais diabólica e acaba facilmente reconhecível” (2001, p. 113). Pois há que se acrescentar que, assim como o mal, o bem também é reduzido, na obra de Spielberg, a um pálido e esquemático clichê. Não se trata aqui, como sugeria Walter Benjamin, no belo e algo enigmático ensaio derradeiro, **Sobre o**

³³ “Cinqüenta anos depois, ainda há muito o que aprender com as testemunhas e sobreviventes do Holocausto. Os fatos devastadores aconteceram a uma multidão de homens, mulheres e crianças com nomes e rostos, famílias e sonhos, pessoas como nós. Ouvindo-os, esperamos trazer à luz lições de tolerância e compreensão para o presente e o futuro”, diz Spielberg no documentário produzido pela Fundação. O projeto pessoal de Spielberg suscitou pesadas críticas, que levaram o cineasta a doar todo o seu projeto para a University of Southern Califórnia, agora a mantenedora oficial do acervo “USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education”. Note-se que o

Conceito da História (1994), de “escovar a história a contrapelo”. O cinema hollywoodiano — e a abordagem do Holocausto a partir da ótica de um de seus mais afamados recordistas de sucessos e de bilheteria — presta um solene desserviço à história comprometendo, assim, a memória dos oprimidos que se empenha em fazer emergir.

A partir da segunda metade da década de 1990, a cinematografia acerca do holocausto e do regime nazista buscava, se é que se pode colocar a questão nestes termos, “reparar”, de algum modo, uma injustiça histórica ainda reinante entre a legião de injustiçados. Quatro obras retratam a trajetória de personagens homossexuais³⁴, entre judeus e não judeus. Uma — embora num registro humorístico — centra a sua narrativa num protagonista cigano. As assim chamadas “minorias” são recolocadas em cena nos filmes **Bent** (1997); **La Niña de tus Ojos** e **O Einstein do Sexo** (1998); **Parágrafo 175** e **Aimée & Jaguar** (1999). Trata-se de um fenômeno digno de nota, que se dá na esteira não apenas de um renovado interesse pelo tema do regime nazista e da Shoah, mas certamente como resultado da instauração de uma cultura do “politicamente correto” e das lutas quase seculares destas “minorias” por visibilidade e respeito, que tem na consolidação das massivas manifestações do Dia do Orgulho Gay em todo o mundo um de seus ícones.

Pois a violência e a barbárie dos campos mostrou, de forma deprimente, a cadeia interminável do preconceito e das hierarquias que fizeram de ciganos, lésbicas e, sobretudo, *gays*, a ponta mais frágil e desprezada dos condenados à destruição sistemática. Numa incômoda situação raramente sugerida nos filmes sobre o tema, estas minorias foram vítimas não apenas dos algozes, mas das próprias vítimas, demonstrando com terrível realismo a máxima tão bem resumida por Janina Bauman quanto à dificuldade de permanecermos humanos em meio a um processo de desumanização. Finalmente, as memórias subterrâneas destes grupos sintomaticamente esquecidos começaria a ser desvelada. Ficaria claro que ao trauma, infligido pela perseguição e a violência nazi, sucederia aquela forma derradeira e cruel de ofensa: o esquecimento.

projeto original de Spielberg será retomado para fins de análise, pois sua configuração original diz muito sobre certa concepção do Holocausto, no âmbito da cultura de massa — e do cinema — norte-americano.

³⁴ Lembremos que **Um Dia Muito Especial** ou **Uma Giornata Particolare** (1977) retrataria a perseguição aos homossexuais italianos por parte do fascismo do Duce. O filme acompanha o encontro de uma dona de casa italiana e um locutor de rádio *gay*, que, demitido, espera o momento de ser encaminhado para o desterro, no dia em que o ditador alemão está em Roma e é recebido com grande pompa por Mussolini. A autora analisou a obra em “O Jornalista, o Bufão, o Ditador, Antonieta e seu Amante Homossexual”, que integra o livro **Jornalismo no Cinema**, organizado por Christa Berger (2002).

Bent (1997), de Sean Mathias, expõe a ferida sem os pudores que caracterizam as abordagens não verdadeiramente comprometidas com a causa da visibilidade GLS. A “Berlim imoral” dos anos 30 é retratada em minúcias, num quadro onde a liberalização sexual é tamanha (para os nossos padrões contemporâneos, inclusive) que chega a criar alguns cenários tão surreais como chocantes — em sua desenfreada e quase pornográfica busca do prazer. É nesse ambiente de pura lascívia e nenhum tipo de constangimento moral que veremos Mick Jagger, o vocalista dos Rolling Stones, protagonizar um(a) cantor(a) transformista, interpretar uma canção melancólica, sensual mas também premonitória da iminência de um mundo prestes a ruir sob as novas alianças e acertos estratégicos do Chanceler Adolf Hitler com as elites que se mantiveram intocáveis durante a República de Weimar. Porém, estas cenas iniciais apenas marcam a mudança que será instaurada a partir da chamada “Noite das Facas Longas”, em 1934, que iria promover uma — literal — degola na alta cúpula da SA, com o assassinato de Ernst Röhm e outros líderes da Tropa de Assalto. A partir daí, toda a ação de **Bent** se desloca para o asfixiante ambiente concentracionário, num crescendo de violência que só será interrompido ao final da narrativa, de forma trágica.

De fato, **Bent** (1997) é um filme *gay* em sua totalidade. Trata-se de uma peça de militância e de afirmação do mundo homossexual, que não faz concessões à moral *straight* tão em voga na época, em que pesem os discursos acerca da “pluralidade”, “diversidade”, ou das “tribos” pós-modernas do final do século XX. Daí sua recepção ter sido em grande parte comprometida. É um filme para os iniciados, por assim dizer, e parece duplamente insuportável e constrangedor para as platéias que entendem o cinema, inadvertidamente é verdade, como Goebbels o entendia, uma propaganda poderosa capaz de reafirmar a ordem e a moralidade reinante no sistema sem incomodar o desejo do público pela evasão, pela satisfação, enfim, pelo que se convencionou chamar de *entertainment*. Ainda assim, Sean Mathias, diretor de teatro, em seu primeiro trabalho no cinema, não reluta em encenar uma das mais fortes situações que tão bem caracteriza a mórbida perversidade dos nazistas, quando o personagem Max — um judeu *gay* que se pretende não homossexual — é obrigado a fazer sexo com o corpo de uma jovem recém-assassinada para provar sua “masculinidade” (leia-se, “heterossexualidade”).

Seria necessário chamar a atenção para o triste fato de que o preconceito e o desprezo é a marca invariável dos relatos de sobreviventes que fazem menção à presença de homossexuais, seja entre os algozes, seja entre os próprios judeus perseguidos, confinados e

deportados³⁵. Ao chegar ao Campo de Buna-Monowitz, Elie Wisel anotaria a passagem de seu grupo de jovens por um chefe de tenda gordo, com “rosto de assassino, lábios carnudos, mãos semelhantes a patas de lobo”. Como o chefe do campo, “ele gostava dos meninos”. Assim, ele oferece pão, sopa e margarina para o grupo de novatos. “Na realidade, essa afeição não era desinteressada: as crianças aqui eram objeto, entre homossexuais, de um verdadeiro tráfico, vim a saber mais tarde” (WISEL, 2001, p. 72). O tom contido e algo ingênuo de **A Noite** contrasta com o relato sem ambições literárias de Stanislaw Szmażner, polonês que sobreviveu ao genocídio e partiu para o Brasil, onde publicou, em 1968, suas memórias, **Inferno em Sobibor: A Tragédia de um Adolescente Judeu**. No pequeno gueto em Wolwonice em que é “instalado” com sua família, o jovem escondia-se dos próprios irmãos do *Judenrat*, para não ser escalado em penosas jornadas de trabalho exigidas pelos alemães. O autor anota:

Aconteceu que nem todos precisavam se ocultar para furtar-se às árduas tarefas que os bárbaros invasores nos determinavam. Havia no gueto um rapaz de uns dezoito anos de idade, alto, forte e dono de invulgar beleza masculina. Tinha o mesmo nome do mano Mojsze, e seu apelido era Kwoka, cujo significado é galinha choca. Possuía outros irmãos, e seu pai, ortodoxamente religioso, envergonhava-se profundamente das íntimas relações do filho com os alemães. Nunca era requisitado para os trabalhos forçados e dava-se ao luxo de viver indolentemente. Cercava-se de relativo conforto, a que não podíamos, nem de longe, aspirar, e até iguarias raras lhe chegavam as mãos. Nunca lhe faltavam pequenas coisas que tornavam a existência bem menos amarga, como aparelhos de barbear e seus acessórios, sabonetes, barras de chocolate, cigarros alemães e até ingleses [...] (SZMAJZNER, 1968, p. 67-8).

De uma forma ainda mais radical do que as mulheres judias obrigadas ou levadas — na busca da sobrevivência — a *servir* seus opressores, num contexto em que como diria Levi, morre-se por um “sim” ou um “não”, os *gays* que fizeram uso de seu próprio corpo e de sua sexualidade serão as vítimas preferenciais de uma cadeia de violência instaurada pela lógica e (*i*)moralidade dos campos. O exercício diário de brutalidades sofridas gera suas conseqüências na totalidade das vítimas, que, não podendo se voltar contra os algozes, explodem em meio aos próprios companheiros de infortúnio, num fenômeno amplamente documentado na

³⁵ Podemos citar o filme brasileiro **Aleluia Gretchen** (1976), de Sylvio Back, que trabalha diretamente com a associação entre a homossexualidade masculina e a personalidade dos nazistas, especialmente dos membros da Juventude Hitlerista e da SS, em pleno território do sul do Brasil. Também **O Guardião da Floresta [The Ogre/Der Unhold]** (1996), filme co-produzido por Alemanha, França e Inglaterra dirigido por Volker Schlöndorff, sobre um romance de Michel Tournier, enfoca a relação — no limite homossexual — entre um adulto um tanto “infantilizado” e os meninos da juventude Hitlerista.

Literatura de Testemunho e em alguns filmes sobre o tema, como o já citado **A Trégua**. Para aqueles a quem coube o dever da memória e, em menor grau, para os produtores culturais que se lançam ao desafio da representação do Holocausto, esta é uma questão delicada: a desumanização de seres humanos a caminho de uma morte inexorável constitui uma mácula a mais para as vítimas já cobertas por todo tipo de vergonha, humilhação e degradação. Se pensarmos nos policiais judeus dos guetos e nos *kapos*, o fenômeno estaria razoavelmente representado nos filmes. Mas esses são exemplos pontuais e que envolvem uma parcela mínima das vítimas submetidas a mais violenta negação de sua condição humana.

A dura existência nos campos, quando não eliminava rapidamente suas vítimas, engendrava um embrutecimento automático, ligado ao próprio instinto de sobrevivência e regulado pelos métodos de intimidação, reificação e pelas estratégias implacáveis de vingança, castigos e terror utilizadas pelos perpetradores. Como teria dito, em tom professoral, o responsável pelo bloco dos doentes no campo de Buchenwald (subitamente inchado por massas de esfarrapados obrigados a participar das nefastas “marchas da morte”) para o jovem interno Eliezer Wisel, preocupado com a saúde precária de seu pai: “Ouça-me bem garoto. Não esqueça que você está num campo de concentração. Aqui cada um deve lutar por si mesmo e não pensar nos outros. Nem mesmo em seu pai. Aqui não tem pai, não tem irmão, não tem amigo”. Pois a primeira lição que se ensina para todos os que estão apartados do mundo, atrás das cercas de arame farpado eletrificadas, pode ser magistralmente resumida até pela simplória sabedoria de uma das peças da engrenagem de extermínio: “Cada um vive e morre por si, sozinho. Vou lhe dar um bom conselho: não dê mais sua ração de pão e de sopa ao seu velho pai. Você não pode fazer mais nada por ele. E assim, você está se assassinando” (apud WISEL, 2001, p. 152).

Conforme mostraria, alguns anos depois, o documentário **Parágrafo 175**, o preconceito e a violência que lhe é correlata ainda persegue os poucos sobreviventes *gays* que tiveram a coragem de assumir sua identidade e relatar suas experiências. “Inexistentes” nos filmes hollywoodianos que instauram uma certa leitura histórica — e uma memória — do Holocausto, os homossexuais esperam, talvez sem grandes expectativas, por uma representação que não os condene uma vez mais à humilhação e ao escárnio. E ainda que **Bent** (1997) tenha qualidades fílmicas que o justifiquem entre uma cinematografia essencial da “Solução Final” e do totalitarismo nazista, seu solitário resgate da memória dos homossexuais no campo do cinema ficcional o torna obrigatório para impedir que o esquecimento, último e mais cruel dos castigos, siga sendo imposto a uma parcela das vítimas.

De forma totalmente oposta aos raros filmes que, como **Bent**, promovem o resgate de minorias duplamente perseguidas, num registro realista, a obra de Roberto Benigni, **A Vida é Bela** (1997), buscaria afirmar a possibilidade de resistência ao terror pelo exercício do amor e de um humor lúdico, capaz de preservar uma criança da insanidade concentracionária. Benigni vai na contramão da Literatura de Testemunho da Shoah, cravejada de relatos sobre o embrutecimento das vítimas, processo que não poupa a ninguém e que invariavelmente é vivido nas relações pais e filhos. É verdade que Benigni inverte a situação mais típica da rotina de extermínio dos campos de concentração. Como as crianças costumavam ser as vítimas imediatas das câmeras de gás, a história e a memória registram, em geral, situações nas quais homens maduros são acompanhados por seus filhos pré-adolescentes. De sobreviventes tornados mundialmente famosos como Elie Wisel a meros desconhecidos como Stanislaw Szmajzner, a lembrança dos que lograram sobreviver ao extermínio sistemático nos guetos e campos de concentração registra os sentimentos ambíguos, conflituosos e não raro raivosos que marcam a relação entre pais e filhos submetidos a uma rotina desumanizadora³⁶. Ela pode ser vista em vários trechos de **A Noite** (2001), mas sua síntese é melhor oferecida pelos derradeiros momentos que antecedem a morte do pai do adolescente Eliezer.

Voltemos ao contexto que apressa este desfecho: após a penosa “marcha da morte” que desloca os prisioneiros de Buna-Monowitz, na Polônia invadida, em direção à Alemanha, pai e filho chegam ao campo de Buchenwald. O homem está no limite de suas forças e quer se abandonar ao descanso, um descanso que sabe ser eterno. Ao chegar no campo, sob um bombardeio aliado, os poucos sobreviventes da “marcha” são empurrados para os blocos, de forma desordenada, durante a noite. Wisel lembra: “já era dia quando acordei. Lembrei, então, que eu tinha um pai. Na hora do alerta, eu acompanhara a multidão sem cuidar dele”. De fato, o jovem já mostrava sinais de cansaço em relação a sua tarefa. “Sabia que ele estava no fim de suas forças, à beira da agonia e, no entanto, o abandonara”. Ele sai a procura do pai, mas um pensamento lhe ocorre: “Tomara que eu não o encontre! Se eu pudesse me livrar desse peso morto, lutar com todas as minhas forças por minha própria sobrevivência, só precisar cuidar

³⁶ O fenômeno não se restringe às testemunhas diretas dos campos da morte. Ele se reproduz, à sua maneira, em narradores da segunda geração das vítimas, que não vivenciaram com seus pais e mães a consumação do Horror. Tais relatos, também marcados de forma irreversível pelo trauma, vão desde a mundialmente consagrada HQ de Art Spiegelman, que realiza um acerto de contas doloroso com seu pai em **Maus** (2005) até um relato como o da brasileira Halina Grynberg, **Mameloshn** (2004) envolvida num visceral embate com a mãe, sobrevivente polonesa que emigraria para o Brasil. O livro abre com um poema sugestivo: “Onde a realidade, onde a ficção/ nesta narrativa, importa pouco saber./ É limiar de sem sentido o relato/ de sobreviventes do Holocausto./ primeira e segunda geração./ reunidos na dor familiar em tempos/ de exclusão, loucura e exílio./ Não é confissão./ Não há pecados a redimir./ tão somente o irreparável/ de destinos consumados” (GRYNBERG, 2004, p. 05).

de mim mesmo” (WISEL, 2001, p. 147). E então ele sentiria vergonha de si mesmo. Uma vergonha que o acompanharia pelo resto da vida.

Wisel encontra o pai, finalmente, num dos blocos do campo alemão. A fila do café provocava as costumeiras brigas entre os detentos, ainda mais famintos. As pessoas se batiam na luta pelo líquido quente. Então, o escritor ouve uma voz chorosa, suplicante: “Eliezer... meu filho...traga-me... um pouco de café...”. O jovem encontra o pai ardendo em febre, mas recebe uma ordem para sair do bloco, onde só os doentes poderão ficar. Ele é obrigado a esperar durante cinco horas no frio, até ter direito à sua porção de sopa. Ao voltar ao barracão, o pai lhe diz que não recebeu a ração miserável: disseram-lhe que, estando para morrer, seria um desperdício se ganhasse a comida. “Dei-lhe a sopa que ainda me restava. Mas meu coração estava pesado”, recorda o sobrevivente. “Sentia que estava cedendo aquilo a contragosto. Tal como o filho de Rabi Eliahou, eu também não resistira à prova” (WISEL, 2001, p. 148). A *prova*, a que se refere o autor consistia justamente na possibilidade de resistir a “tentação” de livrar-se “daquele peso, de um fardo que poderia diminuir suas próprias chances de sobrevivência”. Pois o menino de 15 anos, ao perceber que um outro jovem abandonara seu próprio pai durante a “marcha da morte” elevava seu pensamento a um Deus no qual já não acreditava mais: “Meu Deus, Mestre do Universo, dê-me forças para nunca fazer o que fez o filho de Rabi Eliahou” (WISEL, 2001, p. 126). Como todas as outras súplicas murmuradas pelas vítimas em seus tormentos, Deus não atendera a esta prece.

O pai de Elie Wisel agoniza no catre, no qual começa a fazer suas necessidades, acometido de disenteria. Os demais detentos do bloco roubam sua ração de pão e batem no doente, encolerizados pelo fato dele seguir fazendo suas necessidades fisiológicas no pequeno e apertado espaço de dormir. Durante uma semana, o filho vive a angústia da lenta agonia: o pai delira e suplica o tempo toda pela água que não deveria beber, por causa da disenteria. Um dia, um oficial SS entra no bloco e exige a atenção dos detentos. Wisel está deitado na cama acima do pai, fingindo-se de doente para permanecer junto dele. O silêncio é quebrado pelos apelos do envelhecido pai, que repete o nome do filho e suplica por água. O oficial grita para que fique calado. O doente segue a implorar. Então, um golpe de cassetete é desferido em sua cabeça. “Fiquei parado. Eu temia, meu corpo também temia levar uma pancada” (2001, p. 152). Quando desce, somente depois da chamada, o autor contempla o pai ferido e moribundo durante uma hora. Então, deita-se para descansar. No dia seguinte, sob sua cama, jaz o corpo de outro doente.

Deviam tê-lo tirado antes do amanhecer para levá-lo ao crematório. Talvez ainda respirasse... Não houve prece em seu túmulo. Nem uma vela acesa em sua memória. Sua última palavra tinha sido meu nome. Um chamado, e eu não tinha respondido. Eu não chorava, e sentia-me mal por não conseguir chorar. Mas eu não tinha lágrimas. E, no fundo de mim mesmo, se tivesse escavado as profundezas de minha consciência débil, talvez tivesse encontrado algo como: enfim, livre! [...] (WISEL, 2001, p.154).

O tipo de experiência de Elie Wiesel constituirá um trauma de certa forma recorrente para jovens que acabaram selecionados para os trabalhos no campo com seus pais, num contexto em que todos as vítimas tornam-se, por assim dizer, incapacitadas para qualquer forma de reação nos moldes a que estamos acostumados a esperar, nos moldes *humanos*. Esse fenômeno aliás chegou a ser objeto de reflexão do psiquiatra vienense Viktor Frankl, que fez de sua trajetória nos campos de extermínio um estudo sobre a capacidade de seres — prisioneiros medianos — submetidos a situações-limite de transcenderem a desumanização, não renunciando, assim, a busca de sentido na vida. Sua experiência narrada, escrita em dezembro de 1945 e publicada no livro **Em busca de Sentido. Um Psicólogo no Campo de Concentração** (1987), acompanha, com um olhar clínico, por assim dizer, tais experiências. “Na grande maioria dos prisioneiros, a preponderância dos instintos primitivos e a peremptória necessidade de se concentrar sobre a pura e simples preservação da vida constantemente ameaçada”, observaria o autor, suscitariam “uma depreciação radical de tudo aquilo que não serve a este interesse exclusivo” (FRANKL, 1987, p. 47). Tal “depreciação radical” no comportamento de filhos amorosos também é estendida ao estágio historicamente anterior ao campo de concentração, especialmente na “vida” de milhares e milhares de vítimas submetidas ao ambiente praticamente surreal dos guetos instaurados pelas autoridades nazistas em diversos países da Europa.

Ela foi vivenciado por Stanislaw Szmaizner, jovem polonês de 14 anos, enquanto a família ainda vivia confinada a um improvisado gueto na cidade de Wolwonic. Entre todas “as mais trágicas recordações” deixadas pela catástrofe instaurada pelo nazismo, “nenhuma me causa tanta indignação e tantos remorsos quanto aquela em que cheguei ao imperdoável extremo de atracar-me com meu pai”, justamente aquele “que tudo fazia para que os filhos não sentissem tanta fome” (SZMAJZNER, 1968, p. 63).

A cena, horrível e aviltante, diz o autor das memórias, consta de seu livro devido à promessa que fizera para si mesmo de que toda a verdade, por mais chocante que fosse, seria contada (e no entanto, como se percebe em suas palavras textuais, a cena foi somente sugerida

e não concretamente relatada). O fato é que o pai, religioso praticante, fugia do gueto e, fazendo-se passar por católico, misturava-se aos aldeões das redondezas para — “com um saquinho pendendo do braço” — pedir uma esmola, “em nome de Jesus”.

O autor ressalta a “inominável vergonha” e o “intenso drama de consciência que viveu” para chegar a tal humilhação. “Ainda que no calor da discussão, tenha chegado às vias de fato com meu pobre e pranteado pai, por discordar do que fazia”, o jovem não tinha escrúpulos “de participar das migalhas de pão velho ou dos acres pedacinhos de repolho que costumava trazer na sacola” (SZMAJZNER, 1968, p. 63-4).

Cansado e humilhado, o chefe da família recusava-se a dividir com a mulher e os filhos, o fruto de sua arriscada e aviltante rotina, alegando que já comera o que lhe cabia. À mãe, restava remendar os velhos trapos que os filhos vestiam ou cozinhar alguma batata murcha. “Não mais podia educar-nos, porque da promiscuidade em que vegetávamos saía o exemplo brutal da lei da selva, cada qual procurando pisar o próximo para pontificar sempre no alto e sobreviver” (1968, p. 67). A família de Stanislaw morreria no campo de Sobibor, provavelmente no mesmo dia de sua chegada e da primeira “seleção”. Assim como Eliezer Wisel, o jovem Stanislaw vê a fé em Deus ser esmigalhada pela realidade concentracionária dos campos da morte.

Pois **A Vida é Bela** (1997) pode se apresentar ao público como uma obra na qual esta lei brutal é — inversamente — sugerida, enfrentada e derrotada, espécie de redenção oferecida a humanidade por uma arte, afinal tão humana (a cultura é o mais humano dos produtos, já dizia Edgar Morin), como o cinema ficcional. O tema de Benigni, é verdade, independente da situação pontual do Holocausto, sempre foi universal — e como tal, diz respeito a todos e a qualquer um.

O fato é que o amor deste pai por esta criança é ficcionalizada no espaço concentracionário nazista. Daí o estranhamento com a situação imaginada pelo diretor e ator do filme, Roberto Benigni: a quase inconcebível tranquilidade com a qual a criança, absolutamente inocente em relação aos perigos do campo, vive seus dias lúdicos, envolvido com o jogo proposto pelo pai, e cuja vitória dará direito a um verdadeiro tanque de guerra, que ao término da narrativa, acaba por ser oferecido, por assim dizer, à criança sobrevivente — e em função do qual, ela se esquece de perguntar a si mesma onde estaria o pai, parceiro da “gincana” afinal vencida.

Há uma espécie de curto-circuito entre o realismo de alguns momentos da narrativa — que nos remetem a uma (sempre somente) imaginada *realidade* do campo de concentração e morte — com a atmosfera lúdica engendrada pelo prisioneiro para preservar a infância do filme. O relato, em seu registro humorístico, oscila então entre a verossimilhança e a fábula: e essa falta de coerência interna torna-se incômoda.

2.6 AS ESTRATÉGIAS DO HUMOR NA REPRESENTAÇÃO DO HORROR

No texto que introduz o roteiro do filme, publicado no Brasil na esteira do sucesso de **A Vida é Bela** (1997), temos, algumas palavras do próprio roteirista e diretor, que em si só constitui uma peça humorística, ainda que totalmente involuntária. A entrevista concedida por Roberto Benigni é sugestiva para que se pense nas contradições e armadilhas que este tipo de obra coloca, tendo como pano de fundo a *indústria cultural*, seus produtos e, como uma questão adicional, o tipo de história e memória que os mesmos engendram. O auto-elogio de Roberto Benigni contém verdadeiras pérolas do pensamento contemporâneo (seria possível dizer “pós-moderno” ou trata-se apenas da idiotia peculiar aos expoentes da cultura de massa?): ele e o roteirista imaginaram “um filme fantástico, quase de ficção científica, uma fábula onde não há nada de real, de neo-realista, de realismo” (1999, p. 06). As questões eminentemente políticas e históricas concernentes a tal declaração certamente renderiam uma outra pesquisa, mas apenas registremos sua presença, digamos, latente. O diretor adverte que “não vale a pena procurar por este tipo de coisa em **A Vida é Bela** [ele se refere ao realismo] e vaticina: “E ademais, quem disse que tais horrores são exclusivos do nazismo? É bem o caso de investigar quais as feições atuais do que certa vez se chamou nazismo”. Pois o problema, nos esclarece Benigni, “é que esses horrores podem se repetir a qualquer momento”. Aliás, somos informados de que “repetiram-se há pouco, na Bósnia” (1999, p. 07).

A posição do diretor, para a qual voltaremos num devido momento, recoloca sua obra numa dimensão que vai além do tema da Shoah, muito embora tenha sido justamente esta inflexão (e este momento histórico) o responsável pela curiosidade e comoção mundial em torno do filme. As restrições em torno da obra de Benigni não são, certamente, consensuais: ninguém menos do que Imre Kertész (2004), assumiu uma defesa até certo ponto surpreendente de **A Vida é Bela**. O escritor húngaro, sobrevivente de Auschwitz e de Buchenwald, laureado com o Prêmio Nobel em 2002, faz, inclusive, uma crítica que pode ser

estendida à presente reflexão. Numa das passagens do ensaio **A quem pertence Auschwitz**, Kertész dispara, ao comentar as discussões que o filme de Benigni deveria fomentar: “Imagino que, uma vez mais, o coro dos puritanistas do Holocausto, dos dogmáticos do Holocausto e dos expropriadores do Holocausto fez-se ouvir: ‘Pode-se falar *assim* acerca de Auschwitz?’. Porém, olhando-se mais de perto, que é esse *assim*?”. O escritor entra diretamente na questão que nos interessa: “Bem, assim, com humor, com os recursos da comédia, diriam, na verdade, os que viram o filme através dos anteparos da ideologia (não conseguem ver com mais precisão) e dele não compreenderam uma única cena, uma única palavra” (KERTÉSZ, 2004, p. 177). O autor não deixa claro o que entende exatamente por “anteparos da ideologia”, mas será necessário observar a improvável possibilidade de se pensar questões tão vitais como esta sem uma conotação *também* ideológica..

A discussão fomentada pelo registro humorístico de Benigni, ainda que tenha confrontado detratores e defensores, mostrar-se-ia positiva para a carreira comercial de **A Vida é Bela**, e a indústria tirou as conclusões que, certamente, mais interessavam naquele momento. Ficou notoriamente conhecido que as cenas finais do filme foram modificadas para agradar os distribuidores norte-americanos, sem falar do público e da Academia de Cinema de Hollywood, que, naturalmente, soube recompensar tal concessão em grande estilo: nada menos do que a estatueta de melhor filme. Concretamente, o que parece ter sido a primeira tentativa de utilizar o riso e o universo lúdico como estratégia de sobrevivência e preservação do universo puro da infância dentro dos limites de um campo de concentração — e de extermínio — tinha recebido a aprovação do público e da indústria. Esse pioneirismo pode ter facilitado a realização de outros projetos nessa linha, direta ou indiretamente relacionados ao tema do nazismo, da II Guerra e da “Solução Final do Problema Judeu”. O fato é que uma série de comédias, posteriores à **A Vida é Bela** (1997), teria distribuição mundial e um relativo sucesso de público. Nenhuma delas, entretanto, chegou tão perto como Benigni do universo concentracionário. Igualmente, nenhuma delas experimentou o mesmo sucesso. O diretor chegaria ao seu ápice profissional com o filme. “É *showman*, ator (**Daunbailó**, de Jarmusch), roteirista e realizador, de qualidades inquestionáveis”, diria o crítico de cinema Jean Tulard (1996, p. 62). Entretanto, após **A Vida é Bela** sua carreira declina e os demais trabalhos são solenemente destruídos pela crítica e ignorados pelo público.

Já **La Niña de Tus Ojos** (1998), do diretor espanhol Fernando Trueba, concentra sua trama e a possibilidade do riso, ao contrário do filme de Benigni, no ambiente metalingüístico do cinema de entretenimento historicamente promovido pela ajuda mútua entre os regimes

fascista de Franco e nazista de Hitler. É bastante familiar para os pesquisadores dedicados ao cinema da propaganda nazi-fascista, a colaboração entre os dois países, que seria aproveitada, entre outros beneficiários, pela cineasta preferida de Hitler, Leni Riefenstahl, obcecada em finalizar sua obra derradeira no cinema, **Tiefland** (1954). Por esse filme, inclusive, Leni foi acusada de utilizar como figurantes ciganos já marcados para a morte, que teriam sido deslocados de um campo de concentração especialmente para dar mais realismo a uma história de amor onde a própria atriz e cineasta protagonizava uma (bastante esquemática) “cigana”. Como sempre, a acusação seria veemente negada. Mas a verdade acerca deste episódio desapareceria nos anos 40 com as vítimas de uma das “raças inferiores” e — por fim — com a morte de Leni no ano de 2003.

O filme espanhol chama a atenção não apenas por fazer parte de uma seqüência de obras humorísticas sobre o Holocausto que irrompem, como que em cascata, num período histórico marcado pela virada do século e do milênio. Acima de tudo, ele coloca em evidência um grupo de vítimas a rigor desprezado — sim, é possível sugerir a existência de uma espécie de hierarquia entre todos aqueles condenados pela higiene racial nazista — nos relatos fílmicos (o que parece se estender no plano da pesquisa especializada). Ele também instaura, a partir do microcosmo do cinema e de uma equipe espanhola deslocada para a poderosa meca do cinema nazista, a UFA, um painel amplo das concepções políticas e culturais da época. Enquanto produto fílmico, ele tem o mérito de explorar ao máximo as potencialidades da metalinguagem num *medium* tão rico em referências e simbolismos como a Sétima Arte.

E há um “atrativo” final: a representação quase simpática e cativante do temido Ministro da Propaganda, Josef Goebbels, e de sua mulher Magda (interpretada, de forma excepcional, por Hanna Schgula), verdadeiro ícone da “mãe ariana”, que não hesitará em matar seus próprios filhos, diante do ocaso do Nacional-Socialismo. A senhora Goebbels, aliás, será resgatada fortemente no filme **A Queda! As Últimas horas de Hitler** (2004), onde protagoniza a mais terrível cena, sugerindo para a perplexidade da platéia, que uma dona de casa modelo (ainda que ativa nos bastidores da política), possa ser mais monstruosa do que o próprio *Führer*, a quem ela tanto amou e elevou acima de qualquer outro valor, mesmo o da vida dos filhos (não deixa de ser irônico que o nazismo acarrete na morte destas crianças exploradas pela propaganda nazista como exemplo do futuro do Reich alemão, enquanto nos campos da morte, pais e filhos se matem em luta por migalhas de pão).

Mas o humor de **La Niña** (1998) não ousa pisar no solo a um só tempo maldito e sagrado dos campos da morte. A única referência feita a lugares de triste lembrança como

Auschwitz dá-se de forma absolutamente secundária. Um integrante da equipe, fascista convicto e homem de nenhum caráter, acabará sendo preso por engano — ele está justamente vestido com o figurino do cigano — e conduzido a Auschwitz. Mas ele será liberto e, malgrado as marcas de brutalidades físicas tão típicas do ambiente concentracionário, acompanhamos sua partida do campo, à noite, sob a terrível e cínica inscrição “o trabalho liberta”.

De resto, o cigano em torno do qual gira a trama — ele se apaixona pela atriz a quem os alemães e, sobretudo, Goebbels, desejam — tem algo do *glamour* hollywoodiano. O filme faz uma homenagem certamente idealizada desta etnia, que, num completo desterro em relação aos países e populações europeias atingidos pelo Holocausto, permanece não exatamente à margem, mas absolutamente esquecida. Trata-se de uma imagem oposta aos poucos relatos literários, nos quais os ciganos prisioneiros dos campos de concentração são descritos, a exemplo de **A Noite** (2001), como homens a serviço dos *kapos* e dos guardas alemães, capazes de atitudes violentas contra os deportados recém-chegados.³⁷

Terceiro da safra das comédias acerca do destino, nos anos 40, das “raças inferiores” condenadas por Hitler a desaparecer da Europa, **Train de Vie** (1998) ou **O Trem da Vida**, foi co-produzido por Romênia, França, Bélgica e Holanda, sob a direção de Radu Mihaileanu. Nos guias disponíveis ao público e nas matérias da imprensa foi inevitável que o filme de Mihaileanu fosse colocado lado a lado com o de Benigni (o que, ressalte-se, é uma injustiça do ponto de vista das qualidades de cada obra). “Esta comédia agridoce foi comparada com **A Vida é Bela** por fazer o espectador rir diante do holocausto. Ambos também ultrapassam todas as barreiras da verossimilhança em nome de um passatempo ingênuo, que mantém o astral positivo”, diz uma sofrível sinopse da obra. “Narrado em *flashback* por um dos personagens, o filme é um preciso registro das tradições judaicas e promove fácil comunicação com o espectador” (Guia de Vídeo e DVD, 2003, p. 706).

³⁷ Na sua chegada a Auschwitz, o jovem Eliezer e seu pai são vigiados por “um deportado cigano”, num dos blocos do campo. O pai pergunta-lhe, educadamente, onde seriam os banheiros. O cigano olha longamente para o recém-chegado, dos pés a cabeça, e, então, desfere uma bofetada tão violenta que o joga no chão. Pouco depois “uma dezena de ciganos” junta-se ao primeiro e sob o estalo de chicotes e cassetetes conduzem o grupo de prisioneiros para suas instalações definitivas no campo (WISEL, 2001, p. 59-60). Imre Kertész, que ficou poucos dias em Auschwitz, recorda dos ciganos a quem não teve tempo de fazer um julgamento mais efetivo: “atrás da cerca de arame farpado, os celeiros de costume, e, entre eles, mulheres estranhas (ante uma delas virei de pronto as costas, pois, da roupa aberta, pendia alguma coisa a que um bebê, de cabeça raspada, brilhante à luz do sol, se pendurava) e homens ainda mais estranhos, vestindo roupas iguais — embora gastas — às daqueles que viviam do lado de fora [do campo], por assim dizer, em liberdade”. Era o campo dos ciganos (KERTÉSZ, 2003, p. 76-7).

A simplificadora resenha do filme não dá conta da singularidade desta obra, que, segundo consta, teria “inspirado” Roberto Benigni, que recebeu o roteiro com um convite para interpretar o papel do “bobo” (o que lhe cairia como uma luva). Benigni teria declinado do convite e se lançado ao seu próprio projeto, finalizado antes da obra de Mihaileanu.

O Trem da Vida mantém de forma constante um sentimento de melancolia e de crítica política e social junto ao registro humorístico. A fábula é narrada do começo ao fim pelo personagem chave do filme, o bobo da aldeia, o que permite, se é que se pode dizer assim, o tom burlesco, surreal e as doses generosas da auto-ironia do humor judaico (que foi, por exemplo, a marca registrada de diretores judeus do cinema hegemônico norte-americano, tais como Woody Allen). Ao contrário do tom edificante e idealizador de **A Vida é Bela**, o filme de Mihaileanu não poupa seus personagens de uma implacável disposição para a crítica, que vai desde a nata competência — e paixão — para os negócios, a administração de bens e valores econômicos, passando pelo notório senso de obediência e respeito — no limite da submissão e, da qual, nasceria a expressão dolorosa de “cordeiros indo pacificamente para o abate” —, o propalado conservadorismo nas posições políticas, a rigidez comportamental e, naturalmente, as práticas e as “excentricidades” de sua fortíssima tradição religiosa.

Existem, certamente, questões menores, restritas ao âmbito específico da cinematografia e que decorrem desta diferenciação fundamental. Ao contrário do clima de humor pastelão tipicamente italiano colocado em cena, sobretudo na primeira parte, de **A Vida é Bela**, as situações eventualmente hilariantes de **O Trem da Vida** emergem, em retrospectiva, de um profundo caldo cultural para engendrar um humor sempre balizado pelo registro intelectual e irônico, ainda quando apresente momentos de graça resultantes de nossas humanas vicissitudes³⁸. O *clown* de Roberto Benigni, apartado da força viva desta tradição, não tem a força do bobo da aldeia que, em sua loucura, foi o único a poder propor uma “saída” para a inacreditável suspeita de que, em pleno século XX, estivesse sendo colocada em funcionamento uma maquinaria industrial para a produção em massa de cadáveres humanos.

³⁸ As exigências dos costumes e das tradições, o egoísmo e as estratégias individuais e egoístas na luta pela sobrevivência, a hilariante rebelião “proletária” de parte do grupo, o medo e a fragilidade de pessoas simples confrontadas com uma situação limite são alguns dos aspectos dessa abordagem que não escamoteia a humanidade dos personagens, no que ela pode ter de patética ou criticável. Resta observar a abordagem sem concessões que o filme faz sobre a facilidade com que os homens agarram-se ao poder e reproduzem relações de dominação e de preconceito. A auto-percepção do fugitivo judeu transformado em “comandante” da SS é exemplar: sua embriaguez com o uniforme nazista — mesmo em meio a uma situação de absoluta farsa — chega a um ponto de reproduzir no seio do grupo as tensões e conflitos que separavam a raça “pura” ariana de “raças inferiores”. Ainda que burlesca, a representação não deixa de ser uma senha para se pensar em questões espinhosas sobre a postura dos judeus em relação à sua própria submissão ao poder nazista (e ao seu fim) e que tem na instituição do *Judenrats* seu ícone mais dolorosamente (senão vergonhosamente) lembrado.

Assim, nos moldes de uma narrativa ficcional, absolutamente distanciada do registro documental clássico (tal qual ele ainda é largamente entendido no cinema), **O Trem da Vida** oferece uma representação rica em termos de resgate da memória, não apenas das vítimas da Shoah, como da própria tradição destas aldeias para sempre dizimadas e varridas do cenário europeu. É no âmbito da ficção e, sobretudo, da fábula, que esse humor de *shtetl*, auto-reflexivo e irônico, é recuperado e oferecido, com generosidade para lembrar outras vítimas do Terror. Pois a trama aproxima nossos anti-heróis hebreus, numa das paradas da insólita viagem, com um grupo de ciganos, noutra raro momento de visibilidade desta “raça inferior” condenada pela política racial nazista e negligenciada pelos produtos da *indústria cultural*. De início desconfiados, judeus e ciganos se permitem o abandono do medo, numa ruidosa celebração regada a música e dança, que estabelece uma pausa na tensa trajetória pelos trilhos que, sabemos, não levará à sonhada liberdade e segurança da “terra prometida”.

Uma última comédia, desta vez centrada no fascismo italiano, poderia ser acrescida a esta filmografia, enquanto integrante de um conjunto de títulos que surgem nos quatro anos finais da década de 1990. Dirigida por Franco Zeffirelli e na mesma linha de **La Niña de tus Ojos**, o filme **Chá com Mussolini** (1999) gravita em torno de um grupo de arrogantes senhoras inglesas que são surpreendidas pelos acontecimentos em terras italianas, graças à sua férrea disposição de não acreditar que algum poder ou circunstância política ousaria afrontar respeitáveis cidadãs da Grã-Bretanha. É um filme sobre preconceitos sociais e generosidade humana, num mundo agora regido por uma lógica que atropela a cosmovisão de personagens condenadas pela “inutilidade” de sua velhice.

Observe-se apenas a simpática composição do personagem de Benito Mussolini. Talvez desde a obra-prima de Charles Chaplin — e seu primeiro filme falado — **O Grande Ditador**, o cinema não tinha visto no âmbito do gênero um *Duce* tão carismático. Como o Josef Goebbels de **La Niña de tus Ojos**, o ditador bufão de **Chá com Mussolini** abre caminho para a “humanização” dos tiranos nazi-facistas, bem como para o acento anedótico de suas personalidades, renunciando os personagens dramáticos não estereotipados ou “demonizados” que viriam com **Moloch** (1999) e **A Queda!**. Assim, o cinema comercial estaria estabelecendo um novo marco na representação — e na memória — não apenas das vítimas, mas dos perpetradores de sua agonia.

Entre estas duas comédias o cinema militante *gay* voltaria ao tema da perseguição aos homossexuais — judeus e não-judeus — no pouco conhecido **O Einstein do Sexo** (1998), do controvertido cineasta homossexual autodenominado Rosa von Praunheim. A memória

desta “minoria” violentamente reprimida pelo nazi-fascismo (e, em breve, também pelo stalinismo) é homenageada com a recuperação da trajetória do médico judeu alemão (e *gay*) Hans Magnus Hirschfeld, pioneiro na luta pelos direitos dos homossexuais, a partir da criação, em maio de 1897, do “Comitê Científico Humanitário”, primeira instituição civil na Europa — e no mundo — a enfrentar, com a aval da ciência, o preconceito contra os “invertidos”, como eram também chamados na época.

O Comitê foi uma resposta direta à condenação e prisão do escritor Oscar Wilde, ocorrida na Inglaterra, depois de um rumoroso julgamento travado contra a família de seu ex-amante. O Instituto de Hirschfeld fez fama mundial, mas não conseguiu avançar efetivamente na luta contra a repressão aos homossexuais na Alemanha. Em 1933, com a chegada de Hitler ao poder, o Comitê seria uma das primeiras instituições a serem invadidas e depredadas pelos nazistas. Seu criador morreria, poucos anos depois no exílio. Ele só não morreu nos campos de concentração, pois encontrava-se fora da Alemanha, para divulgar suas pesquisas.

A memória do Holocausto seria tratada, ainda no ano de 1999, de uma forma até então pioneira e, sem dúvida, surpreendente: respaldado por nomes reconhecidos na indústria cinematográfica como Dustin Hoffman e Mimi Rogers, produtores do filme, **The Devil’s Arithmetic** ou **A Matemática do Diabo** (1999) coloca em cena uma história caracterizada por um viés fantástico. Hannah, uma adolescente da alta burguesia judaica norte-americana mostra-se absolutamente desinteressada pela história do Holocausto e pelas tradições, crenças e fé compartilhadas pela sua família, embora tenha uma avó e uma tia sobreviventes (cujas histórias ela jamais teve disponibilidade ou vontade de escutar). Essa indiferença — ainda que, um tanto inverossímil, em se tratando de famílias judias e justamente nos Estados Unidos, detentor, por assim dizer, da memória contemporânea do Holocausto — será literalmente “punida” (ou, na melhor das hipóteses, ensinada) a partir de uma situação fantástica.

A protagonista, como afirma o texto de apresentação na contracapa do DVD do filme, “será magicamente transportada” para o passado e experimentará *in loco* a realidade dos campos de extermínio, “onde testemunha de forma clara os horrores experimentados” pelos judeus. No campo, Hannah vem a conhecer uma jovem que seria nada menos do que a melhor amiga de sua futura (idosa) tia. Essa jovem não sobrevive, mas ela será objeto de uma calorosa lembrança, que aproximará Hannah e sua tia. Ambas passam, então, a compartilhar tácita e intuitivamente uma memória de acontecimentos vivenciados há seis décadas (a senha para essa cumplicidade não explicável do ponto de vista racional será dado pela reação que Hannah tem ao rever, numa foto antiga, já em sua casa, a jovem de quem ficara amiga no campo).

O mero resumo da trama — em tudo absurda — já evidencia o resultado final da obra. **A Matemática do Diabo** (1999), de fato, chega às raias do ridículo. Se ele tem algum interesse, para além da temerária proposta de misturar situações fantásticas com a concretude histórica da Shoah, está numa tentativa — ainda que desastrosa — de se dirigir a um público jovem, justamente aquela massa de receptores que, distanciados dos eventos históricos por quase meio século, deverá “conhecer” o Holocausto tão-somente através de relatos de segunda mão engendrados pela *indústria cultural*. Assim, não é de todo espantoso ver na introdução de **A Matemática do Diabo**, um solene depoimento de Dustin Hoffman reiterando a importância da presente abordagem fílmica e lembrando a todos que os sobreviventes do Holocausto “foram para a América”, onde puderam reconstruir suas vidas em liberdade e segurança (o mesmo discurso que Spielberg aciona apenas com a edição de imagens no seu documentário de 1996, **Sobreviventes do Holocausto**).

Essa obra híbrida, mistura da tradição norte-americana de filmes açucarados sobre as aventuras da adolescência com uma abordagem pretensiosa e pretensamente histórica, que só se torna *possível* com o inadmissível recurso a soluções de natureza fantástica, deve ser vista, de qualquer forma, como uma pioneira tentativa (mesmo que equivocada) de alguma tendência que ainda possa vir nos assombrar num futuro próximo. Caberia, em nome da prudência, não subestimar completamente a iniciativa dos produtores de **The Devil’s Arithmetic** e examinar mais detidamente esta obra. Vale notar, entretanto, que a narrativa dá um tratamento *sui generis* para o valorizado tema da memória.

Se a jovem de família abastada não valoriza uma memória transmitida pela velha geração que ela tem à mão, em meio à sua própria família, o passado será vivido como presente — fantástico, aterrador, intenso — para que a própria experiência do evento transforme-se numa memória (certamente única e visceral) que poderá então criar o elo entre as gerações apartadas por quase meio século. Se Jameson já se referiu a um “presente perpétuo” a respeito da sensibilidade — e das imagens — do final do século XX, talvez **A Matemática do Diabo** possa de alguma forma ser examinada à luz deste conceito, reposicionando, quem sabe, o papel da memória e de um *certo* passado em meio à onipotência desta — o trocadilho é inevitável — “dominante temporal pós-moderna”³⁹.

³⁹ Aceitando, com Jameson, que vivemos sob uma “dominante cultural pós-moderna”, com a qual certamente o revival em torno da memória dialoga, ora em seu benefício, ora em oposição.

2.7 OS AMORES DO TERCEIRO SEXO SOB O III REICH

O tom irreal de **A Matemática do Diabo** está em oposição com os últimos três filmes do século XX, todos eles lançados no derradeiro ano da década de 90. O primeiro é o documentário **Parágrafo 175 [Paragraph 175]**, co-produção entre Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha, dirigida pela dupla de cineastas *gays* Robert Epstein e Jeffrey Friedman (que assinaram o *documentário* **O Celulóide Secreto: O Outro Lado de Hollywood**, um resgate da evolução da abordagem de temas e personagens *gays* pela meca do cinema norte-americano, através da edição de dezenas de trechos de filmes, intercaladas por comentários de atores, roteiristas e técnicos da indústria cinematográfica assumidamente *gays* e lésbicas sobre a importância deste imaginário em suas vidas). **Parágrafo 175**, alusão direta à infame legislação alemã contra a prática da sodomia, anterior à República de Weimar mas mantida mesmo após a Segunda Guerra na Alemanha Ocidental e Oriental, apela diretamente para a memória — e a coragem — de seis depoentes (entre os quais uma única mulher) que contam suas vidas, da liberalidade sexual do entre-guerras às traumáticas recordações dos campos de concentração, de suas humilhações, torturas, castigos e da vergonha que acompanharia suas vidas após a liberdade.

Trata-se certamente do único documentário existente que propôs-se radicalmente à recuperação destas memórias subterrâneas absolutamente desprezadas por todas as memórias coletivas nacionais européias e, como tal, constitui um documento fílmico e um *lugar de memória* de valor inestimável. Intercalando os poucos testemunhos disponíveis com a matéria-prima tradicional do gênero — fotos da época e imagens de arquivo em P&B com a narração histórica *em off* — que reconstitui a trajetória do Partido Nazista ao poder (com destaque para a “Noite dos Punhais”, que decretou a derrocada de uma SA, então notoriamente “homossexual”), Epstein e Friedman compõem uma obra surpreendente pela violência e intensidade traumática de suas revelações, desvelando o que ficaria conhecido como o “Holocausto Gay”⁴⁰.

⁴⁰ De 1933 a 1945, nada menos de 100 mil homossexuais — homens — teriam sido detidos. Segundo o *site* “GayBrasil.com”, a metade deste total seria presa e entre estes, 10 ou 15 mil foram mandados para os campos de concentração. Apenas quatro mil sobreviveram e muitos ainda continuariam presos devido à mesma legislação que não os considerava como vítimas da II Guerra Mundial. Até hoje os governos envolvidos na guerra não reconheceram os direitos destas vítimas, a quem não coube qualquer tipo de retificação dos danos causados ou indenizações. Ver em <http://www.gaybrasil.com.br>. Os dados são conflitantes com aqueles levantados pela revista **Veja**, de 2 maio 2001. Na matéria intitulada “O Outro Holocausto”, fala-se em 50 mil homossexuais aprisionados, dos quais “perto de 10.000 morreram nos campos de concentração” (MARTHE, 2001, p. 130).

Somos confrontados com a incômoda constatação de que a repressão e a violência contra os *gays* nada deixaram a desejar aos infortúnios reservados à raça “impura” das vítimas por excelência do nazismo. E o que é pior, que a seqüência interminável de agressões nos campos de concentração estava autorizada para todas as demais vítimas “heterossexuais”, que não deixavam de aproveitar tal prerrogativa, reproduzindo sobre os membros da categoria mais baixa na hierarquia dos prisioneiros — marcados com o triângulo rosa, hoje símbolo de afirmação da comunidade homossexual — a brutalidade com que eram tratados pelos algozes, naquela já conhecida manifestação da desumanização das vítimas. Sevícias, espancamentos até a morte e operações experimentais, que pretendiam transformar os pacientes em “heterossexuais”, mediante o implante de bolsas de hormônios, são alguns dos “tratamentos” aplicados aos que eram considerados uma “aberração” perigosa.

Conforme lembraria uma resenha de Marcelo Marthe na **Revista Veja**, escrita em 2001, época do lançamento do filme no Brasil, tratam-se de “memórias tão dolorosas e reprimidas pelo preconceito que um deles, de 93 anos, revela nunca ter tido coragem de comentar com ninguém o que passou” (MARTHE, 2001, p. 130). Como **Bent e O Einstein do Sexo**, o documentário **Parágrafo 175** nos faz admitir, a contragosto, que a memória dos homossexuais, que só emergiria a partir da segunda metade da década de 90, está indissoluvelmente ligada à iniciativa de uma militância incansável, que forja um padrão estético assumidamente *gay* e que, como tal, é identificado (mas também facilmente “ignorado” uma vez mais).

Tal postura, elogiável em vários aspectos, produz um efeito lamentável para a própria recuperação histórica deste grupo ainda marcado por uma prática segregacionista (muito embora se possa identificar entre os temas da atual Agenda da mídia um discurso politicamente correto em relação as “livres” escolhas sexuais): ele reforça a tendência à uma certa cultura de gueto, uma produção para iniciados, um “filme *gay*”. Esse padrão e este “isolamento” será parcialmente superado com o relato — certamente mais suave e recatado do que qualquer um dos três filmes citados — de uma senhora alemã, “ariana pura”, mãe de quatro filhos, condecorada com uma medalha, pelo mérito de garantir a reprodução de futuros soldados para a ditadura de Hitler e viúva de um oficial nazista. Elisabeth Wust revelaria para a mídia, várias décadas depois de terminada a II Grande Guerra, sua relação com uma homossexual judia que pereceu, de forma ignorada, sob a maquinaria do extermínio. Suas lembranças foram longamente relatadas à jornalista Erica Fischer, em um livro que, posteriormente, foi adaptado para o cinema: **Aimée & Jaguar** (1999), produção alemã

dirigida pelo cineasta estreante Max Fäberböck, premiado no Festival de Berlim — as duas protagonistas dividiram o Urso de Prata de Melhor Atriz — e incensado pela crítica, encerraria os filmes da década de 90 acerca do destino do “terceiro sexo” sob o III Reich.

Esta história de amor entre uma dona de casa “ariana” e uma judia que vive clandestinamente em Berlim cumpre uma longa etapa, que exemplifica a dimensão adquirida na contemporaneidade pelas questões relativas à memória. Mais do que se deter no material fílmico desta narrativa que tampouco deixa de ter algo de hollywoodiano, vale a pena resgatar de forma mais detalhada o sinuoso caminho que esta história de resistência e de amor logrou percorrer, contra todas as evidências de seu provável destino final na vala comum do esquecimento. Tudo começaria, portanto, no início dos anos 80, com a cobertura pela imprensa alemã da condecoração dada à então desconhecida Sra. Elisabeth Wust.

Ontem, Elisabeth Wust, sessenta e oito anos, de Lichterfeld, recebeu das mãos do Senador para Assuntos Internos, Lummer, a Cruz Federal de Méritos Especiais (*Bundesverdienstkreuz*), concedida pelo Presidente da República. Entre 1942 e 1945, Elisabeth Wust escondeu e protegeu quatro mulheres judias em seu apartamento no bairro de Schmargendorf. Uma delas foi presa pela Gestapo e faleceu no campo de concentração de Auschwitz. As outras três sobreviveram ao regime nazista. Trata-se da 21ª Cruz de Méritos para “heróis anônimos” — aqueles que prestaram auxílio a pessoas perseguidas durante o regime nazista (apud FISCHER, 1999, p. 11)

A breve notícia, em poucas linhas, publicada no jornal **Der Tagesspiegel**, em 22 de setembro de 1981, na República Federal da Alemanha, seria apenas uma das manifestações da imprensa germânica sobre o reconhecimento — burocrático e tardio — a Lilly Wust, nascida Kappler, por desafiar o nazismo de Adolf Hitler e sua camarilha ao dar abrigo para quatro mulheres condenadas à “Solução Final do Problema Judeu”, como se costumava dizer, na *novilingua* do Nacional-Socialismo, no início dos anos 40. Preservada, sob certa forma, pela memória oficial, o passado de Lilly, entretanto, ainda ocultava a mais explosiva circunstância daqueles acontecimentos da década de 40: sua relação amorosa com uma das mulheres que tentara proteger, Felice Schragenheim. Até que quatro anos depois do reconhecimento público da desobediência da Sra. Wust ao nazismo e sua política racial, um jornalista norte-americano consegue localizá-la com a ajuda do Senado de Berlim: ele quer incluir sua história numa obra que planeja escrever com o nome sugestivo de **The Good Germans**.

Aqui, surge finalmente a possibilidade de se desvelar a parte mais delicada desta trama: uma testemunha idosa, enfim propensa a revelar seu segredo encontra um profissional tarimbado na arte de arrancar de seus interlocutores suas mais íntimas vivências, impressões e convicções. Estamos em 1985, 41 anos haviam passado desde que esta mãe ideal do Reich juraria seu amor a Felice, a quem chamava, na intimidade, de “Jaguar”. E, então, Lilly falaria a verdade. “Que a judia Schragenheim não era apenas sua amiga, mas também a sua vida”. Mais tarde, ela chegaria a dizer: “Às vezes fico triste, agora a história não é mais só minha” (apud FISCHER, 1999, p. 278). As confissões de Lilly, parcialmente apresentadas na antologia sobre **Os Bons Alemães** seria posteriormente explorada — de forma definitiva, por assim dizer — por Erica Fischer, após exaustivas sessões de conversas com uma testemunha idosa mas surpreendentemente minuciosa em detalhes de sua história de amor. Esse relato, ainda que marcado por lacunas que só a memória de Felice poderia complementar, seria publicado originalmente na Alemanha em 1944, sob o título de **Aimée & Jaguar: Uma História de Amor, Berlim 1943**. O livro foi editado no Brasil cinco anos depois.

Coube a uma simples dona de casa alemã, que chegou a escrever no seu diário em abril de 1945, a observação “Guerras heróicas e anti-semitismo. Que nojo! Muito obrigada! Não quero mais ter nada a ver com esta Alemanha. Não com esta Alemanha” (apud FISCHER, 1999, p. 242), assumir não apenas o que Jürgen Habermas chamou de “peso da culpa coletiva”, mas dar um passo adiante, fazendo uma ponte entre a admissão da culpa e o *dever moral* que ela implica. Pois, conforme pontuou o integrante da segunda geração da Teoria Crítica, num famoso debate travado com historiadores revisionistas germânicos — a *Historikerstreit*, entre os anos de 1986 e 1987 -, “a frente de tudo está o dever que temos aqui na Alemanha [...] de manter viva a memória do sofrimento daqueles que pereceram nas mãos dos alemães” (HABERMAS apud DREIZIK, 2001, p. 15). Sabe-se que à Felice Sara Schragenheim, como a outros milhões de vítimas, não foi concedida a dura prerrogativa de oferecer o seu testemunho. Seu presumível fim só pode ser evocado a partir do relato de seus companheiros, dos poucos que sobreviveram. Com tal consciência, o historiador Saul Friedlander, numa obra em que refletiu sobre os dilemas e responsabilidades da relação entre história e memória, diria: “o testemunho das vítimas são nossa única fonte para a história de sua própria morte e seu caminho rumo à destruição” uma vez que “evoca, a sua maneira, caoticamente, a profundidade de seu terror, desesperação, apática resignação e total incompreensão” (FRIEDLANDER apud DREIZIK, 2001, p. 13).

Assim, o filme **Aimée & Jaguar**, de Max Fäberböck, abre seu relato na época contemporânea com o reencontro, em uma casa de geriatria, de duas sobreviventes da época: a própria Lilly e Inge Wolf, que, aos 21 anos, seria obrigada a cumprir seu “ano doméstico obrigatório”, numa casa com pelo menos quatro crianças, tornando-se, a rigor, empregada da família Wust (e apresentando sua namorada Felice à Lilly). As duas idosas começam a lembrar a vivência com a mulher que ambas amaram na Berlim dos anos 40. E a narrativa se desloca, num *flashback* que praticamente constitui o filme, para aqueles anos de chumbo, que, paradoxalmente, representaram para ambas os mais intensos e emocionantes momentos de suas vidas. A personagem “Jaguar” que emerge do filme de Fäberböck evidentemente se afasta tanto da amante de Elisabeth Wust, desaparecida sob a concretude do Holocausto, quanto da Felice Schragenheim — talvez idealizada — a quem Erica Fischer dedica seu livro. Mas, como diria Marta Tafalla no texto **Recordar Para No Repetir: El Nuevo Imperativo Categórico de T. W. Adorno**, o passado “não é o acabado, senão uma pluralidade de linhas truncadas, histórias interrompidas que temos que herdar, continuar e concluir” (TAFALLA, 2003, p. 144).

A versão cinematográfica desta história inusitada de amor e resistência ao III Reich, reconstitui este passado, desde o encontro de Lilly e Felice — até o fatídico dia 21 de agosto de 1944, quando na volta de um passeio sob o sol à beira do Rio Havel, os homens da Gestapo flagraram as duas amantes, no apartamento de Lilly, levando “a judia Felice Sara Schragenheim” para a prisão, primeira etapa de um tortuoso roteiro que incluiria Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau, Gross-Rosen e, provavelmente, Bergen-Belsen. Da combinação entre matérias banais, reportagem, projetos editoriais, pesquisa histórica, entrevistas, diários, cartas, poemas, fotografias de época, registros historiográficos, relatos variados dos sobreviventes, testemunho e, finalmente, a narrativa cinematográfica, emerge uma Felice Schragenheim — ou um “Jaguar” — que, certamente, é uma criação de memórias externas a sua própria pessoa. Eis uma Felice todavia possível, saindo do anonimato no qual se encontrava juntamente a cinco ou seis milhões de vítimas, todas destituídas de seus rostos, vozes, nomes, documentos, posses, de suas biografias e lembranças, suas pequenas rotinas ou suas possibilidades interrompidas, arbitrária e violentamente.

Pois a memória, como observaria Marta Tafalla, não é apenas recordação do que foi, mas sempre também do que poderia haver sido, dos “sonhos estacionados em ruas mortas”⁴¹ (2003, p. 145). Se a história do III Reich, como perceberia Primo Levi, sobrevivente de

Auschwitz, poderia ser relida como a guerra contra a memória, como falsificação orwelliana da memória, falsificação e negação da verdade, conforme ressaltou Márcio Seligmann-Silva, ao apresentar a obra **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes** (2003, p. 52), Elisabeth Wust subverteu essa lógica a partir de sua singular experiência: pode tratar-se de uma gota de resgate num oceano de esquecimento e silêncio. Mas é uma resposta — a resposta possível — ao desejo, todavia não realizado, dos carrascos cuja pretensão foi a de varrer da história qualquer sinal de seu crime inimaginável.

Provavelmente o mais exótico dos títulos deste ano tão fecundo em narrativas sobre o Holocausto e suas vítimas, **Moloch – Eva Braun e Adolf Hitler na Intimidade** (1999), uma co-produção russa, alemã e francesa, dirigida por Alexander Sokurov, dirige sua atenção para a prosaica vida pessoal do homem que entraria para a história como o mandante e perpetrador máximo da Shoah. Contando com um elenco russo, a trama de **Moloch** é de uma simplicidade sem igual: Eva Braun recebe “para uma visita de fim de semana, o amante Adolf Hitler e um pequeno grupo de asseclas”. A Segunda Guerra não deverá ser mencionado pois Hitler precisa relaxar de sua tensa “missão” como *Führer* do III Reich. “Esta curiosa fantasia russa, falada em alemão”, diz a resenha do filme no Guia de Vídeo e DVD 2003, “sem intenção de ser realista, mostra Hitler em cenas domésticas, revelando-o como machista, hipocondríaco e obsessivo” (2003, p. 459). De fato, **Moloch** vai bem além. A cena em que Hitler, durante um passeio pelas montanhas, faz suas necessidades fisiológicas, limpa-se com a mão, que, depois, esfregará na pedra e no pelo de seu pastor alemão, tal como uma criança sem modos ou educação é arrasadora.

“A trama porém, dá especial destaque à figura de Eva, que abre o filme nua à espera do ditador, e é a única com coragem de rebatê-lo”, numa narrativa desenvolvida “em clima onírico, como se estivesse além do tempo e do espaço” (2003, p. 459). A verdade é que Eva Braun, à sua maneira outra das vítimas do ditador alemão, ganha — como para compensar sua “inexistência” na história oficial do nazismo — uma importância significativa no filme, embora de uma forma totalmente diferente, por exemplo, daquela que será explorada pela narrativa de **A Queda! As Últimas Horas de Hitler**, de Oliver Hirschbiegel. **Moloch** situa estes dois personagens num espaço asfixiante, potencializado pela fotografia escura e o comportamento patológico e angustiante dos seus auxiliares mais próximos, a começar por Josef Goebbels.

⁴¹ Eis a dimensão utópica, que na leitura de Marta Tafalla, estaria ligada à capacidade de recordar. Pois a memória é capaz de recuperar uma pluralidade de caminhos possíveis que foram descartados e que seguem prometendo futuros

O ditador que emerge desta obra singular — um novo protagonista — será incluído entre os personagens históricos de um pequeno grupo de narrativas fílmicas que, a partir da virada do século e do milênio, estabelecerá uma ruptura fundamental com um padrão de representação até então hegemônico. Eis um dos principais motivos pelos quais este título merece ser acrescentado a uma filmografia essencial sobre o tema: os tiranos serão “humanizados”, agora não apenas em comédias clássicas como **O Grande Ditador** ou nas duas abordagens efetivamente humorísticas do final da década de 90, os já citados **La Niña de Tus Ojos** e **Chá com Mussolini**. Tais filmes, entre os quais somam-se **Moloch** e o mais aclamado de todos, **A Queda!** enfrentarão o desafio de romper com a clássica tendência — ou tentação — de demonizar estas figuras históricas de forte apelo no imaginário da mídia e dos produtos culturais, destinados ao público mundial. A caracterização destes tiranos como aberrações humanas que se resumem a uma trágica patologia pessoal, como sabemos, não contribui para o necessário entendimento do Holocausto como um fenômeno histórico que diz respeito à própria civilização ocidental e suas modernas sociedades de massa.

Fechando o significativo conjunto de obras lançadas no derradeiro ano do século XX, **Viagens** (1999), filme de estréia de Emmanuel Finkiel, também roteirista da trama, dialoga de forma provocativa e tensa com a questão da memória, numa abordagem bastante original em relação à imensa maioria dos títulos que integram o gênero criado a partir da recorrente abordagem do Holocausto. São três episódios aparentemente distantes que, ao final, acabam sendo interligados por personagens ou situações comuns. Vale a pena retomar o texto de apresentação do filme na versão DVD, que, embora relativo ao primeiro episódio resume com pertinência o sentimento que cada um dos personagens parece compartilhar: “um grupo de velhos judeus excursiona pela Polônia, retornando, como que pela última vez, à origem de um passado traumático. Entre reminiscências e querelas cotidianas, geradas pelo ranço de relações enrijecidas, eles revisitam o palco de um pesadelo de infância, Auschwitz e o Gueto de Varsóvia, dando-se conta talvez, agora que estão chegando ao final da vida, de que nunca pertenceram senão aos mortos” (um resumo que poderia ser endossado por Claude Lanzmann).. Pois é justamente sobre a condição excepcionalmente singular destes personagens, que perambulam entre o mundo dos vivos e dos mortos que **Viagens** reflete com rara originalidade.

2.8 A EVOCAÇÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM VIAGENS

Num pequeno texto intitulado **La Memoria Frente al Espectador: Cómo representar en el Cine lo Que Nunca Debiera Haber Sucedido**, Silvia Schwarzböck nota, antes de mais nada a inexistência do recurso ao *flashback* na narrativa de **Viagens**. Ninguém exercita a memória frente ao espectador, já que tudo acontece no tempo presente, no ano de 1999. “Talvez por isso o diretor tenha dito que seu filme não era nem sobre a Shoah, nem sobre a memória”, pois o primeiro tipo de obra implicaria uma épica dos sobreviventes, enquanto o cinema que se baseia em memórias necessita “de imagens que evoquem o passado desde a dimensão do presente”. Ocorre que tanto a épica quanto essas imagens evocativas acabam por explicar a conduta dos personagens através de um grande relato histórico que ocupa para eles o lugar do trauma; ou seja, tornam transferíveis o que para o diretor é intransferível como positividade, diz Schwarzböck (2001, p. 136). Se a ausência de *flashbacks* em **Viagens** não responde a um problema estético — “não tem sentido perguntar se é possível representar o horror, quando o cinema já o representou”, sustenta a autora — a impossibilidade deste recurso tão típico para a recriação, no cinema, da experiência da memória, está ligada a um criterioso ponto de vista do diretor e roteirista do filme.

“A Shoah é uma história de avós e Finkiel está localizado no lugar dos netos. Dentro dos limites desse vínculo familiar, é uma história de dor inenarrável e, como todo o inenarrável, está destinada a um silêncio que é o contrário do esquecimento”, defende Silvia Schwarzböck. Tal silêncio, o de uma recordação que ficou na memória como trauma, é aquele que os netos sabem escutar, primeiro como crianças e depois como adultos. Uma vez que o escutam, começam a descobrir que o mundo de seus avós é incomensurável com o seu próprio mundo (SCHWARZBÖCK. 2001, p. 137). Entre esses avós e seus netos, a exemplo do próprio Finkiel, a diferença geracional transforma-se numa diferença de mundo e afinal, “os avós da Shoah vem a ser aqueles que conheceram o pior dos mundos possíveis em meio ao século XX”. Aqui, a autora parece discordar da tese de que talvez, ao final da vida, os sobreviventes pudessem suspeitar de que, afinal, “nunca pertenceram senão aos mortos”. Pois, segundo Schwarzböck, esse silêncio “ao mesmo tempo, revela uma presença real: a de alguém que sobreviveu ao que cala” (2001, p. 137).

Vejamos o episódio escolhido pelo autor para abrir suas **Viagens**, no qual acompanhamos a tragicômica excursão formada por um grupo de judeus idosos num roteiro que vai de Varsóvia a Katowice (rumo ao seu “ponto turístico” mais freqüentado, o Museu de

Auschwitz-Birkenau). O filme começa com o grupo em seu ônibus, passando pela “cidade antiga, reconstruída após a guerra”, segundo o francês sofrível, carregado de sotaque, da até aqui sorridente guia polonesa, seguindo pela antiga área do gueto de Varsóvia, com direito a uma parada em frente ao monumento ao Levante para desembarcar, finalmente, num típico cemitério judaico da capital polonesa. Nesses minutos iniciais, vários integrantes da excursão são flagrados em suas conversas com parentes ou companheiros de banco desconhecidos, expondo de antemão alguns de seus traumas, todos relacionados ao passado trágico sob a tirania nazista. No cemitério, a câmera se concentra numa elegante senhora, Riwka Adler, que acaba por separar-se dos demais, numa silenciosa e solitária contemplação da paisagem melancólica, todavia bela. Riwka desenha, absorta, e assim deixa o tempo escoar. Quando a personagem faz menção de procurar seus companheiros de excursão, ela vê o ônibus partindo do local, no qual encontra-se seu marido, que, simplesmente, a esqueceu, da mesma forma que os responsáveis pelo passeio. À noite, quando finalmente volta a reencontrar o grupo, a senhora Adler mostra toda a sua mágoa com o marido que a deixou num cemitério judaico na vastidão da cidade de Varsóvia.

O marido tenta desculpar-se, e os diálogos ganham uma qualidade evocativa que remete, necessariamente, ao grande tema da obra; ou seja, à memória das vítimas da Shoah, bem como aos seus trágicos eventos e lugares históricos. “Todo mundo esquece!”, diz — um tanto patético — o marido. Mas Riwka Adler não cede: durante o longo trajeto até Katowice, ela não sentará ao lado do esposo e tampouco falará com ele. Os demais percebem: “ela está nervosa”, dissimula a sra. Zalcberg, que ostenta uma vistosa “tatuagem” com a típica numeração dos prisioneiros judeus nos campos da morte. Ele insiste: “todo mundo esquece. Qual o problema?”. A pergunta soa como uma ironia perversa quando estes sobreviventes se dirigem para o palco de acontecimentos que eles afinal, jamais terão o privilégio de esquecer. E Riwka Adler, que perdeu seus pais e sua irmã em Auschwitz, escuta do próprio esposo a afirmação mais uma vez repisada: “Eu a esqueci no cemitério. Quanto tempo devo ser punido por isso?”.

Esse silêncio — o contrário do esquecimento — de que fala Silvia Schwarzböck, tão claramente representada pela personagem chave do primeiro episódio de **Viagens**, estaria contraposta, direta e claramente, com a idéia do testemunho tal como a entende Claude Lanzmann em **Shoah**. A dor no filme de Finkiel, ao contrário daquela evocada pelo documentário de Lanzman, dispara a autora, nasce de uma espécie de “língua secreta”, e como tal, conhecida por poucos. Ali engendrada, ela é expressa “sem as pressões do dever cívico de comunicar o horror” (SCHWARZBÖCK 2001, p. 138). Portanto, abre-se uma

distância abissal entre este silêncio e a necessidade de lembrar que está implícita no tipo de representação que consagrou a obra de Lanzmann — uma ética que pressupõe uma obrigação natural: “aquele que sobrevive é uma testemunha, portanto, deve dar testemunho” (mas lembremos que alguns depoentes de **Shoah** assumem seu desconforto com essa lógica: eles prefeririam não falar, pedem para que a gravação seja suspensa, mas acabam cedendo ao dever — *o dever de memória* — em relação aos que pereceram). A possibilidade de fazer vir à tona essa dor dispensada, por assim dizer, do dever cívico de comunicar o terror, será justamente propiciada pelo artifício da situação dramática da quebra do ônibus em meio à estrada desconhecida.

Voltemos à discussão entre o casal Adler que começará no início da viagem e vai se estender ao longo de quase todo o percurso: exasperado com a esposa, que não perdoa seu esquecimento, o Senhor Adler parte para a contra-acusação: “você vive remoendo sempre as mesmas histórias... o que pensa que vai fazer aqui [no cenário polonês]? Se você visse a sua cara: uma mulher doente”. Riwka rebate, algo patética: “Você me fez infeliz”. Ele insiste: “Você sempre foi infeliz... vivendo com fantasmas”. O embate só acabará um pouco antes da chegada ao campo, quando ela mostrará seu cansaço: “É tarde demais [...] Não podemos mudar nada, certo?” (ao que o marido, compreensivo, dirá, tentando um tom reconfortante: “Não se preocupe, tudo vai se ajustar”). A ambigüidade da situação, criada pelo roteiro original de Emmanuel Finkiel, outorga, como já foi destacado, aos diálogos de **Viagens** uma autonomia e força incomum nas obras do gênero.

As imagens, por sua vez, se detêm em rostos marcados não tanto pelo peso dos anos, mas antes pelo fardo de existir, sob a lembrança inapagável das traumáticas experiências vividas. Contemplativas e, sobretudo, respeitadas, elas não buscam — o que seria, de qualquer forma inútil — decifrar o que se encontra por trás da imobilidade das faces e o distanciamento absoluto do olhar, aparentemente absorto no nada. Os personagens enquadrados pelas câmeras de **Viagens** parecem acatar a incompreensível determinação da fortuna: eles sobreviveram. Cabe portanto, dar conta desta “seleção” às avessas — cumpre viver e, involuntariamente, relembrar. Assim, os personagens de Finkiel representam de forma irretocável a máxima de Primo Levi sobre a impossibilidade da justiça humana extinguir a ofensa. Pois ela “é uma inexaurível fonte do mal: quebra o corpo e a alma dos esmagados, os destrói e os torna abjetos; recai como infâmia sobre os opressores, perpetua-se como ódio nos sobreviventes”. A ofensa, que nada e ninguém poderá redimir, “pulula de mil maneiras, contra a própria vontade de todos, como sede de vingança, como desmoronamento moral, como negação, como fadiga, como renúncia” (LEVI, 1997b, p. 12-3).

Em algum lugar entre o trajeto de Varsóvia a Katowice, porém, o ônibus quebra. Lá fora, a neve e o frio são inclementes. Os passageiros se inquietam. A guia polonesa, no seu tom burocrático pede calma, não há de ser nada grave. Mas as notícias não são boas: o motor fundiu. Começa uma situação que guarda alguma proximidade com a fria sofisticação de tramas psicológicas e a perversidade do suspense. Seria também patético, não fosse especialmente cruel. Cansados, surpreendidos, sem informações seguras, famintos e num estado inevitável de tensão, os passageiros revivem, a partir da aparentemente banal circunstância, suas próprias lembranças deste que costuma ser apontado em boa parte dos relatos, como um dos mais terríveis momentos do calvário das vítimas da “Solução Final”: o trajeto desumano em trens de carga e a chegada nos campos, sob intensa violência dos algozes e as intermináveis dúvidas e perguntas que, todavia, não costumavam ser respondidas por ninguém. A sensação de estarem encerrados no veículo e a incerteza decorrente seriam produto, diz a autora argentina, de uma sensação de *déjà vu* dos personagens (SCHWARZBÖCK, 2001, p. 138). De fato, somente a empresa turística está em condições de avaliar objetivamente os fatos: aos clientes — o grupo de judeus idosos — resta uma falta de nitidez na percepção do que efetivamente sucede.

O motorista parte em busca de ajuda, a tradutora procura um telefone residencial: é inútil. O grupo se vê numa situação já experimentada: a barreira da língua, que dificulta qualquer iniciativa pessoal. A calefação interrompida, começa a fazer sentir seus efeitos. O frio aumenta, a tolerância diminui, a tensão só faz crescer. Alguns passageiros começam a ser incisivos nas perguntas que continuam sem respostas (“Onde estamos? A quantos quilômetros do campo o veículo está? Quando virá o socorro? Não é possível ligar a calefação?”). O mal estar se generaliza e a guia polonesa perde seu tom monocórdico e começa a responder rispidamente aos idosos. Tem início alguma coisa similar a um conflito aberto. “Uma vez que os turistas caíram numa situação tragicamente conhecida em um lugar conhecido tragicamente, a empresa ocupa necessariamente o lugar dos carrascos”, observa Schwarzböck (2001, p. 139). É como se o tempo tivesse sido suspenso e voltasse a ocorrer “o que nunca deveria ter ocorrido”. Assim, opera a recordação naqueles que não queriam recordar: como o terror à repetição, no momento menos esperado. Uma vez proposta esta solução, ninguém necessita de qualquer imagem em *flashback* — ou mesmo um relato testemunhal. E menos ainda o espectador (talvez Schwarzböck esteja pensando num espectador ideal), que já compreendeu “a analogia involuntária e sinistra” entre passado e presente. Neste momento, completa a autora

de **La Memoria Frente al Espectador**, aquele que sofreu em tal nível de intensidade crê, de uma maneira certamente infantil, que está sendo objeto de uma maldição (2001, p. 139).

O desconforto generalizado será revertido pela intervenção providencial do simpático promotor da excursão (que mantém uma espécie de associação de sobreviventes, que tem nestas “viagens” aos cenários do crime uma de suas atividades principais). Que todos antecipem o almoço, sugere, conciliador. A ironia aqui chega ao seu ápice. De fato, a se pensar nos relatos dos sobreviventes, a mísera “ração” — em geral uma sopa rala — era, afinal, a única coisa capaz de aplacar os sofrimentos intermináveis dos longos dias da rotina dos campos. Usando, com habilidade rara, as possibilidades oferecidas pela narrativa ficcional, **Voyages** se constitui numa verdadeira lição de cinema: cada detalhe do incidente vivido pela excursão remete a uma dimensão explosiva da memória das vítimas. Cumprida sua função na estrutura da trama, a narrativa pode avançar. Um novo ônibus finalmente chega para resgatar os idosos: a próxima parada é bem conhecida: Auschwitz.

Ao chegar ao campo, Riwka Adler ficará no ônibus, onde aparentemente dorme. As imagens (no tempo “presente”) de um dos mais terríveis *lugares de memória* duram menos de um minuto. O que se sucede é um artifício de metalinguagem que, paradoxalmente, reúne distanciamento e um grau de emotividade que parecera já ausente destes homens e mulheres em idade avançada. A fita burocraticamente feita por um cinegrafista contratado pela excursão registra — num âmbito apartado da narrativa sóbria de Finkiel — uma comoção geral destes sobreviventes que voltam a pisar o solo da fábrica de mortos. O filme sofre um corte brusco e agora, todos já se encontram na sede da Associação, para um último encontro de confraternização. A fita de vídeo é então apresentada. “Foi inimaginável”, diz um integrante do grupo captado pela câmera; “malditos sejam para sempre”, grita outro. Cantos e orações começam a elevar o tom das vozes. “Eu esqueci meu nome”, castiga-se um terceiro. O choro e as lamentações, num crescendo, serão o único registro da reação — possível e tardia — destas testemunhas ao retornar ao cenário de seu trauma. Com o final da exibição do *souvenir* oferecido aos participantes da excursão, **Viagens** entra no segundo episódio de sua narrativa. A personagem principal, Régine, recebe um perturbador telefonema: um homem que diz ser seu pai, de quem ela fora separada para sempre ao chegar no campo de extermínio, ainda menina.

Ele insiste: é seu pai e oferece algumas informações gerais sobre a família. Ela entende que a situação é inverossímil, impossível. Mas mesmo assim, eles marcam um encontro: ele chega do leste europeu. O primeiro contato, constrangedor, avança rapidamente para uma maior intimidade. Essa filha, separada dos familiares quando criança, quer acreditar

que aquele homem que todavia não reconhece possa ser de fato o pai para sempre perdido mas jamais ausente de sua memória. A noite, Régine entra no quarto do homem — que se hospeda em sua casa — em busca de documentos ou provas de sua identidade. Examina algumas fotos que ele guarda e as compara com as raras imagens que ficaram de seu pai e mãe, jovens e felizes, com uma criança no colo. Ela busca semelhanças entre dois homens cujos rostos fixados em preto-e-branco refletem uma distância temporal de quase meio século. É inútil. Mas o desejo de recuperar os entes queridos, roubados sob a violência dos algozes, não cede jamais. Há um embate silencioso mas visceral entre racionalidade e emoção que passa a ser, se é que se pode assim definí-la, a principal “ação” desta personagem. Tudo no filme de Finkiel nos faz lembrar que o verdadeiro sentido da narrativa não pode ser expressado, materializado, traduzido; enfim, representado. A memória do passado incide diretamente no presente no qual a personagem vai abrir seu lar à um estranho, um sobrevivente por sua vez também obcecado com a idéia de (re)constituir uma família — qualquer família — onde ele seja necessário.

Como no primeiro relato, somos incapazes de dimensionar os tremores que sacodem o íntimo dos personagens. Quando parece ser possível acreditar nesse reencontro tardio, ela fará uma derradeira pergunta sobre o teor pontual da última conversa que tiveram antes da separação definitiva: ele não “recorda”; de fato, ele não sabe. Desfeita a farsa, ele insiste: seria um bom pai e um bom avô (Régine tem uma irmã e uma sobrinha, que já souberam, num contato telefônico, do “milagre”). Ela já havia combinado um encontro com a irmã, que mora em outra cidade. E, apesar de tudo, não desmarca a visita e tampouco conta sobre sua descoberta acerca do engodo. Como bem disse Silvia Schwarzböck, termina triunfando seu desejo — como nos contos infantis — de que tenha sucedido algo tão maravilhoso como que os mortos possam voltar à vida” (2001, p. 139). O encontro com a “outra filha” e a “neta” é marcado por uma empatia imediata entre a criança e o velho senhor. Eles brincam e dão risadas, ele está jogado ao chão, a menina sobe em suas costas, anda “a cavalo”, enquanto o “avô” exhibe, junto à falta de fôlego, uma alegria contagiante. Régine observa a cena que tanto desejara poder viver. O episódio encerra.

Vera, a protagonista da terceira história, é uma sobrevivente russa que chega à “Terra Prometida”, onde pretende viver: a papelada está pronta e o desembarque no país — marcado por uma desagradável experiência nos guichês do controle de imigração — abre, aparentemente, uma nova fase de sua vida. Ela acompanha um casal jovem que deixou a terra natal em busca de melhores oportunidades de trabalho em Israel. O rapaz tem grande afeto

pela velha senhora, sua mulher mostra claros sinais de irritação com a presença permanente de Vera junto ao casal. Na “Terra Prometida”, todas as expectativas são frustradas em caráter irrevogável. Ela não consegue se comunicar com ninguém: a população não fala iídiche, ao contrário do que idealizava a imigrante. Tudo é difícil neste país onde ela não se reconhece: o transporte, o calor insuportável, os problemas na circulação urbana (um atentado fez com que uma rua fosse isolada e o trânsito interrompido), as informações imprecisas ou erradas ofertadas com má vontade, a indiferença da população para com a frágil e simpática idosa judia, a briga definitiva com a esposa do casal com quem viajara, a falta de dinheiro. Ela está só e deve empreender uma longa jornada em busca de uma prima que vive no Estado de Israel e com quem se correspondia há anos, comunicação esta interrompida há algum tempo. Após uma procura cheia de incidentes — ela pega um ônibus errado, enfrenta um engarrafamento, gasta excessivamente com um táxi — Vera encontra o endereço mas depara-se com um estranho: a tia já não mora lá, foi transferida para um asilo de velhos. Outro trajeto penoso, que consome seus poucos trocados sob um calor cada vez mais sufocante.

Nossa anti-heroína finalmente chega ao asilo indicado, entre dentes, pelo ocupante do ex-apartamento de sua prima. Aliviada, ao entrar no prédio, onde pode retomar as forças e livrar-se do calor, depara-se com uma idosa visivelmente comprometida em termos de lucidez. A prima a confunde com outra parente morta. Mostra dificuldades em lembrar quem é aquela senhora, em pesados trajes pretos, que a visita. O encontro é patético. A personagem deste terceiro episódio é a própria síntese do abandono. Vera deixa a clínica e, no trajeto do ônibus, passa mal. Acaba socorrida por uma mulher, também idosa, mas elegante e quase jovial, que, para sua surpresa, conversa com a desconhecida em iídiche. Trata-se de Riwka Adler, que, como um fio condutor, também encerrará a narrativa de **Viagens**. Ela convida a simpática idosa para descansar em sua casa, onde tomam um refresco gelado, comem, mas sobretudo, conversam. A velha sobrevivente lamenta o fato de que o iídiche não seja falado em Israel: como fora importante para todos os judeus europeus essa língua ancestral, que, em sua idealização, continuaria sendo um idioma corrente para os judeus. A conversa das duas mulheres, então, desloca-se para a memória de um outro tempo — o da infância —, tempo da possível e única felicidade. Cabe a Vera, esta personagem, tão humilde em sua simplicidade, sintetizar uma verdade que fica evidenciada no rápido contato com essa decepcionante “Terra Prometida”. Que aquele solo não era o lugar dos judeus; mas sim dos israelenses.

A perda das referências territoriais foi, como se sabe, (mais) uma dor amplamente vivenciada pelos judeus europeus sob o nazismo e a guerra. No livro **A Sobrevivente A21646**

(2002), relato de Herta Spier, hoje radicada no Brasil, acompanhamos o momento em que as tropas nazistas invadem a cidade polonesa, onde mora com a família. O trecho é sugestivo para ilustrar o principal documentário do novo século e milênio. **Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport** ou **Nos Braços de Estranhos: Histórias do Kindertransport** (2000), dirigido por Mark Jonathan Harris, obra que fez confluír, no âmbito da representação, uma clássica abordagem da memória das vítimas com um evento histórico aparentemente pouco abordado pela literatura sobre o Holocausto⁴²: “Herta virou para a porta e percebeu que o pai acabava de entrar no quarto, o rosto lívido, a cada dia dando maiores sinais de envelhecimento e tensão”. Enquanto a mãe e as irmãs da jovem despertavam, seu pai falava algo que Herta haveria “de se lembrar para sempre, durante anos e anos, como as palavras mais verdadeiras e consumadas já ouvidas durante toda a vida: “A partir de agora, minhas filhas, as nossas vidas não são mais nossas” (apud DINIZ, 2002, p. 58-9). Palavras, de fato, tão verdadeiras e premonitórias, que poderiam ser estendidas a quase totalidade das famílias judaicas da Europa, nas décadas de 30 e 40 do século XX.

Em **Holocausto, uma História** (2004), Débora Dwork & Robert Jan van Pelt lembram que os *Kindertransports*, trens de resgate especiais organizados para mandar crianças em perigo — pelo “crime” de serem judias — para a segurança em países como a Holanda e a Inglaterra, partiram das estações centrais de Praga, Viena, Frankfurt, Berlim, Leipzig, da cidade livre de Dantzig e da cidade polonesa de Zbonszyn “em meio ao caos, as lágrimas e à interminável dor dos pais nas plataformas”. Quase 10 mil crianças escaparam da morte dessa forma. “Poucos anos depois, a maioria dos pais também partiu, só que iam para o Leste em vagões fechados e ninguém na plataforma chorava por eles” (DWORK & PELT, 2004, p. 165). Esta viagem também seria sem retorno.

Ainda se conseguia arranjar asilo para os jovens, e pais desesperados lotavam os trens de transporte de crianças com seus filhos e filhas. O *Pogrom* de Novembro tivera o efeito desejado pelos nazistas: o número de judeus que buscavam deixar a Alemanha subiu enormemente. Cerca de 120 mil deixaram o país no inverno de 1938-39, quase tantos quanto os que haviam partido nos cinco anos anteriores. Estimativas previam uma taxa de partida de pelo menos 100 mil pessoas por ano. Diante dessa onda, com a perspectiva de tantos adultos em busca de emprego — numa economia em depressão — ou assistência social, muitas nações fecharam suas portas,

⁴² Dentro dos limites desta bibliografia, em sua imensa maioria em língua portuguesa, apenas duas obras – aqui trabalhadas – abordam os *kindertransport*.

fortaleceram os controles na fronteira e recusaram-se a simplificar ou acelerar os processos de imigração (DWORK & PELT, 2004, p. 165-6).

Pois este é o assustador contexto histórico do qual parte **Nos Braços de Estranhos: Histórias do Kindertransport**. Em 1938, ano da chamada *Kristallnacht*, quando se vive um novo surto de radicalização na política de perseguição aos judeus na Alemanha nazista, um grupo de funcionários ligados a agências humanitárias e autoridades inglesas negociaram um inusitado comboio, formado por crianças judias, orfãos ou cujos pais, por algum motivo estivessem dispostos a encaminhar sua guarda para famílias inglesas voluntárias. Já era corrente no Reich germânico a perseguição, confinamento e morte daqueles marcados pela Estrela de Davi amarela, e algumas destas crianças tiveram uma inscrição quase automática ao programa, por assim dizer, depois de terem seus pais ou mães assassinados pelo aparato nacional-socialista para a erradicação do “problema judeu”. A perseguição nazista aos judeus seguiu um padrão irregular depois da ascensão de Hitler ao poder. Desde o início, observa Michael Marrus (2003, p. 71), havia duas tendências contraditórias: tropas de Assalto de “camisas marrons” e ativistas do partido nazista atacavam judeus em escala local, aterrorizando-os onde quer que estivessem. Por outro lado, elementos mais conservadores dos círculos governamentais e da burocracia optavam pela discrição, temendo que estas ações prejudicassem a recuperação econômica da Alemanha e sua imagem internacional.

Como se sabe, o comedimento foi gradualmente abandonado e a perseguição passou a ser dirigida a partir do centro do poder com as Leis de Nuremberg (1935), um arcabouço legal para futuras medidas seguido de uma campanha de “arianização”, que abre caminho ao confisco das propriedades de judeus (então, já afastados dos serviços públicos e da maioria das profissões liberais). Na segunda metade da década de 30, porém, um regime político bem estabelecido e com ótimos resultados na área econômica impõe uma radicalização no processo, que terá como ápice a “Noite dos Cristais”, em novembro de 1938. O fato é que, até o início da operação Barbarossa, a ênfase para a “Solução Final do Problema Judaico” ainda estava na emigração:

Até a *Kristallnacht*, 150 mil judeus tinham emigrado e outros 150 mil conseguiram escapar depois. Mesmo depois do início da guerra, os judeus continuaram a partir, com o número sendo reduzido, de modo dramático, claro, pelas restritivas políticas de aceitação de migrantes adotadas pelos países ocidentais. Casos de assassinatos não eram incomuns durante esse período e matar ficava ainda mais fácil para os nazistas que então ocupavam o território polonês (MARRUS, 2003, p. 71-2).

Neste contexto, as famílias que já vislumbravam mais do que “dias difíceis” para a comunidade judaica, viram nos *Kindertransport* a única garantia de segurança para seus filhos em meio a absoluta incerteza sobre o futuro. Tais famílias tiveram de tomar a decisão mais difícil de suas vidas — e tristemente, como mostraria a história — a mais visceralmente correta. Assim, milhares de crianças de idades variadas tiveram pequenas malas arrumadas por mães em pranto e, perplexas, foram encaminhadas pelos pais para uma estação de trem cuidadosamente isolada pelo governo nazista da população civil. Ali, pais e filhos se despediram pela última vez. Alguns dos protagonistas involuntários desta que é um dos poucos episódios da brevíssima história das iniciativas internacionais para socorrer os judeus alemães da tirania nazista remexem, décadas depois, na dor inenarrável da separação incompreensível, com toda a dose de culpa, ódio, revolta, perplexidade e tristeza, fazendo de **Stories of the Kindertransport** um *documentário* marcado por uma forte carga emocional, potencializada pelas opções narrativas do diretor Mark Jonathan Harris e pela narração de Judy Dench.

Até a primeira metade da década que abre o novo milênio, **Nos Braços de Estranhos: Histórias do Kindertransport** (2000) será o único documentário de projeção internacional sobre o tema da memória das vítimas⁴³. Como **Sobreviventes do Holocausto e Parágrafo 175** — e aqui fica mais uma vez evidenciado o estatuto único de **Shoah**, de Claude Lanzmann — esta produção norte-americana estrutura sua narrativa no formato tradicional do gênero. Seus depoimentos (*história visual*, como chamaria Spielberg), que incluem os organizadores do *Kindertransport* e os próprios selecionados para a jornada rumo à Inglaterra (cujos rostos em nada lembram a inocência e felicidade estampadas nas poucas fotografias⁴⁴, estrategicamente incluídas pelos pais nos pertences de seus filhos e filhas), são intercalados com uma narrativa *em off*, imagens cinematográficas da época, registros fotográficos, trilha sonora e — ampliando a capacidade ficcional de um gênero ingenuamento

⁴³ Note-se que o tema do nazismo e, sobretudo, de seu *Führer*, especialmente em sua fase final, no Bunker, será tratado no documentário alemão **Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin** ou **Eu fui a Secretária de Hitler** (2002), depoimento da octogenária Traudl Junge, dirigido por Ohmar Schmiderer e André Heller. Junge também ficará conhecida através do cinema ficcional, pois é a protagonista (algo apagada) de **A Queda!**, filme que fecha com um trecho do documentário, onde a velha senhora finalmente admite que outras jovens, como Sophie Scholl, ao contrário de sua postura, não comungaram com tamanha ingenuidade em relação ao nazismo e Hitler. **Eu fui a secretária de Hitler** é daqueles documentários que não fazem concessões. As 10 horas de depoimento da testemunha foram editados em 90 minutos, ao estilo Lanzmann, sem material de arquivo, fotos ou música. O filme, não assistido pela autora, teve uma circulação bastante restrita nos guetos frequentados por cinéfilos (**Zero Hora**, Segundo Caderno, 1 out. 2003).

⁴⁴ A fotografia é um poderoso documento — e monumento da memória. Pais e mães, talvez conscientes das poucas chances de um reencontro tiveram o cuidado de incluir entre a bagagem fotos onde apareciam com seus filhos, a quem mandavam para uma vida incerta em meio a uma família estranha. Estas imagens são bastante exploradas ao longo do documentário.

chamado de “documental” — tomadas realizadas no tempo presente da produção do filme, para ilustrar dramaticamente alguns depoimentos.

Assim, quando uma das participantes do transporte de crianças lembra que a casa de seus pais foi invadida à noite, e que a família ouvia, aterrorizada, o barulho dos perseguidores subindo pela escada do prédio onde moravam, veremos cenas captadas no ano de realização do filme. As imagens, marcadas por um alto grau de movimentação da câmera, justamente simulam, a partir do olhar subjetivo (a imagem que vemos pela câmera corresponde ao olhar de uma pessoa hipotética com a qual, todavia, o espectador se identifica), uma rápida — e vertiginosa — ascensão por uma escada em estilo caracol. É o que se convencionou chamar, atualmente, de “docudrama”: um estilo híbrido que tem sido exaustivamente explorado pela televisão mas que pode ser visto eventualmente no cinema. Tal opção estética nivela especialmente **Nos Braços de Estranhos** com **Sobreviventes do Holocausto**, as duas obras documentais mais ficcionalizadas entre o conjunto dos títulos do gênero (ainda assim, o primeiro foi o vencedor do Oscar 2000 de Melhor Documentário enquanto o filme produzido por Spielberg não acumulou premiações relevantes).

Entenda-se aqui “ficcionalização” como a transferência consciente e deliberada de recursos e códigos da linguagem cinematográfica “ficcional” para um formato, *a rigor* e em tese documental (e vale lembrar, sempre melhor designado como *filme de não-ficção*, conceito que ainda assim não resolve o caráter problemático da indistinção potencial dos dois gêneros) com o objetivo evidentemente presumível de aumentar sua capacidade de verossimilhança e, mais do que tudo, sua carga emocional e seu nível de identificação com o público. O “docudrama” é uma das respostas estéticas a uma busca incessante por maior densidade dramática na representação de eventos do passado (ou mesmo atuais) que não podem ser recuperados — e narrados — em sua totalidade, por assim dizer. Tais opções respondem sempre ao imperativo de potencializar a dramaticidade do evento, aumentando obviamente o envolvimento do receptor com a narrativa. Como toda configuração estética, tal construção narrativa acarreta uma questão ética que lhe é inerente. De qualquer modo, parece incompreensível que uma obra que trata de semelhante tema — a separação de pais e mães de suas crianças para jogá-las no seio de uma família estranha, num país estrangeiro, como única alternativa para uma ameaça concreta de destruição — precise ampliar seus recursos dramáticos.

2.9 A PROPÓSITO DO SILÊNCIO DE DEUS E DA OMISSÃO DOS HOMENS

Faltam palavras. No fim, resta apenas um silêncio aterrador, um silêncio que é um pranto sofrido. Por que, Deus, o Senhor permaneceu em silêncio? Como pôde tolerar tudo isso?? Onde estava Deus naqueles dias? Por que não se manifestou? Como pôde permitir essa matança sem limites, esse triunfo do mal?

Bento XVI – Birkenau, 28 maio 2006.

O ano de 2001 seria sacudido por mais um filme sobre a memória do Holocausto judeu⁴⁵, desta vez marcado por um profundo mal-estar para a comunidade católica internacional. Com **Amém**, o diretor francês de origem grega Constantin Costa-Gravas não apenas retomou sua melhor forma em narrativas políticas, como entrou para o seletivo grupo de cineastas que tiveram a necessária coragem para recolocar em pauta temas que o Vaticano, em particular, e a Igreja Católica, em geral, preferiam ver varridos da história: a terrível omissão — a beira da cumplicidade com os carrascos nazistas — de Pio XXII durante a perseguição, confinamento, escravidão e assassinato massivo dos judeus europeus. Costa-Gravas, na verdade, estava atualizando um material e uma polêmica que iniciaria ainda no início da década de 60, quando um jovem autor teatral alemão, Rolf Hochhuth, lançou corajosamente em seu país, pela editora Rowohlt Verlag, **Der Stellvertreter** (1963) ou **O Vigário**, texto teatral que tematiza, entre outras questões, a quixotesca tentativa de um padre, Riccardo Fontana, de sensibilizar o Papa Pio XXII a assumir algum tipo de manifestação pública de apoio ou solidariedade em relação aos judeus europeus, que eram deportados na época dos mais diversos países em direção as fábricas da morte.

Rolf Hochhuth nasceria em abril de 1931 na cidade alemã de Eschwege. Filho de protestantes, ele se declarava da mesma fé dos pais, embora não praticante, “em face de Auschwitz e Hiroshima”. Em 1945, com 14 anos, Hochhuth achou que era “de sua responsabilidade estudar a história vergonhosa do III Reich”. Assim, começaria a perguntar-se, com frequência: “Que terias feito se tivesses idade bastante para tomar partido?” (HOCHHUTH, 1965 [contracapa]). Casado com uma judia alemã, Marianne (cuja mãe foi

⁴⁵ Registre-se também o belo filme, de Ettore Scola, **Concorrência Desleal** (2001), que mostra as desavenças entre um alfaiate italiano e seu concorrente judeu, cuja loja, mais simples e popular, rouba a clientela do primeiro, com métodos não exatamente éticos. Inimigos nos negócios, os dois comerciantes irão se aproximar por circunstâncias familiares alheias as suas vontades. O gradativo cerco as famílias judias vai se desenrolando na Itália, até que chega o dia de sua “transferência”. Ao final, estes concorrentes terão construído uma relação de solidariedade e respeito mútuo. Trata-se de outra contribuição de Scola para a filmografia e, sobretudo, para a reflexão sobre aqueles anos sombrios.

executada pelos nazistas), Hochhuth começaria a escrever a peça **O Vigário**, coincidentemente, no ano de 1958, logo após o falecimento do Papa Pio XII. A peça, encenada e traduzida em quase todos os países ocidentais, mereceu um prefácio do famoso diretor de teatro e cinema Erwin Piscator, que abria seu texto reconhecendo na obra “uma das raras tentativas essenciais de superar o passado”, sendo capaz de “atribuir aos culpados sua parte de culpa” e recordar, “a todos os interessados” que afinal, eles “tiveram a faculdade de tomar uma decisão e que de fato a tomaram, ainda que não se decidindo” (PISCATOR apud HOCHHUTH, 1965, p. 15).

Lida no texto original ou encenada, **O Vigário** foi um acontecimento cultural incomum naquele início da década de 60, há pouco mais de 15 anos da “libertação” dos campos e da popularização pela mídia de suas imagens macabras. Entretanto, Erwin Piscator menosprezou justamente o tema mais explosivo e central que esse jovem alemão de formação luterana ousara enfrentar: como pensar a religião e a fé após Auschwitz? Como encarar a noção de um Deus depois de tamanho espetáculo de crueldade e devastação? Seria ainda possível que a idéia de Deus pudesse se manter — ao menos de forma intocada — após a consumação da barbárie, por uma humanidade então indigna deste nome? De fato, para o “povo eleito” por Hitler, para católicos, protestantes, luteranos, ortodoxos, evangélicos e para qualquer tradição religiosa, a imagem de um Ser onipotente e onipresente, absoluto em Sua bondade e justiça, o Pai interiormente desejado e acalentado no íntimo de todos os homens, em todas as culturas, ao longo da história humana, seria profundamente abalada.

Este abalo está devidamente registrado, em sua dolorosa intensidade e atualidade, tanto nas memórias das vítimas preferenciais dos anos 40, quanto nas reflexões filosóficas que hoje, procuram balizar uma teoria moral possível e capaz de dar conta do desastre que representou para a humanidade como um todo, os episódios aterradores de meados do século XX. Pois como diriam José Maria Mardones e Reyes Mate, ao introduzir o livro **La Ética Ante Las Víctimas** (2003), a ética do século XX em diante, tem que fazer-se seguindo o exemplo do anjo da história de Paul Klee: com o olhar posto nas vítimas do tempo. “Se retirarmos o olhar da dor das vítimas, deixamos de alimentar o pensamento que nutre a verdadeira ética”, advertiram Mardones e Mate (2003, p. 07). Sob tal ótica, José María Mardones se atreve a dizer no ensaio **Salvar a Dios: Compasión y Solidaridad en la Finitud** que a própria honra de Deus está nas mãos dos homens: “Sua existência depende de que haja homens capazes de sustentar o clamor da indignação e a compaixão frente à radical

finitude humana e seus sofrimentos concretos”. De fato, o Deus “da justiça plena depende da débil/forte esperança das vítimas e dos que respondem à interpelação das vítimas da história” (MARDONES, 2003, p. 232). E Deus é tão débil nesta história das vítimas que depende inclusive delas. A honra de Deus se joga no campo das vítimas”, afirma o autor. Como disse Etty Hillesum, testemunha do campo de concentração de Westerbork, “Deus não pode nada”. Daí a provocação do autor de **Salvar a Dios**: “Nós temos que ajudar a Deus. Nós salvamos a Deus de sua inexistência e de sua vergonha” (MARDONES, 2003, p. 232).

Senão vejamos: tal postura — em sua radicalidade — só pode ser devidamente dimensionada se levarmos em conta o desabar da fé, a começar pela experiência das suas vítimas. Acompanhemos o relato de Eliezer Wisel, caso exemplar, como notaria o Prêmio Nobel de Literatura François Mauriac, da maior abominação possível para todos aqueles que têm fé: “a morte de Deus nessa alma de criança que descobre subitamente o mal absoluto” (MAURIAC, 2001, p. 09). Em pleno campo de Auschwitz, esse lugar de memória que encarnaria a própria síntese do mal, o ano judeu estava terminando. Na véspera do *Rosh Hashaná*, lembra Wisel, o campo inteiro estava eletrizado. Os prisioneiros recebem sua ração da noite mas não a comem. Querem esperar até depois das orações. Na praça da chamada, cercados de arame eletrificados, milhares de judeus silenciosos se reúnem. De todos os blocos eles continuam a comparecer ao local. Dez mil homens tinham vindo assistir ao ofício solene, chefes de bloco, *kapos*, funcionários da morte. “Bendigam o Eterno”, diz o oficiante da cerimônia. “Bendito seja o nome do Eterno!” repetem milhares de bocas (WIESEL, 2001, p. 97).

E então, Eliezer se percebe pensando o que parecia inimaginável para um jovem que “desde o despertar de sua consciência vivia para Deus”. Uma consciência que pulsava apaixonadamente, “nutrida pelo Talmude, ansiosa por ser iniciada na Cabala, consagrada ao eterno” (WIESEL, 2001, p. 09). Diante da insanável ofensa sofrida ele pensa: “Por que, mas por que eu O bendiria? Todas as minhas fibras se revoltavam. Porque Ele tinha feito queimar milhares de crianças naquelas valas? Porque Ele fazia funcionar seis crematórios dia e noite, nos sábados de Saba e nos dias de festa?”. Porque, em Seu grande poder, “Ele havia criado Auschwitz, Birkenau, Buna e tantas usinas da morte?”. Como eu Lhe diria, interroga o jovem, cada vez mais ácido, “Bendito sejas Tu, Mestre do Universo, que nos elegeram entre os povos para sermos torturados dia e noite, para vermos nossos pais, nossas mães, nossos irmãos acabarem no crematório?”. E, plenamente entregue aos mais puro escárnio: “Louvado seja Teu Santo Nome, Tu que nos escolheste para sermos degolados em Teu altar” (WIESEL, 2001, p. 96). Alguma coisa rompera-se para sempre neste homem amargurado, que há poucos meses era um

menino pleno de fé. “Eu era o acusador. E o acusado: Deus. Meus olhos se haviam aberto e eu estava só, terrivelmente só no mundo, sem Deus, sem homens” (WISEL, 2001, p. 97).

Mas ele iria mais longe em sua decaída. Elie Wiesel volta do trabalho e vê três forcas erguidas na praça da chamada. Elas se destinam a três prisioneiros, acusados de sabotagem e de esconder armas. Um deles é um *pipel*, nada mais do que um menino, um “anjo de olhos tristes” que era adorado por todos no campo. Os SS estavam inquietos: iriam enforcar uma criança diante de milhares de espectadores. O chefe do Campo lê a sentença. Todos olham para o menino, que parece lívido, quase calmo, mordendo os lábios (WISEL, 2001, p.90). Os condenados sobem nas cadeiras e os nós corrediços são enfiados em suas cabeças, até o pescoço. “Viva a liberdade!”, gritam os dois adultos. A criança segue calada. As cadeiras são derrubadas. “Onde está o Bom Deus, onde ele está? Pergunta-se um prisioneiro atrás de Wisel. “Descubram a cabeça” berra o chefe do campo com voz rouca. Os prisioneiros choram. “Cubram a cabeça!”. E começa o desfile dos “pelotões” esfarrapados diante do macabro cenário.

Os dois adultos não viviam mais, as línguas pendendo da boca, azuladas e grossas. Mas a terceira corda não estava imóvel. De tão leve, o menino ainda vivia. Por mais de meia hora, ele ficaria agonizando, lutando entre a vida e a morte. “E tínhamos de olhá-lo bem de frente. Ainda estava vivo quando eu passei diante dele. Sua língua ainda estava vermelha; seus olhos, ainda não apagados”. Atrás de Wisel, o mesmo homem repete, atônito e desconsolado, sua pergunta: “E então, onde está Deus?”. O prisioneiro, recorda sentir dentro de si mesmo “uma voz que lhe respondia: Onde ele está? Ei-lo — está aqui, nesta forca”. Um Deus em forma de menino agonizante numa forca em Auschwitz. Naquela noite, lembraria Elie Wisel, a sopa “tinha gosto de cadáver” (2001, p. 90-1). Daí não ser necessariamente uma ofensa recuperar uma certa mística do campo de concentração, segundo a qual, “há que se consolar a Deus por este fracasso de sua criação (MARDONES, 2003, p. 232).

Esboçada esta ontologia, se é que pode ser assim chamada, da crise que se instala para toda a humanidade e que, de uma forma especial, vai atormentar justamente aqueles que comungam da fé em Deus, voltemos ao texto de Rolf Hochhuth, cujo personagem Riccardo Fontana é inspirado sobretudo no Padre Maximilian (ou Maximiliano) Kolbe, internado de número 16.670, em Auschwitz, cuja cela onde teria morrido foi visitada pelo Papa alemão Joseph Ratzinger, em maio de 2006 no campo agora transformado em Museu, cinco anos depois da estréia polêmica de **Amém**. Trata-se de um trecho do Ato V, Cena III, intitulado **Auschwitz ou a Pergunta Feita a Deus**. Incapaz de convencer o Papa Pio XXII a dedicar ao menos algumas palavras de apoio aos filhos de Israel, em sua mensagem de final de ano,

Fontana desafia o Santo Pontífice e, com uma Estrela de Davi pregada ao hábito, se apresenta voluntariamente no transporte que levará milhares de judeus italianos de Roma para os campos da morte. Ao chegar a Auschwitz, o padre será mantido vivo, mas deverá conhecer de perto o inferno: por ordens superiores ele é designado para trabalhar junto aos fornos crematórios.

Depois de alguns dias naquele inferno terreno, diante de um médico nazista, Riccardo desaba: “Não posso mais. Disse a mim mesmo que tinha sido por puro orgulho que viera para cá. Não agüento mais, simplesmente não agüento mais”, murmura, desolado, entre lágrimas. “Há uma semana que eu queimo os mortos, dez horas por dia... e com cada ser humano que eu queimo, queimo também um pouco da minha fé, e queimo a Deus”. Em seu desespero, o padre chega ao mesmo incontornável ponto que até então fora um “privilégio” das vítimas preferenciais da maquinaria de extermínio: os judeus. “Cadáveres.... montanhas de cadáveres...A história é um caminho infundável de cadáveres... Se eu soubesse que ELE via... lá de cima... (*com asco*) teria que odiá-LO”. Num crescente desespero, a personagem ainda ofende mais profundamente seu amado Deus: “deveria ter medo da salvação (*aponta ao Céu com gesto vago*) por meio DELE. A fera que devora as próprias crias”. Então, um amigo do padre rebate: “o Sr. Tem de sobreviver, Riccardo, seja como for”. E ele responde: “Viver? Lá de baixo não se volta à vida” (HOCHHUTH, 1965, p. 258).

Apenas um ano depois de lançado na Alemanha, **O Vigário** mereceria um sugestivo texto, da ensaísta norte-americana Susan Sontag, intelectual cuja produção sempre contemplou com destaque os eventos ou fenômenos culturais relacionados à questão do nazismo e da Shoah. O ano era 1964; o texto do jovem autor teatral alemão chegara aos Estados Unidos, antecipando uma montagem da peça que estava em fase de preparação. Para sugerir a devida dimensão que a autora entende ser própria ao trabalho de Rolf Hochhuth, Sontag promove uma comparação inicial entre o teatro trágico e a “suprema tragédia dos tempos modernos”: o assassinato de seis milhões de judeus europeus, representado magistralmente no espetáculo do julgamento de Adolf Eichmann, em Jerusalém. A partir daí, Sontag dialoga com Hanna Arendt e faz algumas considerações dignas de registro acerca de questões como a memória e a própria história diante de um evento traumático da natureza da Shoah (lembramos que Eichmann é também um importante personagem da peça de Hochhuth; a versão fílmica de Costa-Gravas é que vai limitar sua abordagem à questão pontual de um Vaticano indiferente ao destino dos judeus).

Reflexões sobre The Deputy [O Vigário] lembra que esta “suprema tragédia”, sua inesgotável controvérsia e as perguntas nunca respondidas de forma efetiva (“o que

aconteceu?” e “como se permitiu que isso acontecesse?”) abraça — no âmbito do que é humano — uma ferida que jamais cicatrizará. Uma ferida com requintes cruéis, uma vez que “até o bálsamo da inteligibilidade nos é negado”, como observa Sontag (1987, p. 147). Assim, admitir a condição trágica deste acontecimento, argumenta a autora, impõe “aos sobreviventes o solene dever de enfrentá-la e assimilá-la”; reconhecer que, em certo sentido, o evento é incompreensível e deixa como única resposta “continuarmos a guardar o acontecimento em nossa mente, a lembrá-lo”. Essa capacidade de assumir o peso da memória, fustiga Sontag, nem sempre é prática. Às vezes, lembrar alivia o sofrimento ou a culpa; às vezes torna-a pior. Na contramão da maior parte dos autores que tematizam o estatuto da memória, ela dirá: “Frequentemente, lembrar não faz bem nenhum. Mas sentimos que é *justo* adequado ou conveniente”. Tal função moral de rememoração, afinal, é algo que unifica os diferentes mundos do conhecimento, da ação e da arte” (SONTAG, 1987, p. 148).

A época vivida (ou seja, os anos 1960), segue a autora, teria transformado a tragédia: ela não é mais uma forma de arte, mas uma forma de história. Os próprios dramaturgos não escrevem mais tragédias. Em compensação, possuímos “obras de arte” (nem sempre reconhecidas como tais, diga-se) que refletem ou tentam resolver as grandes tragédias históricas de nosso tempo. Entre estas “formas artísticas não reconhecidas”, ironiza, estariam a sessão psicanalítica, o debate parlamentar, o comício e o julgamento político. Uma vez que “o supremo evento trágico dos tempos modernos é o assassinato de seis milhões de judeus europeus, uma das mais interessantes e emocionantes obras de arte dos últimos dez anos é o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, em 1961” (SONTAG, 1987, p. 148). Eichmann, assim cumpriria um duplo papel: com o particular (a pessoa insignificante, representando o anti-semitismo) e com o geral (o *homem*, carregado de uma horrível culpa). O julgamento oportunizava, afinal, que o incompreensível pudesse tornar-se compreensível.

A figura de Eichmann, impassível atrás de seus óculos, lábios cerrados, sentado na gaiola de vidro à prova de balas, dá início a uma grande lamentação coletiva, encenada no tribunal. Notemos que Sontag, crítica arguta de seu tempo, já percebe — e propõe — aqui o gradativo embaralhamento das fronteiras entre a história e a arte (ou o espetáculo cultural midiático e espetaculoso), que ela em breve chamará de sensibilidade *Camp* (1987), e que, a rigor, constituía o que mais tarde seria identificado como o “pós-moderno”. Enquanto acumulam-se nos autos do processo montanhas de fatos sobre o extermínio, registra-se o grande clamor de uma agonia histórica. A verdadeira função do julgamento, provoca a autora — uma vez que ninguém duvidava da pena de morte ao acusado — era a do teatro trágico.

Acima e além do julgamento e da punição, encontra-se, magnífica, a catarse. As antigas ligações entre o teatro e o tribunal (“o julgamento é uma forma teatral, o teatro é uma sala de tribunal”, na qual o drama engendra uma contenda entre protagonista e antagonista, tendo na resolução da peça o “veredicto” da ação) chegariam num verdadeiro clímax, no caso do julgamento de Eichmann, em plena Jerusalém.

Pois “o julgamento de Eichmann foi esse drama. Não foi uma tragédia em si, mas a tentativa de tratar e resolver uma tragédia de forma dramática. Foi, no sentido mais profundo, um teatro” (SONTAG, 1987, p. 149). Dá-se aqui, entretanto, uma contradição entre a forma jurídica do julgamento e sua função dramática. Como destacou Harold Rosenberg, “o julgamento assumiu a função da poesia trágica, a de reviver no espírito o passado patético e aterrorizante”. Mas tinha de realizar essa função “num palco de dimensões mundiais regido pelo código utilitário” (apud SONTAG, 1987, p. 150). Portanto, existe um paradoxo fundamental no julgamento de Eichmann: tratava-se basicamente de um grande ato de perpetuação através da memória e da renovação da dor que, entretanto, revestiu-se de formas de legalidade e de objetividade científica.

A mais celebrada de todas as formas de arte que assumem as mesmas funções de memória histórica proporcionadas pelo julgamento de Eichmann é **Der Stelvertreter [O Vigário]**, a longa peça do jovem dramaturgo alemão Rolf Hochhuth [...] Aqui há atores e não assassinos reais e autênticos sobreviventes do inferno. No entanto, não é falso compará-lo ao julgamento de Eichmann, porque **O Vigário** é antes de tudo uma compilação, um registro. [...] E assim como seria estúpido recusar avaliar o julgamento de Eichmann como uma obra de arte social, seria frívolo julgar **O Vigário** apenas como uma obra de arte. Certas artes – não todas – elegem como propósito central *contar a verdade*; e devem ser julgadas por sua fidelidade à verdade, e pela importância da verdade que contam. De acordo com esses padrões, **O Vigário** é uma peça importante (SONTAG, 1987, p. 150-1).

Modernamente, notaria Susan Sontag, o emprego do teatro como fórum para um julgamento moral público fora abandonado. Isso garantiria o ineditismo de **O Vigário**, ainda que a intenção documental da peça também indique suas limitações. “Como nem todas as obras de arte têm como objetivo educar e orientar a consciência, nem todas as obras de arte que realizam com sucesso sua função moral proporcionam grande satisfação como arte” (1987, p. 152). Daí, não chega a ser surpreendente que Sontag eleja o filme que até o momento é, sem dúvida, a obra-prima da cinematografia sobre o Holocausto (note-se que estamos em 1964 e **Shoah**, de Lanzmann, só será finalizado em 1985) para ser alinhado ao

texto teatral de Rolf Hochhuth. Ela dirá, literalmente: “Só consigo lembrar de uma obra dramática do tipo de **O Vigário**, o curta-metragem **Nuit et Brouillard** (**Noite e Neblina**), de Alain Resnais, que satisfaz tanto como ato moral quanto como obra de arte”. A ensaísta então permite-se dizer o que, em geral, tende a parecer um tanto chocante quando espontaneamente proferido por um cinéfilo envolvido com o tema: **Noite e Neblina**, outra obra comemorativa da tragédia dos seis milhões, é altamente seletiva, emocionalmente implacável, historicamente escrupulosa e — se o termo não parecer excessivo — maravilhosa”. Ao contrário, **O Vigário** não é uma peça maravilhosa” (SONTAG, 1987, p. 152). E tampouco se exige necessariamente que o seja.

Essa condição, entretanto, será subvertida quando o texto original de Hochhuth migra das salas teatrais às telas do cinema. **Amém** (2001) é um drama, guardadas as proporções diante de um clássico como **Noite e Neblina** (1955), capaz de satisfazer, para retomar os termos de Sontag, tanto como ato moral quanto como obra de arte. Costa-Gravas imprime ao argumento de **O Vigário** uma dimensão tão rica do ponto de vista da discussão sobre a condição humana quanto central no próprio entendimento acerca do Holocausto. Este filme de grande vigor narrativo coloca em cena dois personagens fundamentais para o resgate e a reflexão, no campo estético, daqueles anos sombrios. Temos um oficial e um padre éticos, devotados as suas instituições e pautados por um senso de responsabilidade e dever. Mas suas consciências não estão subjugadas — elas tem vida própria — e são capazes de avaliar e julgar moralmente a posição de seus superiores hierárquicos em relação a questões cruciais: a vida de inocentes, por exemplo.

Entre os dois personagens jogados numa situação limite, homens de bens diante de erros socialmente — e politicamente — considerados como corretos ou, no máximo, como “fatalidades inevitáveis” dentro de uma ordem “natural” das coisas, ordem essa legítima e justificável, Riccardo Fontana ganha maior dramaticidade. Não se trata apenas de contestar seus líderes hierarquicamente superiores, inclusive diante do próprio Sumo Pontífice. É a um Deus inexplicavelmente omissos ou ausente que se dirige esse homem da Igreja, é o próprio Pai que também lhe falta no momento doloroso em que sua consciência o leva a uma luta frontal contra a posição irredutível do Vaticano.

Com autoridade indiscutível e maior pertinência histórica, Riccardo Fontana poderia parafrasear o discurso emocionado de Bento XVI na constrangida visita ao antigo campo da morte, ao dirigir-se, uma última vez, ao Papa Pio XXII: afinal, porque o líder máximo da Igreja católica mundial permaneceu em silêncio? Como pode tolerar tudo aquilo e por que não se manifestou? Como pode, enfim, permitir aquela matança sem limites, o próprio triunfo do

mal? Numa angústia crescente, em meio ao luxo e a pompa do Vaticano, Riccardo Fontana, enfim, toma a *sua* posição, a *sua* decisão, que o coloca — patética e tragicamente, é verdade — ao lado das vítimas, a quem Deus e, sobretudo, seu representante terrestre, mostraram-se absolutamente indiferentes naqueles anos em que o inferno, se existisse, se chamaria Auschwitz.

Na narrativa excepcional de Costa-Gravas, essa angústia experimentada por dois homens, que, em suas respectivas esferas, testemunham com horror a contínua deportação e extermínio de homens, mulheres e crianças, é marcada pelas imagens constantes dos trens de carga, que, sob o céu indiferente do entardecer, do dia ou da noite, rumam lotados para os centros da morte e deles retornam vazios, as portas dos vagões de carga abertas, a luz azulada se insinuando através destes exíguos retângulos, comboios onde mais de cem pessoas podiam ser comprimidas até a asfixia, onde frequentemente os menores, os doentes e os mais frágeis morriam, onde muitos eram levados à loucura, depois de dias de viagem, sem comida, água, sem espaço sequer para sentar, em meio ao tumulto e ao desespero dos que imploravam por água e ar.

As cenas regulares do vaivém dos trens nesta obra memorável de Costa-Gravas, filmadas de baixo para cima em *contra-plongé*, cruelmente belas em sua simplicidade, contra a imensidão do céu indiferente, anunciadas por uma trilha sonora contínua e nervosa, constitui um dos mais eficientes recursos narrativos destinados a sintetizar o drama exasperador das deportações que — sob a competência “logística” de funcionários aplicados como Adolf Eichmann e a omissão do mundo — dizimaram, dia após dia, durante quatro anos, centenas de comunidades judaicas nos mais diversos países da Europa, sob a solene indiferença dos Aliados, mais preocupados em atingir alvos “militares” para um rápido desfecho da guerra. O céu, como nos mostraria a história e sua representação em **Amém** (2001) foi alcançado mais rapidamente pelos inocentes, os justos e os fracos.

2.10 RESISTÊNCIA E HEROÍSMO NA GUERRA DOS CONDENADOS

No imaginário de destruição e poder da maquinaria de extermínio nazista, os campos de concentração e os guetos que, em geral, os precederam, ocupam um lugar único: estes dois universos, mistura de ficção, surrealismo e terror fantástico, povoam uma parte da cinematografia mundial sobre a memória dos judeus e do Holocausto desde 1945, data da

“libertação” dos campos da morte. Entretanto, os guetos registrados nas imagens do cinema são, em geral, produto da representação mais tradicional, do registro ficcional, a exemplo de **Insurreição [Uprising]** (2001), de John Avnet, única obra desta filmografia centrada majoritariamente neste que foi o mais importante ato de resistência dos judeus frente aos perpetradores do Holocausto.

Ao contrário dos campos de extermínio que, sob a “libertação”, renderam inúmeros registros cinematográficos, estes lugares de confinamento das vítimas — sob a censura nazista e a indiferença dos que moravam do outro lado dos muros — foram testemunhados, de forma insuficiente e modesta, sobretudo em registros fotográficos, a exemplo de edições já clássicas como **Le Ghetto de Varsovie** (2005), que enchem as livrarias de Varsóvia e Cracóvia com seus exemplares, editados em pelo menos cinco línguas.

O fato é que as imagens dos guetos foram administradas e manipuladas exclusivamente pelos carrascos. Afora os registros informativos para as altas esferas de poder, com destaque para o próprio *Führer*, as raras cenas de época seriam consagradas ao esforço de propaganda anti-semita, que, a partir dos anos 40, garantiria a participação ou, pelo menos, a omissão absoluta diante da efetiva prática da “Solução Final do Problema Judaico”⁴⁶. A violência e horror de cenas “realistas” de um filme ainda hoje tabu como **O Eterno Judeu** (1940), de Fritz Hipler, que causou verdadeira comoção e mal-estar nas platéias, sobretudo femininas, permanecem tão assustadoras e infames que a “obra” segue oficialmente proibida. Irônica e maldosamente, a memória visual dos guetos foi um privilégio reservado somente aos próprios perpetradores, idealizadores destes cenários quase inimagináveis de devastação, miséria, fome, doenças, desolação e horror. Lembremos a descrição feita, na época, por um dos raros visitantes que não se encontravam a serviço dos carrascos, mas sim das vítimas. Jan Karski, mensageiro clandestino polonês, ousou desvelar com seus próprios o Gueto de Varsóvia, um formigueiro humano, separado da capital polonesa por um muro e atravessado, em determinada área, pelos bondes lotados de passageiros que trafegavam pela área urbana. A experiência, traumática, o marcaria para sempre (como mostraria o dramático depoimento de Karski a Claude Lanzmann, sobre o qual ainda retornaremos):

⁴⁶ Até que ponto essa propaganda foi eficiente segue sendo um debate calorosamente travado entre pesquisadores do tema. Discute-se, em geral, a “contribuição” do falso documentário **O Eterno Judeu**, de Fritz Hipler (1940), cuja virulência teria chocado mais as platéias do que insuflado o pretendido ódio às vítimas. O mesmo não se pode dizer do drama ficcional **O Judeu Süss**, também de 1940, dirigido por Veit Harlan e cuja concepção deve-se a Goebbels, que encomendou o filme após o fracasso da primeira tentativa junto às platéias alemãs.

Aquelas pessoas, se é que podem ser chamadas assim, eram como naturezas mortas. Afora a pele, os olhos e a voz, nada havia de humano naquelas figuras alvoroçadas. Por toda a parte grassava a fome e a miséria, o odor atroz de corpos em decomposição, os lamentos desesperados de crianças moribundas, os gritos e os soluços de um povo lutando pela vida em terrível desvantagem [...] toda a população do gueto parecia estar vivendo na rua... (KARSKI, apud MARRUS, 2003, p. 225).

E expectativa nazista entre 1939 e 1940 de que os judeus já fossem dizimados em grande número dentro dos guetos cumprira-se, talvez sem a “grandiosidade” desejada pelo implacável senso de eficácia dos carrascos. Calcula-se que um quinto dos judeus poloneses tenham perecido em seus locais de confinamento devido, sobretudo, à fome e às doenças a que estavam expostos, informa o historiador Michael Marrus, em sua **Assustadora História do Holocausto** (2003, p. 229). Se o número de óbitos ficou abaixo das possibilidades, deve-se a uma espécie — talvez por demais branda, mas a ser considerada — de resistência. Afinal, as regras impostas aos judeus pelos nazistas eram tão absurdas, que se fossem seguidas, teriam um efeito letal imensamente maior. Como Marrus lembraria, no ano de 1941, as rações de alimentos para os judeus de Varsóvia correspondiam a 336 calorias diárias, muito abaixo do ponto que define a subnutrição. A resposta possível era o excepcional movimento de mercado negro de alimentos, contra toda a implacável punição — sempre mortal — para os envolvidos. No plano, por assim dizer, mais político da resistência, a tática de “responsabilidade coletiva”, manteve como reféns comunidades inteiras. A certeza de que qualquer ato de desobediência e revolta seria vingado com a execução sumária de famílias inteiras, incluindo crianças, foi uma garantia de excepcional eficiência na administração do calvário das vítimas (MARRUS, 2003, p. 256).

O fato é que diversas circunstâncias acabaram por determinar os limites das ações de resistência efetiva, como rebeliões, fugas, resistência armada, sabotagens, entre outras. Daí que, em sua maioria, tais eventos vão ser registrados apenas no momento em que as deportações dos guetos para os campos de extermínio já estão perto de sua consumação final. As primeiras organizações clandestinas nos guetos datam de períodos posteriores às deportações maciças para os campos de concentração, momento em que os rebeldes ficaram enfim convencidos de que os habitantes não tinham nenhuma chance de sobreviver, assinala Marrus (2003, p. 262). Entre todas as manifestações de resistência armada, o Levante do Gueto de Varsóvia “foi o único em escopo e escala, grau de agressão e assertividade”, afirmam Déborah Dwork e Robert Jan van Pelt, autores de **Holocausto: Uma História** (2004). Na primavera de 1942, os jovens que restavam no gueto, começaram — tardiamente,

é verdade — a perceber que não havia saída: estavam todos marcados para morrer assassinados.

As maciças *Aktionen* alemãs por todo o gueto, de julho a setembro, provaram que estas apreensões eram reais. Todas as demais formas de luta para sobreviver, dia a dia, tinham fracassado: pais, esposas, maridos, irmãos, irmãs, filhos haviam sido tomados e deportados. Os que permaneceram no gueto eram, na maior parte, fisicamente capazes, enlutados, desesperados. Não lhes restando ninguém ou nada a perder, a resistência armada oferecia-lhes pelo menos a vingança, ainda que não promettesse sobrevivência. Na montagem da sua “*Aktion final*”, estes jovens estavam decididos a agir, resumem Dwork & van Pelt (2004, p. 311-2). O momento não poderia ser mais injustamente desigual. Se em todo o percurso das vítimas à sua destruição, como observou Marrus (2003, p. 261), os judeus careciam dos requisitos básicos para montar um esquema de resistência (eles não possuíam o apoio de populações simpáticas, careciam de pessoal treinado, de armas e não lhes era permitida nenhuma ligação com países aliados ou com governos no exílio), havia um outro aspecto vital, de ordem subjetivo: os judeus não desfrutavam de um importante quesito para qualquer revolta: eles não tinham a perspectiva da vitória⁴⁷. Segundo Marrus, “a vitória precisa ser equivalente às dificuldades e aos sacrifícios” (2003, p. 261-2). Os judeus lutaram a “guerra dos condenados”.

O número destes soldados involuntários, condenados a travar essa guerra desigual era pequeno: cerca de 500 combatentes pertenciam à Organização de Combate Judia (ZOB), aproximadamente 250 à União de Combate Judia (ZZW), além de um número incerto de outros voluntários ligados a pequenos grupos não afiliados, munidos de poucas armas e pouca munição, não treinados em assuntos militares e abatidos por anos de rações de fome, destinadas a uma morte por inanição, algo certamente não muito acima das 336 calorias rigorosamente administradas em 1941. Esse pequeno e em tudo amador grupo de guerrilha enfrentaria, como lembram os autores de **Holocausto: Uma História**, nada menos de 2.054 soldados e 36 oficiais alemães com veículos blindados, tanques, canhões, lança-chamas e metralhadoras. Durante mais de um mês de enfrentamento, os combatentes judaicos não

⁴⁷ Uma rara obra de 1958, publicada pela Editorial Vitória, do Rio de Janeiro, intitulada **O Levante do Gueto de Varsóvia**, de Bernard Mark, recupera as palavras do historiador do gueto, Emanuel Ringelblum, cujos arquivos, enterrados em latas de metal sobreviveram a destruição absoluta pós-levante. Em novembro de 1942, depois de amplas deportações, Ringelblum anota: “Todas as pessoas com que se fala dizem a mesma coisa: não se devia ter permitido o deslocamento forçado, todos deviam ter saído à rua, deviam ter ateadado fogo em tudo, derrubando os muros e rompido para o outro lado. Os alemães ter-se-iam vingado, mas teriam tombado, vítimas de sua sanha, umas dez mil pessoas e não trezentas mil. De nada nos valeu nossa passividade. Coisa assim não deve repetir-se. Temos de oferecer resistência, todos têm de pôr-se em defensiva contra o inimigo” (MARK, 1958, p. 70).

apenas infligiriam perdas ao exército dos algozes: eles obrigaram os alemães a levarem-nos em conta como combatentes preparados para matar (DWORK & VAN PELT, 2004, p. 312).

Também iriam calar o indiferente Exército interno polonês que — como **Insurreição** mostra de forma didática e incisiva — jamais ofereceu uma verdadeira colaboração para os judeus, mesmo quando sua disposição para o Levante era evidente e importante diante do inimigo comum. O bem-organizado e planejado assassinato da totalidade da *judiaria* européia em escala sem precedentes na moderna história do mundo, fora facilitado, dizia um boletim do Exército Interno, “pela ausência de resistência ativa dos judeus arrastados como gado para ser massacrado”. Depois de Varsóvia, não mais. A revolta no gueto teria deixado o “orgulhoso, patriótico e preconceituoso” exército polonês “maravilhado”, relembram Dwork & van Pelt (2004, p. 312). Uma pena que não tivessem apostado nessa possibilidade há tempo; teriam, ficado — certamente — mais maravilhados se tivessem oferecido aos revoltosos as armas, munições e demais itens de um possível arsenal bélico de que tanto necessitavam os judeus, não mais dispostos a confirmar a pecha de “gado para ser massacrado”.

Num texto escrito a 29 de de abril de 1943, reunido na publicação **Holocaust in The Polish Underground Press**, teremos uma descrição intensamente vívida daquele feito que passaria a história como um dos raros momentos de orgulho em meio a uma memória feita de humilhação, sofrimento, devastação e infâmia.

Há uma semana, desenrolou-se o segundo ato do bestial extermínio dos judeus na Polônia. Os alemães iam deportar os 40 mil judeus que ainda restavam em Varsóvia. O gueto respondeu com resistência armada. A Organização de Combate Judaica travou uma batalha desigual. Com fracas forças, sem armas e munições, privados de água, cegos pela fumaça e pelo fogo, os combatentes judeus defenderam ruas e casas individuais. Recuaram passo a passo, em mortal silêncio, pressionados não apenas pelo inimigo armado com armas modernas, mas também expulsos por incêndios em casas construídas muito juntas. Sua vitória seria o enfraquecimento das forças do invasor; sua vitória seria possibilitar que alguns dos internos do gueto escapassem; sua vitória última será a morte, de armas nas mãos (apud DWORK & VAN PELT, 2004, p. 312).

Com uma narrativa altamente metódica, didática e, no possível, historicamente fidedigna, **Uprising**, é o tipo de obra que, como lembrara Susan Sontag acerca de **O Vigário**, assume como propósito central *contar a verdade*, devendo ser julgadas, portanto, justamente por sua fidelidade à verdade, bem como pela relevância da verdade que narra (1987, p. 151). Essa intenção documental, para usar os exatos termos da ensaísta norte-americana, “voltada

para a educação e orientação das consciências”, pode, não raro, falhar no âmbito do propriamente estético. Ao contrário de **Amém** (2001) este é o caso, indubitavelmente, do filme de John Avnet. Entretanto, se é arte menor, **Insurreição** cumpre com sua função moral — para além do painel histórico complexo e amplo que aborda. É um filme militante, uma obra de afirmação da honra de um povo para quem a expressão “arrastado como gado para o abatedouro” seria a mácula e violência final. A personagem algo épica que emerge do filme certamente é o líder principal do levante, Mordechai Anielewicz, embora ninguém possa esquecer da figura trágica do chefe do *Judenrat* de Varsóvia, Adam Czerniakow⁴⁸. Há que se destacar ainda o lugar relevante que **Uprising** ocupa em oposição ao marco hollywoodiano **A Lista de Schindler**, ao propor uma abordagem que substitui os passivos e vitimizados *Schindlerjuden* por um grupo de homens e mulheres dispostos a resistir e vingar seus irmãos, recuperando a honra e a coragem perdida no chamado “caminho da perdição”.

Entretanto, a evidente opção de **Insurreição** por tratar o seu tema com uma riqueza de informações e personagens capazes de dar conta da complexidade daquele painel histórico — nas diferenças políticas entre os líderes do *Judenrat* e os participantes dos grupos de combate; no doloroso papel daqueles que trabalham na polícia judaica do gueto (como forma de tentar proteger seus familiares); na própria armadilha em que os Conselhos Judaicos acabam caindo, com a explícita colaboração e organização de caravanas regulares rumo à morte; na vergonhosa indiferença ou ódio dos poloneses não-judeus contra seus compatriotas semitas; na intrincada e, em geral, condenável política que orienta os grupos de resistência aos nazistas — cria duas dificuldades sistematicamente evitados pelos produtos da *indústria cultural*: a longa duração da narrativa e, sobretudo, a possível falta de clareza a que o público não familiarizado com o assunto tende a experimentar. É o caso particularmente concreto de **Insurreição**, que arrisca-se a confundir seu público com tamanha profusão de fatos históricos, personagens reais, facções e conflitos internos da comunidade judaica além das questões espinhosas na relação entre poloneses judeus e não judeus. Isso, de certa forma, cria um paradoxo: não há nada que do ponto de vista estético e narrativo, diferencie a obra de John Avnet de dezenas de outros dramas de época,

⁴⁸O historiador Michael Marrus (2003) examinaria a mais dolorosa e controvertida faceta dos Guetos, nas instituições que os perpetradores fizeram organizar a partir do trabalho das vítimas. Um ícone dessa figura trágica e controvertida seria o chefe do *Judenrat* de Varsóvia, Adam Czerniakow, cujos diários foram publicados na Inglaterra em 1979. Engenheiro industrial e patriota polonês, Czerniakow foi nomeado prefeito de Varsóvia após a fuga do líder anterior. Quando os alemães chegaram, deram-lhe a ordem para organizar um Conselho Judaico. Czerniakow constantemente procurava as autoridades alemãs para obter concessões, aliviar o racionamento e suspender as regras mais cruéis, até ser esmagado pelo terrível fardo e matar-se, tomando uma substância letal. Para historiadores do porte de Raul Hilberg, líderes como Czerniakow, transformaram-se em prisioneiros psicológicos do perpetrador, embalados em um estado de subserviência institucional. “Quase sempre seus esforços destinavam-se ao fracasso. Seu diário demonstra a insuportável sensação de impotência e futilidade” (apud MARRUS, 2003, p. 215).

alimentados por emocionantes cenas de lutas, romances e dramas pessoais. Ainda assim, para a compreensão do amplo painel histórico que dramatiza, o filme se dirige a um certo tipo de público, digamos, já iniciado no tema. E, ainda que a resistência armada no Gueto de Varsóvia tenha sido explorado em pelo menos três obras importantes de uma filmografia básica sobre o assunto, desde a telessérie norte-americana **Holocaust** ainda ao final dos anos 70, passando por um filme comercial de sucesso como **O Pianista** e ganhando todo o bloco final do *cult* de Claude Lanzmann, **Shoah**, a verdade é que apenas **Insurreição** foi concebido integralmente para resgatar a memória e a história do Levante”⁴⁹.

Um segundo título do mesmo período evocará outro momento de resistência. Com um realismo impressionante (de fato, à beira do insuportável) **The Grey Zone** ou **Cinzas da Guerra** (2001), produção norte-americana dirigida por Tim Blake Nelson resgata a tristemente célebre tarefa dos *Sonderkommandos* à partir das memórias do médico húngaro sobrevivente de Auschwitz, Miklos Nyiszli, **Auschwitz: a Doctor’s Eyewitness Account** e, sobretudo, do capítulo II de **Os Afogados e os Sobreviventes**, de Primo Levi, intitulado justamente de **A Zona Cinzenta** (2004). O filme que tem nada menos do que o “Doutor” Josef Mengele como um de seus personagens, recebeu nos Estados Unidos a classificação “R” por parte da MPAA, devido a presença de “forte violência”, nudez e linguagem inadequada. Os noventa minutos da narrativa são acompanhados com penoso esforço, tamanha a violência das cenas, que incluem as práticas cotidianas dos crematórios do Campo, com a inevitável extração de dentes de ouro ou de arcadas dentárias inteiras, antes dos corpos serem colocados sobre as macas de ferro que alimentam com rapidez assustadora os fornos crematórios. A canaleta desenhada no chão em frente aos fornos, transforma-se num lago de um vermelho vivo e brilhante, que contrasta terrivelmente com o pó cinza que impregna aquele ambiente infernal.

Foi amplamente explorado o fato de que, para aqueles poucos que sobreviveram, os campos da morte seriam melhor descritos pelos versos de Dante, ao entrar no Inferno. Pois o ambiente de trabalho dos protagonistas desta obra é o próprio inferno, potencializado neste filme pela opção de um realismo brutal. Bem mais do que do que uma testemunha ocular, o

⁴⁹ Naturalmente, a afirmação se dá dentro dos limites da filmografia que pudemos reunir, ao longo da pesquisa e, enquanto público consumidor de cinema. **Shoah** dedica ao Levante do Gueto de Varsóvia sua quarta e derradeira parte. Trata-se da mais emocionante e/ou afirmativa abordagem do amplo tema do extermínio dos judeus europeus, numa obra marcada por certa economia narrativa imposta com implacável determinação estética de Lanzmann. Seu último filme, igualmente desconhecido no país, trata da rebelião e fuga ocorrida no campo de Sobibor. Se a filmografia completa de Lanzmann, à qual em geral não temos acesso no Brasil, for examinada, veremos que seus filmes militam abertamente pela identidade judaica e pelas formas de resistência possíveis de seu povo, seja em seus documentários, seja na duramente defensável postura do Estado de Israel ao longo do novo milênio, como os tristes eventos de 2006 envolvendo uma luta com o Hezbolah que atingiu duramente a população civil do Líbano.

Doutor Miklos foi um dos tantos profissionais da Medicina convocados para o trabalho sujo dos perpetradores do Holocausto, cujas funções estavam relacionadas com a terrível rotina dos *Sonderkommandos*, especificamente com o 12º Comando Especial de Auschwitz, que entraria para a história como o único exemplo de resistência armada naquele campo que se tornaria uma síntese de toda a crueldade do terror concentracionário. Embora filmado em cores, **The Grey Zone** é um filme tomado pelo tom cinza, não apenas aquele, concreto, e resultante do interminável trabalho de cremação de corpos, como um outro menos palpável, de fato, uma “zona cinza moral”. Miklos Nyiszli, segundo o filme, tem sua família sob a guarda dos alemães e por isso presta seus serviços médicos em benefício da precisão e profissionalismo dos assassinos. Entretanto, em **Os Afogados e os Sobreviventes** (2004), Primo Levi oferece uma outra versão para o trabalho deste médico anatomicopatologista, especializado em autópsias, única testemunha ligada ao Comando (ou Esquadrão) Especial que ousou subverter suas tarefas macabras.

Nyiszli devia dedicar-se especialmente ao estudo dos gêmeos: com efeito, Birkenau era o único lugar no mundo em que existia a possibilidade de examinar cadáveres de gêmeos assassinados no mesmo momento. Ao lado dessa tarefa particular, à qual, diga-se de passagem, não parece que ele se tenha oposto com muita determinação, Nyiszli era o médico do esquadrão, com o qual vivia em estreito contato (LEVI, 2004, p. 46).

Quanto ao *Sonderkommando*, cuja rotina atroz consiste em retirar os cadáveres da câmara de gás e encaminhá-los para a imediata cremação, garantindo a eficiência quase fabril da matança, sabe-se o bastante. A existência de cada um destes comandos era, em geral, de alguns meses, após os quais todos os seus membros, como testemunhas privilegiadas da “Solução final”, deveriam tomar o lugar das vítimas a quem costumavam “tratar” (termo eufemístico para matar). Nenhum outro grupo foi tão drasticamente implicado no processo de destruição. Como diria Theodor Adorno, em **Minima Moralia**, a técnica dos campos de concentração “visa tornar os prisioneiros iguais a seus guardas, a fazer dos assassinados assassinos” (1993, p. 89). Pois esse destino foi cumprido, como ninguém, pelos integrantes destes pequenos batalhões cujo trabalho simbolizava a própria mácula que não deixa de estender-se sobre as próprias vítimas. A recompensa por tal tarefa: continuar vivo, ganhar uma ração diária superior aos dos prisioneiros e trabalhadores comuns, um bloco especial e

alguns outros pequenos privilégios⁵⁰. O preço disso também é claro. Perder — ou pensar perder — qualquer vestígio de uma antiga *humanidade*.

Pois conforme destacará Susan Neiman, na sua análise sobre **O Mal no Pensamento Moderno** (2003), a capacidade nazista “de implicar as vítimas ou aqueles que de outro modo permaneceriam observadores inocentes é o aspecto do regime que mais se parece com as formas tradicionais de mal”. Isso sugere, diz a autora, que o produto mais terrível dos campos da morte “não é o *Musselmann*, mas sim o *Sonderkommando*. Condenar a vítima a participar da mecânica do assassinato era uma maneira de destruir a própria moralidade” (NEIMAN, 2003, p. 301). Como nenhum outro prisioneiro dos *Lager*, o membro do Esquadrão Especial vai macular as mãos e a própria alma com o trabalho mais sujo que os nazistas reservariam a uma parte de suas vítimas. Estes homens “na qualidade de portadores de um horrendo segredo eram todos rigorosamente separados dos outros prisioneiros e do mundo exterior”, diz Levi (2004, p. 45) — ainda que o relato de Ruth Klüger relativiza tamanho rigor — e eram mantidos com grandes quantidades de bebidas alcóolicas, providenciadas pelo próprio comandante do campo.

O enredo de **The Grey Zone** mescla, de forma arbitrária, dois casos reais, resgatados nas memórias do médico húngaro e de Levi, mas que ao contrário da versão fílmica, não ocorrem concomitantemente. Vejamos estes fatos abordados dramaticamente na obra de Tim Blake Nelson. Ocorre que o 12 Comando do Crematório prepara uma ação inédita e ousada. Um ato de sabotagem, que pretende explodir o crematório onde desempenha sua bizarra tarefa e que deverá, ainda, propiciar uma pequena rebelião armada, com a possibilidade de favorecer algumas fugas ou, pelo menos, matar alguns dos algozes em nome de tantos irmãos assassinados. Enquanto os insurreitos planejam sua ação, Miklos Nyiszli é chamado com urgência por um dos membros do *Sonderkkomando* para um procedimento impensável. Uma menina retirada sob um monte de cadáveres na câmara de gás mostra sinais de vida. O fato insólito provoca nos membros do Comando um sentimento que até então parecia ter sido consumido junto aos corpos incinerados nos fornos crematórios.

A versão narrada pelo médico e recuperada no livro de Primo Levi é um pouco diferente: de fato um grupo de deportados recém-chegados ao campo é encaminhado para a câmara de gás. Terminado o gaseamento, os homens do *Sonderkommando* entram na peça e tratam de começar “sua horrenda tarefa”: há que se desfazer “o emaranhado de cadáveres, lavá-los com os hidratantes e transportá-los para os fornos crematórios”. Ocorre que eles encontram no

⁵⁰ O complexo de Bikernau mantém preservado um barracão do *Sonderkommando* cujo piso ostenta, em tamanho vistoso, desenhado no próprio material e em cor diferenciada as iniciais “S.K”.

chão “uma jovem ainda viva” (LEVI, 2004, p. 47). Talvez, pensam os funcionários da morte, perplexos, os corpos tenham feito uma barreira ao redor dela, retendo um pouco de ar que permaneceu respirável. Ela é escondida, aquecida, e recebe um caldo de carne. A moça, cujo nome não se sabe, tem 16 anos, não se orienta no tempo ou no espaço, não sabe onde está. “Não compreende, mas viu; por isso, deve morrer, e os homens do Esquadrão sabem disto, tanto sabem que eles próprios devem morrer, e pela mesma razão” (LEVI, 2004, p. 48).

No filme, a menina pequena, frágil e assustada transforma-se numa entidade emblemática, capaz de representar a afirmação da vida contra a indiferença rotineira da produção da morte. E contrariando toda a lógica implacável daqueles homens cobertos de cinza, eles decidem que farão de tudo para salvá-la. Essa inesperada retomada com a dimensão humana de cada integrante do Comando, entretanto, ameaça tornar ainda mais arriscado os preparativos para a sabotagem, gerando um conflito de uma ironia perversa: o que deveriam priorizar aqueles homens, trabalhadores da morte e por ela marcados? Salvar uma vida ou investir na possibilidade quase homérica de um ataque aos nazistas? Esse conflito é o fio condutor da narrativa de Tim Blake Nelson, muito embora pareça claro que ambos os projetos, ainda que excludentes, dirigem-se ao fracasso inevitável.

Graças as memórias do médico húngaro, a quem o próprio Mengele considerava *quase* como um colega, podemos reconstruir rapidamente a trajetória desta adolescente, que, de forma algo milagrosa, escapou à asfixia letal. Miklos Nyiszli reanima a moça com uma injeção, e se pergunta em que condições ela poderia viver. Assim, ele chama um dos soldados da SS encarregados “dos equipamentos da morte”, um certo Muhsfeld. O homem hesita mas, afinal, é chamado à razão, se é que se pode dizer isso, e prioriza o cumprimento ao dever. A moça deve morrer pois é jovem. Caso “fosse mais velha”, certamente “teria mais juízo e talvez se pudesse convencê-la a calar sobre tudo o que lhe ocorrera” (apud LEVI, 2004, p. 48-9). Mas o soldado, num gesto surpreendente para a sua reconhecida brutalidade, evita matá-la pessoalmente. Ele chamará um subordinado que deverá disparar um tiro na nuca da jovem.

Cinzas da Guerra gerou, como era de se esperar, um desconforto sem precedentes na crítica norte-americana que não deixou de notar seu aspecto absolutamente depressivo⁵¹, um pecado em se tratando de produtos da *indústria cultural*, destinados as grandes platéias.

⁵¹ No site www.rottentomatoes.com/m/grey_zone nada menos de 78 resenhas assinadas por analistas de todos os cantos dos Estados Unidos se dividem entre elogios e críticas ao filme de Tim Blake Nelson, cineasta cuja mãe fugiu da II Guerra na Europa. Susan Stark, do **Detroit News**, diz “ser impossível pensar num filme mais depressivo”, Megan Turner, do **New York Post**, avalia a obra como “horripelmente depressiva”, enquanto Denis Schwartz, do **Ozu’s World Movies Reviews**, afirma ser “dificilmente assistível”.

Lamentavelmente a opção estética pelo realismo adotada pelo diretor, ainda que correta ou inevitável, tornou este episódio — tão significativo para uma representação das vítimas que fuja ao caráter vitimizatório e ressalte as poucas ações de resistência dos judeus em seu calvário nos campos da morte — absolutamente intragável. Restaria observar que obras como **Cinzas da Guerra** e **Insurreição**, ambos de 2001, por insistirem num registro realista (seja em termos estéticos ou seja em função da tentativa de abarcar inúmeras e complexas circunstâncias históricas) “fracassam” em termos de recepção junto ao grande público. Ainda que se relativize esse juízo quanto a sua eficácia, o fato é que isso parece confirmar a suspeita de que as grandes multidões preferem narrativas altamente maniqueístas e edificantes como aquela que “beatificou”, por assim dizer, Oscar Schindler, pai e protetor de seus passivos — senão patéticos — *Schindlerjuden*. É dentro desta lógica, também perversa, que se deve avaliar retrospectivamente a representação e a memória do Holocausto no cinema. Como diria Walter Benjamin, num outro contexto, todavia sugestivo, “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”. E esse inimigo [no caso de seu texto derradeiro, as classes dominantes] não tem cessado de vencer” (1994, p. 224-5).

2.11 RAZÃO E NATUREZA (OU COMO DESTRUIR MÚSICOS E MULHERES)

Um ano depois do lançamento de **Insurreição** (2001), o diretor polonês Roman Polansky recuperaria a trajetória singular de um dos sobreviventes do Gueto de Varsóvia, o pianista polonês Wladyslaw Szpilman. Esta co-produção entre França, Alemanha, Polônia, Inglaterra mereceu sete indicações para o Oscar — a Academia de Cinema de Hollywood, como se sabe, adora filmes sobre o Holocausto — incluindo os prêmios máximos de melhor Filme e Diretor, além de Ator Principal e Roteiro Adaptado. Da mesma forma que **A Trégua**, de meados dos anos 90, baseado em obra homônima de Primo Levi, **O Pianista** parte do testemunho do próprio Wladyslaw Szpilman, funcionário da Rádio de Varsóvia, cujas memórias foram publicadas inicialmente em seu país de origem, ganhando edições mundo afora depois do lançamento do filme. A autonomia da linguagem cinematográfica em relação aos relatos literários ou autobiográficos da experiência das vítimas é cabalmente ilustrada pela narrativa de Polansky. Enquanto cinema, **O Pianista** (2002) é muito superior a um filme como **A Trégua** (1996), adaptada de um texto consagrado de Primo Levi, talvez o mais importante nome do registro literário e testemunhal do Holocausto.

Notemos que o anti-herói de Roman Polansky — ao contrário dos personagens tragicamente heróicos de **Uprising** e dos membros do Sonderkommando de **The Grey Zone** — sobrevive, exatamente, por que se abstém sistematicamente de qualquer atitude de oposição, enfrentamento ou luta frente aos algozes. Essa incapacidade de resistir terá seu momento mais dramático quando o músico é retirado por um membro da polícia judaica, do grupo de infelizes que, na plataforma ferroviária de embarque, se amontoam a espera da deportação. Ocorre que Wladyslaw está acompanhado de sua família, a quem abandona, aproveitando aquela oportunidade, a um só tempo milagrosa e terrível, que o ex-amigo judeu, a serviço dos carrascos, lhe oferece. O pianista sabe que seus familiares embarcam para a morte. Sua fuga de volta às ruas do Gueto, cambaleante, hesitante, tomado por um pranto quase infantil, misto de culpa e vergonha, constitui uma síntese cruelmente irretocável do personagem de Polansky.

Ironicamente, **O Pianista**, como foi ressaltado enfaticamente ao longo da cobertura da imprensa à época do lançamento do filme, seria uma mescla das memórias de um sempre passivo Wladyslaw Szpilman com um sobrevivente cuja vivência pessoal do Holocausto — e de seus guetos — foi de todas as formas um exemplo oposto: o próprio Roman Polansky, nascido na Polônia e filho de família judia, viveu dos seis aos nove anos no gueto de Cracóvia. Lá viu o pai ser esbofeteado por nazistas e presenciou o assassinato de uma vizinha. De lá, viu partir a mãe e as irmãs, que foram deportadas para os campos e das quais nunca mais teve qualquer notícia. A pedido do pai, o jovem Polansky fugia do Gueto, ao qual acabava retornando, com saudades. A fuga definitiva contou com a cumplicidade de um soldado polonês, a serviço dos nazistas. Para comer, trabalhava no mercado negro: nos anos seguintes, viveu com famílias católicas. Apesar da coragem com que enfrentou aqueles dias, como o próprio personagem de seu filme, Polansky viveria mais por obra da sorte e do acaso do que pela sua determinação pessoal. Há, entretanto, um detalhe crucial: ambos receberam ajuda de poloneses dispostos a arriscar suas vidas para salvar compatriotas judeus, num país maculado pela triste lembrança da colaboração polaca com os algozes nazistas.

Numa matéria intitulada, sugestivamente, de **Holocausto Sem Açúcar: O Polonês Roman Polanski Baseou-se em Um Personagem Real e em Suas Lembranças Para Fazer de O Pianista um Grande Filme**”, o jornalista Cléber Eduardo lembra que “por servirem de bandeira contra a intolerância, filmes sobre o Holocausto são poupados de críticas”. Fazendo coro com a observação de Susan Sontag, o texto ressalta que “a função humanitária e a pedagogia política, legítimas” de tais filmes acabam por dispensá-los do valor estético. Esse não seria, entretanto, o caso do filme de Polanski, já que a história do pianista Wladyslaw Szpilman,

interpretado magistralmente por Adrien Brody, “mostra alemães capazes de gestos dignos e judeus sem senso de solidariedade”. O diretor, segue a matéria, “tem a coragem de filmar um herói envergonhado por escapar à morte sem oferecer resistência. Ele só sobrevive porque foge em vez de lutar, porque não tem força para arregaçar as mangas e porque é considerado superior por conta do dom artístico”. Isso certamente, incomoda ao personagem, mas afinal “também é com a arte que ele resiste as trevas” (Eduardo, 2003, p. 82-3) E que trevas.

Num trecho do clássico ensaio de Theodor Adorno, **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**, escrito em 1938, o autor lembra que a função disciplinadora da arte musical — naquele momento em que a música de entretenimento tem como consequência o emudecimento dos homens e a incapacidade da comunicação — já tinha sido proposta no terceiro livro da **República**, de Platão, na qual o filósofo condena os modos musicais “queixosos” e “moles” (que se recomendam em banquetes e orgias), bem como sugere a proibição da flauta e dos instrumentos “de muitas cordas” tangidos com os dedos. Para a utopia do Estado platônico, que “disciplina seus cidadãos incitando-os tanto para a salvaguarda do Estado como de sua própria existência”, dos diversos modos musicais só seriam permitidos aqueles que, “de forma adequada imitam a voz e a expressão do homem”, um tipo de homem que “na guerra ou em qualquer ação que exija a força singular, porta-se com bravura ainda que vez por outra possa incidir em erro, ser ferido ou ser atingido pela morte ou por uma infelicidade” (apud ADORNO, 1996, p. 67-8).

Eis um músico totalmente distante do modelo platônico. A virtuose de Wladyslaw Szpilman ao piano é coerente com a personalidade de “um tipo de homem” que, decididamente, não se portou com a bravura exigida pelo filósofo grego, numa espécie de guerra insana travada por uma potência militar fanatizada contra um povo cuja história, até então, era marcada por populações não apenas pacíficas mas, em geral, pouco afeito a lutas e “qualquer ação que exija a força singular”. Se ouve bravura na postura deste pianista, um anti-herói engendrado no contexto do nacional-socialismo e da Shoah, foi a de insistir na sua sobrevivência, uma verdadeira afronta, há que se registrar, contra a “Solução Final do problema judeu”. Como diria Theodor Adorno sobre a figura do intelectual — e que pode ser estendido a homens como o que foi representado por Adrien Brody: “Não importa como faça, o que o intelectual faz está errado. Ele experimenta de maneira drástica, como uma questão vital, a ignominiosa alternativa que o capitalismo tardio coloca em segredo a todos os que dele participam: tornar-se também um adulto ou permanecer uma criança” (ADORNO, 1993,

p. 116). Não esqueçamos que, como ressaltaria Primo Levi, constantemente, “os melhores entre nós seriam os primeiros a sucumbir.”

A imagem de pequenos quartetos musicais tocando mecânica e tristemente nos campos de concentração nazistas, à beira do caminho que levaria uma nova fornada de condenados às câmaras de gás — música, que, de forma sinistra, deverá acalmar ou confundir o involuntário “público” — já se tornou uma referência clássica no gênero de filmes do Holocausto. É difícil não pensar imediatamente nelas uma vez que se coloca a pergunta sobre o destino provável de músicos na luta diária pela vida dentro do universo concentracionário. É verdade que houve casos excepcionais, como o gueto/campo de Theresienstadt, perto de Praga, descrito no livro de Frido Mann (neto do escritor alemão judeu Thomas Mann), **Terezín ou Hitler Oferece Uma Cidade Aos Judeus** (1995), na qual resgata as memórias de Paavo Krohnen, ator tcheco que sobreviveu ao nazismo e emigrou para a Finlândia.

“A particularidade deste gueto consistia em não ser apenas um campo de seleção, concentração e de transição para a massa deportada destinada à morte certa”, diz Mann (1995, p. 13). Tratava-se também e sobretudo de um campo de concentração modelo para a apresentação eventual às comissões internacionais de direitos humanos, que eram direcionadas, pelos nazistas, para visitas previamente marcadas (e que demandavam profundos preparativos que faziam do lugar um verdadeiro mundo-do-faz-de-conta) a cada novo clamor mundial acerca das condições de vida dos judeus sob o Reich. O lugar, era especialmente povoado por crianças, idosos e pelos chamados “renomados”, uma elite de intelectuais e artistas como o próprio Paavo.

Documentários como **Sobreviventes do Holocausto** (1996) trazem relatos pontuais sobre como o talento musical pode salvar homens, obrigados a distrair os carrascos — muitos dos quais vindos de famílias de educação refinada — de suas tarefas repetitivas e estressantes na produção industrial de cadáveres. Uma das testemunhas do filme produzido por Spielberg viu um oficial nazista entrar no barracão em que vivia em Auschwitz e ordenar que se apresentassem aqueles que fossem capazes de tocar um instrumento. Um violinista se apresenta, começa a tocar um trecho de um dos mestres da música clássica e tem a cabeça arrebatada pelo oficial que não “apreciara” a audição. Então, o sobrevivente percebe que uma valsa, ao estilo mais popular, poderia ser uma aposta menos arriscada: ele toca, o oficial fica satisfeito, dá às costas e sai. No chão, um cadáver em sangue, vítima de uma morte bestial e despropositada. Então ele lembra: jamais havia estudado ou tocado a peça que ele executara para o algoz. Ele simplesmente não sabe o que aconteceu. A música, de certa forma, se fez

tocar, se é possível ser dito desta forma. O fato é que naquele momento, ela representava a diferença entre a vida e a morte.

Nos relatos dos sobreviventes, aprendemos que algumas profissões, talentos ou saberes ampliaram enormemente as chances de escapar às seleções ou garantiram, por determinado tempo, trabalhos “extras” nos campos de concentração ou em fábricas em torno dos mesmos, que amenizaram as condições de inanição e brutalidade dos carrascos. Assim, barbeiros e alfaiates são poupados da primeira seleção, já na chegada aos campos, pois suas tarefas diziam respeito à totalidade dos prisioneiros. Dentistas ou qualquer um que manejasse um alicate tinham a importante missão de arrancar os dentes de ouro, fossem nos vivos ou nos cadáveres saídos das câmeras de gás. Elie Wisel, ao ser designado, imediatamente após sua chegada ao complexo de prédios em cujo portão principal de entrada podia-se ler a frase “O Trabalho Liberta”, para o campo de Buna-Monowitz, passa por uma situação corriqueira: “visita médica ao ar livre, nas primeiras horas da manhã, diante de três médicos sentados em um banco”. O primeiro profissional mal ausculta o jovem. “O dentista em compensação, parecia mais consciencioso: mandava abrir bem a boca. Na realidade não estava procurando os dentes estragados, mas os dentes de ouro. Anotava em uma lista o número de quem tivesse ouro na boca” (2001, p. 72-3). Wisel tinha uma coroa, que logo depois seria arrancada por um dos guardas. O roubo e contrabando de ouro nos campos era imenso, apesar do fato óbvio de que o material deveria ser encaminhado aos cofres do Reich.

Marceneiros e operários da construção trabalhavam nas obras de ampliação dos campos, edificando novos barracões e demais prédios necessários ao ritmo sempre crescente da capacidade industrial do assassínio. Não raro, tal estatuto diferenciado em termos de mão-de-obra poderia aumentar as chances de se conseguir alguma ração extra, fundamental para a epopéia da sobrevivência, uma vez que o tempo normal de vida nos limites da ração dos campos era de apenas três meses. Nem tudo era uma garantia: numa das cenas de **A Lista de Schindler** (1993) essa situação é representada. Uma prisioneira do campo em construção de Plaszow chama respeitosa o carrasco Amon Goeth — a encarnação absoluta do mal — para lhe dizer que é formada em Engenharia e que existe um erro na fundação do prédio que está sendo edificado. Ele, com o ressentimento típico dos tantos medíocres que ascenderam na hierarquia nazista pela sua capacidade de realizar, sem nenhuma espécie de questionamento, tarefas tão banais quanto bárbaras, irrita-se com a “arrogância” daquele ser, afinal, “inferior”. Goeth pergunta qual o erro e o que fazer para consertá-lo: após a explicação da jovem, o comandante do campo e designa um inferior para fuzilar a prisioneira.

Stanislaw Szmajzner, que, aos 12 anos, viu a pequena cidade polonesa de Pulawy ser invadido pelos nazistas, aprendera a profissão de joalheiro ao mesmo tempo em que era educado num colégio hebraico. Sua habilidade em fazer objetos em ouro garantiria sua sobrevivência em Sobibor. Com a abundância do ouro roubado das vítimas, soldados e oficiais satisfaziam sua vaidade pessoal ou presenteavam suas amantes com cordões, anéis e pequenas jóias de uso pessoal. Mas talvez um dos casos mais bizarros entre as memórias mundialmente conhecidos seja a do judeu italiano Primo Levi, publicado na primeira obra de sua trilogia, **É Isso um Homem?**. Formado em Química, ele foi selecionado, no campo de Auschwitz, para integrar um insólito *Kommando* Químico, que deveria ser “um setor de especialistas” mas cujo *kapo* responsável era um “triângulo verde”, um criminoso profissional (LEVI, 1997, p. 103). O *Kommando* 98, enfim formado, reduziu-se a doze homens, dos quais cinco não tinham a menor intimidade com a área, o que não comprometeu em nada suas tarefas — descarregar sacos de material químico dos vagões, transportá-los e empilhá-los no depósito — que, efetivamente, não exigiam nenhum conhecimento químico pontual. Isso não evitou que sete candidatos disputassem uma verdadeira prova, uma espécie de vestibular, ministrada pelos algozes, os doutores Hagen e Probst, além do *Doktor Ingenieur* Pannwitz, em alemão, na qual os concorrentes buscavam o privilégio de serem considerados aptos para as poucas vagas disponíveis.

E então o *Häftling* [prisioneiro] matrícula 174.517 — tão imundo que teme tocar em qualquer coisa daquele escritório branco e reluzente, para não sujá-lo — encontra-se frente a frente com *Doktor* Pannwitz, alto, magro e loiro, “olhos, cabelos, nariz como todos os alemães hão de tê-los”, sentado, “formidável”, atrás de uma mesa (1997, p. 107). E Levi escuta a sua própria voz a responder a pergunta sobre qual o tema de sua tese, e a questão das “medidas de constantes dielétricas” interessam vivamente ao alemão. E nesse instante, em que pese ser de todo surreal, o candidato percebe claramente algo que as vítimas de então já sabiam sobre seus algozes. Que o cérebro que dirigia aqueles olhos azuis, as mãos bem cuidadas, dizia: “Esse algo que está na minha frente pertence a um gênero que, obviamente convém eliminar”, mas, nesse caso específico, “deve-se, antes, examinar se ele não contém ainda algum elemento aproveitável”.⁵² E aquele “algo” *ainda* pareceria aproveitável.

⁵² “E na minha cabeça, como sementes de porongo vazio: ‘Os olhos azuis e o cabelo loiro são, essencialmente, maus. Nenhuma possibilidade de comunicação. Sou especializado em Química Mineral. Sou especializado em sínteses orgânicas. Sou especializado [...]’ (LEVI, 1997, p. 108).

Bem sabemos que vamos acabar “em seleção”, em gás, embora a gente quase não pense nisso, a não ser umas poucas vezes por dia e, ainda assim, de uma estranha maneira distante, como não se tratasse de nós. Bem sei que não sou do estofado dos que agüentam, sou civilizado demais, ainda penso demais, esgoto-me trabalhando. Agora sei também que vou me salvar se me tornar Especialista, e que me tornarei Especialista só se passar na prova de Química. Hoje — neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo —, hoje eu mesmo não estou certo de que estes fatos tenham realmente acontecido (LEVI, 1997, p. 105).

Num sistema de destruição em que a medicina foi a profissão nobre a ser chamada para a administração científica do Zyklon-B e a realização das seleções, nas quais em segundos os profissionais decidiriam pela interrupção ou continuidade da vida dos detentos, enfermeiros e médicos judeus, como se depreende do relato de Imre Kertész, **Sem Destino** (2003), poderiam superar todas as expectativas em termos de sobrevivência nos campos nazistas. Ao ser transferido, não se sabe em função de que critérios, para a enfermagem nobre do campo de Buchenwald, Kertész — que estava à beira da morte — é tratado por um médico (cujo nome, discretamente, jamais é citado) que há 12 anos morava em campos de concentração. Já o enfermeiro polonês Pjetyka, o *Pfleger*, figura central para a recuperação do autor e de todos os internos, as quais tratava da forma mais carinhosa possível no contexto do *Lager*, somava “apenas” seis anos de campo.

Mas voltemos a **O Pianista** (2002), de Roman Polansky. A situação profissional do protagonista, seus contatos no mundo dos homens ricos e influentes (o bar onde toca eventualmente) e a fama decorrente de sua participação num programa de música clássica pela Rádio de Varsóvia naturalmente fazem a diferença na luta pela sobrevivência. Wladyslaw Szpilman será poupado do transporte que leva para sempre sua família para a morte; fará contatos com polacos não-judeus que o encaminham para um conhecido integrante da resistência, dedicado a auxiliar judeus fugitivos ou que se escondem dos nazistas. Mas acima de tudo, o pianista será protegido por um oficial da SS em missão na Polônia, que, melancólico ou cansado pelo ritmo da matança, sente-se profundamente tocado pela emocionada *performance* ao piano daquele ser miserável, envolto em trapos, cheio de chagas e com aspecto imundo. A música salva Szpilman, ou dito de outra forma, uma cultura erudita compartilhada por ambos os personagens e que de certa forma, transcende o abismo de outra forma intransponível entre um representante da perfeita “raça ariana” e um mero exemplar de um ser “inferior”, equivalente a um piolho, a um verme, determina que *esse* homem possa viver.

Acerca dos momentos finais desta história “real”⁵³, nas quais o oficial nazista vai garantir a sobrevivência de seu pianista, talvez caiba retornar a Theodor Adorno, ele mesmo um judeu plenamente assimilado à (alta) cultura germânica e, sobretudo, à música, atividade que sempre tentou manter, privada e paralelamente, à vida acadêmica e à reflexão filosófica. Em sua **Minima Moralia**, num aforismo escrito no outono de 1944, cujo mote é uma invasão militar nas Ilhas Marianas, anunciada nas “atualidades” da semana no cinema, Adorno faz notar as relações entre as guerras modernas, a propaganda, o Estado, a indústria e o desenvolvimento técnico, amalgamados e absolutos no “mecanismo de reprodução da vida, de sua dominação e aniquilação”.

As operações são conduzidas até o ponto em que não resta mais nenhuma vegetação. O inimigo cumpre o papel de paciente e de cadáver. Como os judeus sob o fascismo, ele não é mais do que um mero objeto de medidas técnico-administrativas e, *quando se defende disso, suas reações têm de pronto o mesmo caráter*. Nisso há algo de satânico, o fato de que, de certo modo, agora é preciso mais iniciativa do que na guerra à maneira antiga, de que ao sujeito parece custar toda sua energia levar a cabo a ausência de subjetividade. A inumanidade plena é a realização efetiva do sonho humano de Edward Grey: a guerra sem ódio (ADORNO, 1993, p. 48).

Esta inumanidade plena, como se sabe, atingiu com a mesma violência e perversidade homens, mulheres e crianças, além dos idosos cujo final era muitas vezes antecipado, por assim dizer, sob as terríveis condições dos transportes em vagões de gado, onde uma centena de pessoas podia ser confinada por dias, sem comida ou água, em pé, sob o terrível e sufocante cheiro de urina e excrementos⁵⁴, levando à loucura ou à morte. A obsessão nazista pela eliminação da “raça” judia, como se sabe, engendrou uma complexa rede com países dominados ou aliados, todos obrigados e repatriar cidadãos judeus para o Reich e os campos da morte espalhados em território germânico e polonês. Uma dentre milhares e milhares de vítimas seria mandada embora do Brasil, apesar de estar grávida de um cidadão brasileiro, contra todas as normas legais

⁵³ A biografia de Wladyslaw Szpilman não consta da bibliografia.

⁵⁴ Na obra **Os Diários de Viktor Klemperer. Testemunho Clandestino de um judeu na Alemanha nazista, 1933-1945** (1999) teremos inúmeros relatos de pessoas idosas e doentes que são deportados apesar de – ou justamente por – seu precário estado de saúde. O próprio Viktor só sobreviveu por ser casado com uma “ariana pura”, sua mulher, Eva. O bombardeio aliado na cidade de Dresden será a oportunidade para o casal Klemperer desaparecer da espécie de gueto onde se encontram, sob as duras condições de vida e trabalho que cabiam aos judeus. Na versão brasileira de suas memórias, de cerca de 900 páginas, veremos desfilar dezenas de homens e mulheres de idade que partem para uma última viagem do território alemão com destinos variados, entre os quais destaca-se o gueto de Terezín. É um relato sufocante e cruel, especialmente ao ressaltar, sempre de forma melancólica (e já quase automática) a sucessão de idosos dados como mortos no trajeto. De resto, como deixou claro as memórias de Ruth Klüger, essa não foi uma prerrogativa apenas de pessoas idosas.

existentes (bem como qualquer tipo de critério moral). Seu nome era Olga Benário, companheira do líder comunista Carlos Prestes, o “Cavaleiro da Esperança”.

Ainda que praticamente ignorado pelo público mundial, há que se citar o “filme-minissérie” de Jaime Monjardim, **Olga** (2004), baseado no livro homônimo do jornalista Fernando Moraes (1987), única obra fílmica brasileira que ousou localizar parte de sua narrativa nos campos de concentração e de extermínio do III Reich (com direito a cenas da neve invernal européia, filmadas em pleno Rio de Janeiro). **Olga** acompanha, em tom melodramático e idealizado, a trajetória da revolucionária alemã e judia desde sua sensacional participação no resgate de um companheiro preso em pleno Tribunal nazista, passando por um período de formação e treinamento na Rússia comunista até sua chegada no Brasil, onde deverá auxiliar os camaradas tupiniquins em sua desastrada tentativa de tomar o poder no país, governado com mão de ferro por um Getúlio Vargas em sua fase ditatorial.

O filme descamba rapidamente para uma história de amor entre uma decidida e sexualmente desinibida revolucionária alemã, de lindos olhos azuis, e um jovem delicado, inseguro e casto que treme em sua primeira noite de amor, a bordo de um navio, numa cena tão ridícula quanto hollywoodiana. Carlos Prestes é assim reduzido, na narrativa do diretor de novelas Jaime Monjardim, a um patético e vaidoso aprendiz de revolucionário, que parte para um levante sem o menor apoio popular ou militar, protagonizando uma tentativa de golpe em tudo risível. A estética do filme, produzido pela empresa de cinema das Organizações Globo, é marcada por um incontestável *touch* de minissérie global, quando não de uma novela de época, comprometendo a justa recuperação de uma história fundamental para o resgate dos movimentos comunistas no Brasil. De resto, há um estranhamento com essa narrativa que tem na Alemanha seu ponto de início e seu trágico final, mas que é falada em português, com leve sotaque carioca, inclusive nas cenas do campo de concentração de Ravensbrück.

O filme ganha uma força dramática evidente a partir do momento em que Olga Benário é presa pelo serviço de repressão de Vargas, devidamente auxiliado por homens da Gestapo especialmente mandados ao país para localizar esta judia revolucionária, verdadeiro ícone de tudo o que o regime de Hitler mais odiava. Olga faz uma penosa viagem em adiantado estado de gravidez, ganha seu bebê na afamada prisão de Lichtenburg, onde é brutalmente separada da filha, tão logo deixa de amamentá-la. Ela será então transferida para o campo de Ravensbruck e depois fará parte dos primeiros grupos de prisineiros destinados a testar o novo método de gaseamento massivo no hospital psiquiátrico de Bernburg, a pouco mais de cem quilômetros a sudoeste de Berlim. Enquanto isso, a família de Prestes

capitaneada por sua incansável mãe (interpretada de forma magistral pela sempre impecável atriz Fernanda Montenegro) se empenha numa campanha internacional para, entre outras coisas, garantir a guarda da menina, nascida atrás das grades e que será separada da mãe de forma cruel, numa das cenas mais dramáticas — ou quem sabe apelativas — da obra.

E ao final da trama teremos a representação dos últimos dias da judia comunista Olga Benário sob a gélida neve européia. Evidentemente, **Olga** traz as marcas dos limites do cinema brasileiro. Se a neve que cai parece absolutamente convincente aos olhos do espectador, o olho é incomodado pela presença de uma atriz nordestina, com tez e corpo moreno, que destoa, ridícula, em meio à brancura da pele das demais prisioneiras — não apenas pela característica étnica européia como também pelo aspecto pálido e macilento das prisioneiras, submetidas a uma rotina já conhecida feita de fome, trabalhos forçados, maus tratos e condições inumanas para enfrentar o rigoroso inverno local. E mesmo nestes momentos finais a câmera de Monjardim segue apostando na recorrente estratégia de focar, em longos *closes*, o rosto da atriz Camila Morgado, com seus límpidos olhos azuis que devem corresponder a todo tipo de situação emocional extrema, com a simplicidade das novelas que consagraram o diretor na mídia televisiva, antes de seus vôos para a produção cinematográfica.

Olga, parece-nos, se destaca mais pelas fragilidades do que pelos méritos, ainda que seja louvável que esta história tenha finalmente encontrado seu espaço no universo do cinema nacional. Se o filme encerra esse retrospecto de seis décadas de produção cinematográfica, deve-se apenas a uma espécie de dever em relação ao sempre modesto produto audiovisual brasileiro. Com sua estética televisiva e alguns momentos que beiram ao ridículo, o filme de Jaime Monjardim será lembrado obrigatoriamente por seu ineditismo em meio a um cinema que — historicamente carente de uma efetiva indústria nacional — raramente ousou ambientar suas narrativas para além das fronteiras continentais do Brasil. A obra faz uma justa homenagem a duas figuras históricas de primeira grandeza no cenário local e na própria trajetória internacional do movimento comunista. Notemos, entretanto, com que atraso a questão do Holocausto e da memória das vítimas judaicas será tratado pela “Sétima Arte” brasileira. Ao ser lançado, praticamente em meados da primeira década do século XXI, **Olga** entra de forma absolutamente tardia numa filmografia que começaria a ser construída ainda naquele início de 1945, quando os primeiros campos de concentração e extermínio na Europa começariam a ser libertados pelos exércitos aliados, para espanto e terror de um mundo definitivamente maculado pela recaída na barbárie, como frisariam Theodor Adorno e Max Horkheimer em sua análise da **Dialética do Esclarecimento** (1985). Aliás, lemos nas **Notas e Esboços** da mesma obra:

Para o ser racional, porém a solicitude pelo animal desprovido de razão é uma vã ocupação. A civilização ocidental deixou-a ao encargo das mulheres. Estas não tiveram nenhuma participação independente nas habilidades que produziram essa civilização. É o homem que deve sair para enfrentar a vida hostil, é ele que deve agir e lutar. A mulher não é sujeito. Ela não produz, mas cuida dos que produzem, monumento vivo dos tempos há muito passados da economia doméstica fechada. A divisão do trabalho imposta pelo homem foi-lhe pouco favorável. Ela passou a encarnar a função biológica e tornou-se o símbolo da natureza, cuja opressão é o título da glória dessa civilização. Durante milênios os homens sonharam com o domínio ilimitado da natureza e com a transformação do cosmo num infinito território de caça. É para isso que se voltavam a idéia das pessoas numa sociedade de homens. Era este o sentido da razão de que se ufanavam. A mulher era menor e mais fraca, entre ela e o homem havia uma diferença que ela não podia superar, uma diferença imposta pela natureza, a mais vergonhosa e humilhante que é possível na sociedade dos homens. Quando a dominação da natureza é o verdadeiro objetivo, a inferioridade biológica será sempre o estigma por excelência, e a fraqueza impressa pela natureza a marca incitando à violência (ADORNO, 1985, p. 231).

Esse bem poderia ser o Epitáfio da sepultura que Olga Benário, essa mulher singular, judia e comunista, jamais teria. Sua morte como a de outras tantas mulheres vítimas do nazismo — milhões delas, das quais a maioria, no entanto, não terá seu nome lembrado — só faz confirmar as palavras de Adorno sobre o destino destes seres que, como “símbolo da natureza” foram abatidas covardemente no infinito território de caça da sociedade dos homens.

3 QUATRO MOMENTOS DA MEMÓRIA E DA (IM)POSSIBILIDADE DE UMA ARTE PÓS- AUSCHWITZ

A triste ciência, da qual ofereço algo a meu amigo, refere-se a um domínio que, em tempos imemoriais, era tido como próprio da Filosofia, mas que, desde a transformação desta em método, ficou à mercê da desatenção intelectual, da arbitrariedade silenciosa e, por fim, caiu em esquecimento: a doutrina da vida reta. Aquilo que “vida” significava outrora para os filósofos passou a fazer parte da esfera privada e, mais tarde ainda, da esfera do mero consumo, que o processo de produção material arrasta consigo como um apêndice sem autonomia e sem substância própria. Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela. Se falarmos de modo imediato sobre o que é imediato, vamos nos comportar quase como aqueles romancistas que cobrem suas marionetes de ornamentos baratos, revestindo-as de imitações dos sentimentos de antigamente, e fazem agir as pessoas, que nada mais são do que engrenagens de maquinaria, como se estas ainda conseguissem agir como sujeitos e como se algo dependesse de sua ação. O olhar lançado à vida transformou-se em ideologia, que tenta nos iludir escondendo o fato de que não há mais vida (Theodor Adorno, **Minima Moralia**, 1993).

O trecho que introduz os aforismos de **Minima Moralia**, obra escrita por Theodor Wiesengrund Adorno, nos amargos anos do exílio norte-americano, entre 1944 a 1947, e dedicada ao amigo e companheiro intelectual Max Horkheimer, deixa implícito o papel reservado aos produtos culturais num contexto em que a ideologia incide inexoravelmente sobre a subjetividade de um indivíduo em processo de dissolução. De forma dialética e paradoxal, esse sujeito ainda luta contra o “encantamento que o transforma em fachada”, numa remota — mas nunca negada — possibilidade que os homens, redimidos, possam criar “uma ordem mais digna” (1993, p. 08). Num contexto em que “as grandes categorias históricas” não estavam mais a salvo da “suspeita de logro” e em face da concórdia totalitária que “apregoa imediatamente como sentido a eliminação da diferença”, era possível que, temporariamente, até mesmo algo da “força social de libertação” tivesse se retirado para a esfera individual (1993, p. 10). Em breve, Adorno consagraria a expressão *indústria cultural* (1947); posteriormente seria formulada a famosa denúncia contra a lírica depois do conhecimento dos campos da morte (1949).

Adorno foi, ele mesmo, uma testemunha singular das catástrofes que se acumulam no século XX — levando à morte seu mestre e amigo Walter Benjamin junto a outros seis milhões de judeus, marcados pela radicalização da noção de *lebensunwerten Leben* – ou “a

vida que não merece ser vivida”. Ele não conhecerá a realidade dos campos de extermínio, mas é justamente essa realidade que vai conformar todo o seu pensamento e reflexão, jogando o filósofo cada vez mais na direção da crítica da cultura e da estética. Como disse, na introdução de sua **Minima Moralia**, “a violência que me desterrara impediu-me ao mesmo tempo de conhecê-la plenamente”. Assim, Adorno ainda não se atribuía “a cumplicidade em que incorre todo aquele que, em face do indizível que ocorria coletivamente, simplesmente fala do individual” (1993, p. 10). Sua reflexão radical será marcada pela aporia que caracteriza a existência da arte pós-Auschwitz: a de ter de conviver com a sua impossibilidade. Lembremos que, na visão adorniana, aos autênticos artistas do presente, caberia deixar que continuasse a tremer em suas obras o horror mais extremo: somente essa disposição poderia postular a cultura como instância negativa e utópica, evitando sua degradação a uma “máquina de entretenimento e de esquecimento”¹.

Como foi justamente apontado por seus comentadores, a indústria da cultura, tal qual se apresentava na época, em sua forma paradigmática; a saber, hollywoodiana, não pode oferecer senão o entretenimento alienante e a “moral” ao mesmo tempo ameaçadora e integradora da sociedade que a tudo engloba e domina. Em outras palavras, essa indústria, voltada ao prazer e ao divertimento, e altamente conectada com as estruturas de propaganda do sistema capitalista, não poderia gerar senão o *esquecimento*. Vejamos a visão do cinema expressada em **Minima Moralia**, para além da crítica já clássica à *indústria cultural*, na qual o espírito iluminista é arregimentado para o seu contrário: a mistificação de massas. Há que se notar, antes de mais nada, que a radicalidade dessa crítica não postula uma situação, a rigor, definitiva. Existe sempre uma tensão que coloca em oposição o movimento de integração da sociedade e os últimos vestígios de uma subjetividade do “antigo sujeito, historicamente condenado, que ainda é para si, mas não é mais em si” (1993, p. 08).

No aforismo 24, intitulado **Tough Baby**, Adorno critica os modelos de virilidade propagados pelos heróis do cinema, machões que oscilam do masoquismo à homossexualidade recalcada, mas faz uma ressalva significativa em relação às pessoas “reais” e aos arquétipos veiculados pelo *medium*: “As alegrias de tais homens, ou melhor, de seus modelos — aos quais dificilmente algum ser vivo se iguala com exatidão, pois as pessoas ainda são um pouco melhores do que a cultura em que vivem — têm todas algo de uma violência latente” (1993, p. 38). Há ainda outro aspecto, relativo ao próprio projeto de um

¹ Como já fora apontado, respectivamente, por Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 12) e Jeanne Marie Gagnebin (2003, p. 101), na primeira parte desta pesquisa.

livro-chave como a **Dialética do Esclarecimento** e seu famoso conceito sobre a *indústria cultural*, em geral negligenciado pelos comentadores de Adorno e da Teoria Crítica, mas levantada na monumental obra de Rolf Wiggershaus **A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política**. Numa antecipação do que seria o projeto editorial da **Dialektik der Aufklärung**, um *Memorandum* mimeografado circularia, internamente, no ano de 1944, entre os membros e colaboradores do Instituto de Pesquisa Social, sediado nos Estados Unidos. Os autores insistiam no fato de que “mais ainda do que as outras, a seção sobre a indústria da cultura é fragmentária” (2002, p. 352).

Ocorre que esse comentário era seguido pela seguinte afirmação, abandonada na edição impressa do trabalho: “Grandes partes realizadas há muito tempo só estão esperando a última redação. Elas permitirão que se apresentem, também, os aspectos positivos da cultura de massa”. A noção dos aspectos positivos da cultura de massa bem como a de um desenvolvimento concreto destas formas positivas são também objeto de discussão em **Komposition Für den Film** ou **Composição para o Filme**, que Adorno redigiu junto com Hanns Eisler (1898-1962), como parte de um projeto financiado pela *Rockefeller Foundation*, na primeira metade dos anos 40, como sustentará Rolf Wiggershaus (2003, p. 352). O comunista Eisler, partidário de um engajamento máximo da arte como função social para a libertação do homem — que, de acordo com Marx e Engels, conecta a atividade de conhecimento do mundo com a obrigação de transformá-lo revolucionariamente — comporia, uma década mais tarde, a bela peça musical do documentário de Alain Resnais, **Noite e Neblina** (1955), marco de um tratamento, de certa forma, pioneiro na cinematografia européia em relação à memória da barbárie nazista.

Hanns Eisler², aliás, lamentava que os filósofos do Instituto não se engajassem de forma prática contra o *status quo*, realizando a peripécia de serem “marxistas sem política”, como lembra o maestro e filósofo Ronel Alberti da Rosa, em **Música e Mitologia no Cinema: Na trilha de Adorno e Eisler** (2003, p. 10-1). Escrito a quatro mãos pelos judeus alemães exilados nos Estados Unidos, **Composição para o Filme** investe contra uma arte feita a serviço da “produção de efeitos”, arte funcional estigmatizada pelos autores como “arte

² Hanns Eisler produziu música “socialista” para os movimentos operários na Alemanha e para peças teatrais de Bertold Brecht. Foi aluno de Arnold Schönberg com o qual realizaria um rigoroso estudo formal de composição. Também compôs para o cinema, inclusive para roteiros produzidos em Hollywood. Como teórico, teve especial afinidade com o tema da eficácia dos modernos meios de comunicação de massa. Ele acreditava, ao contrário de Adorno (para quem a arte está ligada de forma indissolúvel do destino do homem e que constitui o último espaço para a possibilidade da verdade, que não se dá mais no mundo “administrado”), na possibilidade “de uma reforma do papel social da música”: a produção de uma *boa* música de entretenimento ia ao encontro de sua concepção de uma futura sociedade sem classes. Isso seria possível a partir de uma elevação gradual do nível da música de entretenimento, revertendo a “estupidização diária dos ouvidos e do mundo perceptivo dos ouvintes” pela transmissão de elementos que possibilitassem a conscientização política das classes (apud ROSA, 2003, p. 14-5).

manipulada”. Eles escreveriam que “toda arte, enquanto meio de preencher a liberdade, transforma-se em entretenimento, ao absorver em si, ao mesmo tempo, materiais e formas das tradicionais artes autônomas enquanto *bens culturais*”, processo de amálgama que acaba por determinar a quebra da autonomia estética (a ausência de qualquer função, ou, como Kant queria, arte enquanto “inegociável inutilidade”). A arte irredutível seria, porém, “totalmente demolida pelo consumo e atirada no isolamento”. Tudo o mais teria o mesmo destino: ser desmontado, esvaziado de seu sentido e novamente colado. “A única diretriz deste processo é a exigência de atingir com o maior vigor possível o consumidor. Arte manipulada é arte para consumidores”, decretariam Adorno e Heisler (apud ROSA, 2003, p. 15).

Notemos que, no caso particular de **Komposition Für den Film**, Hollywood e seu cinema marcam o livro de forma decisiva: a fábrica de sonhos, afinal, nada mais é senão o símbolo paradigmático da cultura de massa. Para o marxismo mais ortodoxo de Eisler, Hollywood configura o “sonho de todo pequeno-burguês”. Daí o cinema ser abordado como produto da cultura de massa — ou da *indústria cultural*, se usarmos o conceito adorniano —, e “nunca como forma própria de arte” (ROSA, 2003, p. 16). Lembremos que Adorno será implacável com esse *medium* que se adapta tão bem aos desígnios inconfessáveis de uma “vida administrada”. Seu ensaio **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição** (1996) seria uma resposta direta ao texto no qual o amigo Walter Benjamin propõe — com exagerada positividade e otimismo — o cinema como possibilidade de uma obra de arte não mais aurática, e, portanto, virtualmente progressista, em sua análise sobre **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica** de meados dos anos 30. A argumentação de Adorno, neste texto, já estaria muito próxima do notório conceito de **A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas**, publicado em 1947, que remeterá implicitamente ao texto benjaminiano. Ela será retomada na conferência radiofônica **A Indústria Cultural**, proferida em 1962, na Alemanha, e publicada em 1968, que faz referência explícita ao conceito de “aura”, postulando que a indústria “não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição, como um círculo de névoa. Assim, ela própria se convence imediatamente pela sua monstruosidade ideológica”, fustigaria o filósofo (1977, p. 290).

Um texto imediatamente posterior abordará a nova tecnologia audiovisual da década de 60, a televisão. No pequeno artigo intitulado **Televisão, Consciência e Indústria Cultural**, Adorno mantém a tensão dialética entre a tendência observada pelos vários meios

desta indústria de “cercar e capturar a consciência do público, por todos os lados” (1977, p. 346) e uma remota possibilidade de reverter o pessimista quadro detectado.

A circunstância de que, numa fase na qual a diferenciação e individualização estéticas foram elevadas com tal força libertadora como na obra literária de Proust [cujo grande tema, aliás, foi a memória], essa individualização seja revogada em favor de um coletivismo fetichizado, alçado à condição de fim em si, e posta a serviço de um punhado de aproveitadores, implica sancionar a barbárie [...]. “A nossa participação nas coisas públicas geralmente não é mais do que filistéia” — a sentença de Goethe aplica-se também aqueles serviços públicos que as instituições da *indústria cultural* alegam desempenhar (ADORNO, 1977, p. 354).

Mas, em que pese tal veredicto, Adorno dirá em seguida que “não é possível prever o que virá a ser a televisão; aquilo que ela é hoje não depende do invento, nem mesmo das formas particulares da sua utilização comercial, mas sim do todo no qual está inserida” (1977, p. 354). Nos parece possível postular duas questões subentendidas nestas linhas: não apenas a de que uma sociedade emancipada — “o todo” — poderia propor diferentes caminhos para o novo veículo, mas de que seu uso pudesse ser controlado pelo poder público e não por “um punhado de aproveitadores”, que estão, obviamente, no âmbito da iniciativa privada e comercial. Já num ensaio de 1969, **Tempo Livre**, Adorno comenta uma pesquisa empírica não concluída sobre a ampla cobertura, por parte da mídia alemã, do casamento de uma princesa holandesa com um jovem diplomata alemão. Constatou-se uma consciência duplicada: um degustar do acontecimento como um *aqui e agora*, “como algo único, que a vida geralmente nega as pessoas” por um lado. Mas, no questionário, muitos interrogados “se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor” (2002, p. 126).

Em conseqüência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a *indústria cultural* lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez ainda mais: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda não são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. A coisa não funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem

dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as conseqüências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freizeit*] (ADORNO, 2002, p. 126-7).

A emancipação, portanto, é um conceito que está no horizonte desse pensador tido apressada ou injustamente como um pessimista (e radical) incorrigível. Essa imagem precisa ser relativizada. Há uma faceta de Adorno obviamente menos conhecida e trabalhada por diversas áreas — entre as quais, a dos próprios estudos de Comunicação e da crítica cultural, ao qual estamos conectados — e que diz respeito mais diretamente à Pedagogia e à Educação (ainda que tal compartimentação seja, em parte, equivocada). **Theodor W. Adorno: Educação e Emancipação** é um interessante livro que reúne oito palestras e entrevistas radiofônicas acerca do problema da pedagogia prática. Adorno, “cético em relação aos meios de comunicação de massa e cheio de aversão às organizações e instituições formadoras de opinião”, foi um colaborador sistemático, de 1959 a 1969, da Divisão de Educação e Cultura da Rádio do Estado de Hessen, cuja série “Questões Educacionais da Atualidade”, ele freqüentou ao menos uma vez por ano naquela década, observa no prefácio ao livro, Gerd Kadelbach (1995, p. 07-08).

As conferências e entrevistas livres do filósofo e sociólogo frankfurtiano com Hellmut Becker e Gerd Kadelbach constituem-se, como notaria este último ao introduzir, em fevereiro de 1970, a edição alemã destes textos, “uma documentação acerca dos esforços práticos de um teórico que não podia nem queria abrir mão de apresentar ao público acessível a sua crítica ao “empreendimento”, ao “todo” (e aqui diríamos, à sociedade totalizadora de um mundo *administrado*). Eram ocasiões, aliás, nas quais apresentavam-se “sugestões bastante concretas, contribuindo para corrigir a imagem do crítico apenas negativo”. Daí que, para Kadelbach, a relação entre teoria e prática, oferecida aqui de um modo prático-teórico, é determinante nesta documentação, que ao mesmo tempo revelaria nuances até agora desconhecidas do método de trabalho de Adorno (1995, p. 08). Ressalte-se ainda que, nessa documentação, encontra-se o texto fundamental de 1959, **O Que Significa Elaborar o Passado**, transmitido pela Rádio Hessen em início dos anos 60, no qual analisa a questão da memória e da relação passado e presente num país em reconstrução, ansioso por livrar-se da culpa e do “dever da memória” dos crimes nazistas.

O fato, em grande parte desconhecido por aqueles que se ocupam da teoria e da crítica deste pensador aparentemente incapaz de certa *práxis*, é que Theodor Adorno relacionava-se de muitas maneiras com a Rádio de Hessen. A emissora transmitiu suas reflexões estéticas sobre a música moderna, apresentadas na forma monográfica ou em animadas conversas com os redatores da Divisão de Música, em grupos que reuniam vozes discordantes, colaboradores e amigos. Nas transmissões da “Palavra Cultural”, uma dessas colaborações foi a de Erika Mann, filha de Thomas Mann, atriz e homossexual assumida³, com quem Adorno desenvolveu um debate acerca do retorno dos emigrantes. Em conjunto com Lotte Lenya, esclareceu lenda e realidade dos anos 20, e no “Estúdio Vespertino”, portava-se como um autor “engajado e cheio de temperamento”. Em todas essas oportunidades, o fundamental, para ele, era ser compreendido, ressalta Kadelbach. Além disso, ocupava-se “de um modo meticuloso” com as reações críticas dos ouvintes em relação a suas contribuições, como em sua palestra no “Estúdio Vespertino”, acerca das “palavras do estrangeiro”, porque um ouvinte havia lhe dito que o instrumental de sua terminologia especializada permanecia incompreensível para leigos (KADELBACH, 1995, p. 08-09).

Pode-se avaliar a importância desta colaboração para Adorno por um detalhe tristemente significativo de sua biografia: a 16 de julho de 1969, seis dias antes de iniciar as férias das quais não retornaria, Adorno esteve uma última vez na sede da Rádio Hessen, em Frankfurt. Com Hellmut Becker, conduziu um debate intitulado **Educação e Emancipação**. Esta transmissão seria, portanto, a derradeira participação engajada de Adorno nas mudanças que sempre teve como um horizonte de vida pessoal e intelectual, uma última entrevista de um ciclo de debates pedagógicos que tinha iniciado dez anos antes, justamente com **O Que Significa Elaborar o Passado**. Conforme Gerd Kadelbach, “seria difícil desvendar a contradição existente entre o engajamento jornalístico de Adorno e aquela formulação da **Dialética Negativa**, segundo a qual, “quem defende a manutenção da cultura radicalmente culpada e medíocre, converte-se em cúmplice, enquanto aquele que recusa a cultura, promove imediatamente a barbárie que a cultura revelou ser” (1995, p. 09).

³ Erika, em suas próprias palavras era “amplamente lésbica por inclinação”. Além de ter participado do filme lesbiano **Senhoritas em Uniforme** (1931), ela montaria, em 1935, um cabaré satirizando os nazistas. Foi declarada “inimiga pública do Terceiro Reich” e sua fuga tornou-se uma questão vital. Ela arranjará um casamento de conveniência com o poeta inglês — e *gay* — W. H. Auden, a pedido do também escritor *gay* Christopher Isherwood, cujo livro **Berlin Stories**, foi adaptado para o cinema por Bob Fosse (**Cabaret**). A filha de Thomas Mann, uma vez longe da Alemanha nazista, juntou-se ao restante da família no exílio norte-americano. O famoso filme de que participaria foi o pioneiro no tratamento de uma relação lesbiana entre uma aluna de um internato e sua professora. **Senhoritas em Uniforme** foi inspirada numa peça teatral da poeta lésbica Christa Winsloe, morta por um pelotão de fuzilamento do III Reich. Veja-se o belo **Mujeres Contra Hitler: La Resistencia Femenina al Régimen Nazi** (2003), de Martha Schad.

Esse dilema, aliás inevitável, como já apontara seu amigo e mentor Walter Benjamin, para quem todo documento de cultura era também de barbárie, já estava claramente explicitada no Aforismo 22, de **Mínima Moralia**, que parece responder, perfeitamente, àquela contradição (que nos parece igualmente inevitável, dada as circunstâncias de vida e de produção intelectual adorningas) de que falava Kadelbach, e que pode constituir uma espécie de guia para toda a crítica cultural formulada pelo pensador alemão:

Identificar a cultura unicamente com a mentira é o que há de mais funesto no momento em que aquela está se convertendo efetiva e inteiramente nesta, exigindo zelosamente uma tal identificação, de modo a comprometer todo pensamento que pretenda resistir. Se se denomina realidade material o mundo do valor de troca, cultura, porém, aquilo que se recusa a aceitar a dominação do valor de troca, então semelhante recusa é decerto ilusória enquanto subsistir subsistente. Como, no entanto, a própria troca livre e justa é uma mentira, aquilo que a nega fala também em defesa da verdade: em face da mentira que é o mundo da mercadoria, a mentira que o denuncia torna-se um corretivo. O fato de que a cultura tenha fracassado até os dias de hoje não é uma justificativa para que se fomente seu fracasso, tal como aquela personagem do conto, que espalhava a boa farinha sobre a cerveja derramada. As pessoas que pertencem a um mesmo grupo não deveriam nem silenciar seus interesses materiais, nem nivelar-se a estes últimos, mas integrá-los em suas relações e assim ultrapassá-los (ADORNO, 1993, p. 37).

Um dos comentadores que Adorno que, em nosso juízo, aponta para um caminho promissor na resolução desta (aparente) contradição é Albrecht Wellmer, professor Emérito de Filosofia Estética da Universidade Livre de Berlim, num pequeno e denso ensaio, intitulado **Sobre a Negatividade e a Autonomia da Arte: Sobre a Atualidade da Estética de Adorno**, publicado em **Adorno: 100 anos**, volume dedicado ao centésimo aniversário de seu nascimento. Wellmer parte da seguinte proposição: os conceitos de negação, de negatividade e de crítica, no pensamento adorniano, têm importância central não apenas pelo fato “de que ele encontrava pouco a aquiescer e achava quase tudo digno de crítica nas relações sociais existentes”, mas, especialmente, porque Adorno, “juntamente com Kant, via o grande obstáculo para um esclarecimento possível e, com isso, simultaneamente, para uma possível alteração na sociedade na direção de mais liberdade e solidariedade, na aceitação não questionada do que é fático ou aceito como válido socialmente” (2003, p. 27). Daí os conceitos de negação e negatividade serem centrais não só para os conteúdos, mas também para a forma de execução da sua Filosofia. Esta forma de execução, dirá Albrecht Wellmer, é nada menos que a crítica, que se desdobra em crítica da linguagem, crítica da sociedade e crítica da arte (ou crítica cultural, diríamos).

Isso determina uma postura radical. Para Adorno, portanto, a crítica não era algo externo ao pensar e ao filosofar — como algo que, junto a outros projetos teóricos, interpretativos ou filosóficos, ocasionalmente *também* poderia ser necessário. A crítica é, de outra forma, a própria essência do pensar. Segundo Adorno, sustentará o autor, “pensar é, diante de todo o conteúdo particular, negar, resistência contra o que se impõe a ele” (apud WELLMER, 2003, p. 28). Quando Adorno afirmava, numa alusão a Kant que “pouco exagera quem equipara o conceito moderno de razão com a crítica”, aponta-se para a clara correlação entre a tarefa crítica da Filosofia e as idéias de esclarecimento e autonomia. Isso levaria a afirmação de que no conceito de verdade⁴, “a organização correta da sociedade deve ser pensada junto com uma humanidade emancipada”; ou seja, as idéias de verdade e liberdade de todos constroem uma constelação indissolúvel (WELLMER, 2003, p. 28).

Uma colocação pontual do autor de **Sobre a Negatividade e a Autonomia da Arte. Sobre a Atualidade da Estética de Adorno** nos interessa vivamente. Ela diz respeito aos conteúdos sociais e históricos na arte e evidenciam o quanto as manifestações estéticas pós-Auschwitz adquirem para o filósofo frankfurtiano uma importância vital no já essencial mundo da expressão artística. Essa condição, sem dúvida, só tende a aumentar a exigência adorniana em torno de criações ligadas à memória da barbárie, mas não confirma a interpretação reducionista de que Adorno veria como impossível qualquer manifestação artística posterior à Catástrofe, visão que, aliás, é totalmente desmentida por sua admiração pela poesia de Paul Celan, autor mais do que gabaritado para refletir artisticamente sua vivência traumática não pela prerrogativa de ter sido uma vítima direta deste horror, mas por ter conseguido — tarefa de poucos, sem dúvida —, elaborar uma estética digna da gravidade de seu tema. Para voltar a uma colocação de Adorno já esboçada, mas que aqui se apresenta com outra tradução e outra intensidade: “Pelo fato de o mundo ter sobrevivido ao seu próprio fim, ele necessita da arte como sua historiografia inconsciente. Os artistas autênticos do presente são aqueles em cujas obras há o frêmito do pavor absoluto” (apud WIGGERSHAUS, 2003, p. 56-7). E vale repisar a enorme dificuldade desta tarefa quando lembramos que, mesmo Paul Celan, adornianamente, renegou sua própria obra quando a percebeu, por assim dizer, progressivamente domesticada e rumo a uma banalização.

⁴ Não bastaria para Adorno, então, indicar a inviável distinção entre verdadeiro e falso da prática lingüística. Há que se ir mais longe e considerar “que a distinção proposicional corrente entre verdadeiro e falso se equivoca — dogmaticamente — quando não se compreende como dependente de uma fundamentação em normas, pressuposições e distinções conceituais, que carecem de um questionamento crítico da própria regra”. O conceito de verdade proposicional como que se superestimava (WELLMER, 2003, p. 28).

Feita essa consideração, voltemos a Albrecht Wellmer e sua contribuição valorosa para um entendimento mais *justo* — e sem dúvida mais profícuo — das posições de Adorno em relação a questões de ordem artística e estética. Parte-se da constatação do filósofo frankfurtiano quanto ao caráter duplo da arte como “autônoma” e como “fato social”. Já foi esboçado aqui o que a noção de autonomia sugere; restaria elaborar o que diz respeito ao fato social. Trata-se, em Adorno, “de tais condicionamentos sociais da produção e recepção da obra de arte”, mas, sobretudo, “dos modos e maneiras pelos quais penetrar nos conteúdos sociais e históricos na própria obra de arte e ser trabalhados por eles” (WELLMER, 2003, p. 44). Adorno, em seus trabalhos sobre arte e cultura, teria renomeado tais conteúdos sociais e históricos:

Os conceitos de um conteúdo social e histórico das obras de arte, sem dúvida, facilmente poderiam conduzir ao erro. Trata-se de conteúdos existencialmente repletos de significado — como, primeiramente, os notórios, vida e morte, a fragilidade da condição humana, as experiências de injustiça, falta de liberdade, sofrimento e poder, e o irromper de modos de experiência do mundo e de si próprio — como se imiscuem na arte, numa situação histórica determinada, num sentido supra-individual, até mesmo social. É supérfluo dizer que Adorno não tinha em mente uma arte “engajada” ou naturalística; suas testemunhas principais não eram Brecht (cuja intolerância “contra a maioria” criticava), ou Eisler (como compositor do proletariado), porém Kafka e Beckett. (WELLMER, 2003, p. 44-5).

Não seria preciso dizer que os conteúdos apontados remetem todos para a inevitabilidade de uma noção de memória. Daí a escolha do pensamento — e, sobretudo, da crítica — de Adorno para a reflexão acerca do estatuto da representação da memória das vítimas da catástrofe engendrada pelo nazismo. Esse filósofo da Shoah e, como defenderá Marta Tafalla, autor de uma *filosofia da memória*, deve lançar luzes sobre uma discussão essencial, acerca de uma estética possível — e ética — para a representação da barbárie. Por fim restaria lembrar uma observação de Sérgio Paulo Rouanet, que também nos interessa pontualmente. Adorno construiria — com sua caracterização da *indústria cultural* — um dos pensamentos mais originais do século XX no âmbito da crítica da cultura. Essa cultura, afinal, carrega os estigmas de sua origem. “Para Adorno, a arte degenerada da *indústria cultural* revela o verdadeiro rosto do que a cultura nunca deixou de ser — produto da divisão do trabalho entre trabalhadores intelectuais e manuais” (2003, p. 137). A cultura, e note-se, mesmo a alta cultura, é fruto da cisão e, ao transfigurar esteticamente a injustiça, ajuda a perpetuá-la. Da mesma forma, para Freud, cultura é sofrimento sublimado. Para ambos os

pensadores será, portanto, “compensação ilusória do sacrifício”⁵. Ocorre que, “enquanto na grande arte a memória da justiça sobrevive, e como tal aponta para uma ordem que a anula, a *indústria cultural* apaga até os últimos vestígios da injustiça”, decreta Rouanet (2003, p. 138). Lembremos que o próprio Adorno (1985, p. 215) diria nas “Notas e Esboços”, da **Dialética do Esclarecimento**: toda reificação é um esquecimento.

Para um *medium* que, no limite, está à beira da exposição pornográfica, convocamos algumas iluminações de Adorno, momentos pontuais da obra — aliás monumental⁶ — deste pensador cuja trajetória intelectual e pessoal foi conformada pela Era das Catástrofes — que também estava fadada a se transformar na Era do Testemunho. O teórico marxista e judeu alemão Theodor Wiesengrund Adorno, mais do que um interlocutor privilegiado, será um *guia* a orientar um diálogo — que só faz aumentar nas últimas décadas — com os títulos das obras que consideramos paradigmáticos no resgate da memória dos sobreviventes ao longo de uma variada e profícua cinematografia instaurada pelo Holocausto. De 1945 até 2004, fechando praticamente seis décadas de tematização do Horror, quatro momentos — e cinco filmes — nos parecem demarcar esta trajetória, ora aterradora, ora apaziguadora. Tais marcos, evidentemente conformados pelo nosso olhar⁷ e, também, pela literatura e pela crítica relativa ao cinema, estão compostos por dois “documentários” e três filmes de ficção, que, extraindo as melhores, mais criativas, mais radicais ou mais deploráveis alternativas de sua linguagem, lograram marcar, em ordem cronológica, o imaginário mundial e a própria memória acerca do nazismo e sua macabra — mas racional — “Solução Final”.

Noite e Neblina (1955), de Alain Resnais, ainda que preso ao que se denominou de “mal do arquivo”, padrão das obras pioneiras da memória da barbárie, incapazes de recusar as imagens de terror e quase “ficcionalis” da mortandade diária dos campos, segue sendo — em seus concisos 32 minutos de duração — a única obra documental comparada à sofisticação do

⁵ “Ulisses ouve o canto das sereias, mas amarrado ao mastro, e, para que mesmo esse prazer de Tântalo seja possível, é necessário que seus companheiros, como os proletários modernos cujo trabalho torna viável a fruição estética da minoria, tape com cera os seus ouvidos. A *indústria cultural* é a caricatura de um belo que, no entanto, já contém, em sua essência, a justificação dessa caricatura” (ROUANET, 2003, p. 137-8).

⁶ A obra completa de Adorno, que vem sendo editada nos últimos anos pela Suhrkamp (Frankfurt) — há uma grande quantidade de escritos póstumos — chegará a mais de 50 volumes, conforme assinalou Marta Tafalla (2003).

⁷ Outros filmes (incluídos no nosso recorte, já parcial de uma vastíssima produção) poderiam fazer parte desta lista, por vários motivos. Os clássicos documentários conformados pelo “mal de arquivo”, como o raríssimo **Memória dos Campos**, o pioneiro na ficcionalização do tema **Kapo**, o pornográfico **O Porteiro da Noite**, o herético **Amém**, o insuportável e hiper-realista **Cinzas de Guerra**, o belo **Filhos da Guerra**, o dramático **Escolha de Sofia**, os ativistas GLS como **Bent** e **Aimée & Jaguar**, e o clássico épico feito para a televisão **Holocaust**, entre outras obras que foram significativas na vasta filmografia da memória das vítimas. Nos limites desta pesquisa, entendemos que nossa seleção não apenas cobre os principais marcos como oferece um panorama interessante do ponto de vista da cronologia das obras e de seus respectivos momentos históricos.

verdadeiro *cult movie* em que se transformaria **Shoah** (1974-1985), de Claude Lanzmann. Quanto às mais de nove horas do filme que, aliás, instaurou uma nova denominação para o Holocausto dos judeus em toda a Europa, a radicalidade da forma e do tratamento do conteúdo (nada de porquês e de narrativas de salvação, apenas obsessivas perguntas sobre o funcionamento da máquina letal) foi até hoje uma mostra única de estética — e ética — para tratar do abjeto.

Longe das referências européias, que aliam a uma estética vanguardista uma boa dose de pudor, teremos o marco da ficção hollywoodiana **A Lista de Schindler** (1993), narrativa com belos recursos fotográficos que incorreu em quase todos os pecados que o cinema narrativo clássico da indústria norte-americana pode apresentar. Verdadeiro épico da salvação, monumento do padrão vitimizatório dos judeus sempre puros e demonizador do nazismo, **A Lista ...** postulou e conquistou o nada desprezível papel de “guia” do imaginário mundial, sobretudo no âmbito do senso comum e de uma recepção infantilizada de um tema histórico de enorme complexidade. Será inevitável acrescentar a esta reflexão uma breve análise do papel e do significado deste controverso *lugar de memória* que é a Fundação de História Visual Sobreviventes do Holocausto — *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, da qual Spielberg é idealizador.

Uma vez que falamos em infantilização, restaria refletir sobre a ousada aposta do italiano Roberto Benigni, que fez arrancar lágrimas e risos das platéias mundiais com seu **A Vida é Bela** (1997), título que certamente faria revirar-se — “em seus túmulos nas nuvens onde não mais ficariam apertados” como disse Celan — grande parte das vítimas anônimas, os *muçulmanos*, que, como nos ensinou Levi, constituíram a enorme maioria dos assassinados, e dos quais nenhuma memória praticamente restou. Entre a mais clássica tradição da comédia popular italiana e preso a um dos modelos que conformaria o neo-realismo, como **Ladrões de Bicicleta**, de Vittorio De Sica⁸, o filme de Benigni inauguraria a possibilidade de rirmos de uma situação que acontece *dentro* de um campo de concentração — certamente *adaptado* às necessidades ou à ingenuidade lúdica da narrativa. E, como um contraponto, ainda que apostando em uma outra forma de humor, soma-se **O Trem da Vida** (1998), co-produzido por Romênia, França, Bélgica e Holanda, sob a direção de Radu Mihaileanu.

⁸ Lembremos que o fotograma de divulgação de **A Vida é Bela**, que ostenta Guido e sua esposa na garupa da bicicleta é uma citação quase idêntica de uma cena de **Ladrões de Bicicleta**, no qual o protagonista, feliz por ter conseguido um emprego numa Itália jogada no caos do pós-guerra, leva sua esposa na bicicleta, a saída de uma espécie de “vidente”.

3.1 NOITES E NEVOEIROS DE UM PASSADO INFERNAL

Um artigo publicado no jornal **Franc-Tireur**, de 20 de abril de 1956, assinado por Georges Altman e intitulado **O Medo das Imagens**, dava conta da escandalosa censura que o curta-metragem **Nuit et Brouillard**, de Alain Resnais, estava sofrendo por parte das autoridades francesas por ocasião do Festival de Cannes daquele ano. Os 32 minutos da obra de Resnais mostravam sua força explosiva. Embora selecionado para a mostra, **Nuit et Brouillard** corria o risco de ser retirado do festival, para evitar constrangimentos — a própria França, como se sabe, sempre teve um sentimento ambíguo em relação ao tema em função de sua própria história colaboracionista. Georges Altman refletia sobre o poder de subversão e de escândalo das imagens em movimento e sobre a histórica censura exercida sobre este *medium*, uma censura sem uma direção única, pois ao passo que se tentava impedir a exibição deste “depoimento emocionante e sóbrio sobre um passado infernal”, outras obras recheadas de cenas de violência e de sadismo “cuja arte nem sempre justifica o gosto”, eram celebradas e laureadas⁹.

“Mas tendo medo [as autoridades francesas] de um filme sobre a deportação e o horror nazista, é da história e da memória que se teria medo, assim deseja-se, ou desejaria-se, conscientemente ou não, impedir que a obra queime em muitos corações”, não somente franceses mas na Europa toda, “essa chama da recordação que nada apaga”. Tal atitude, fustigaria Altman, no texto que acompanha o DVD lançado no Brasil, tocando na ferida exposta do país, seria como inscrever-se na “rejeição vergonhosa de tantas pessoas, que, na época [das deportações], não queriam saber, ou que não acreditavam”; como a temer que suscitasse “em alguns o arrependimento incômodo, jogando na sua cara aquilo com o qual eles mais ou menos compactuaram”¹⁰. Já no programa de **Alemanha Desde a Perspectiva de Roberto Rossellini, Alain Resnais e Jean-Luc Godard: Três Cineastas Europeus e Sua**

⁹ O texto foi retirado do encarte que acompanha a versão brasileira de **Noite e Neblina**, lançada provavelmente entre final de 2006 e início de 2007 — portanto com meio século de atraso — como o primeiro número da **Coleção Cinema Essencial**. O DVD é acompanhado por um livreto de 24 páginas com diversos textos da época que recolhem testemunhos do próprio Alain Resnais, de Jean Cayrol e de críticos da época. O livreto bem como o filme e sua capa não são datados. Assim, adotaremos a data 2006, para todos os excertos da publicação. Um detalhe: enquanto o filme editado no Brasil intitula-se **Noite e Neblina**, a maioria dos textos de seu encarte consagra a expressão **Noite e Nevoeiro**.

¹⁰ “Esse medo ante as imagens que dão medo, por tudo o que elas encobrem de vil crueldade e de sofrimento indizível, é uma fuga ante a responsabilidade maior que nos incumbe a todos: manter viva a violenta e alta revolta ante tudo o que rebaixa e destrói o homem”, diria o crítico francês. Daí que esse medo sentido oficialmente ante o filme “tem algo de ultrajante para o espírito, quando se pensa no passado que o filme lembra, na mensagem de dignidade que ele levanta, quando se sabe que nem tabu, nem nenhuma censura batem na violência mais gratuita, a mais feia e a mais crua das imagens de filmes chamados comerciais ou — infelizmente — artísticos”, registra Altman no encarte que acompanha o DVD do filme lançado no Brasil. Como se vê trata-se não apenas de uma crítica bastante francesa como bastante datada.

Visão da Realidade Alemã, promovido pelo Instituto Goethe de Munique (2000), Daniel Sauvaget dirá claramente que o “escândalo” em torno de **Nuit et Brouillard** foi devido “a instâncias do governo alemão” para que o filme fosse retirado da programação de Cannes (Goethe Institut, 2000, p. 19).

A censura foi parcialmente vitoriosa: o filme acabou retirado da competição, mas teve sua exibição garantida. Como lembraria o próprio diretor, 30 anos depois daquela edição do Festival de Cannes, as associações de deportados da França foram decisivas no momento do impasse. “O comitê do Festival, evidentemente, havia falado: ‘Não poderemos exibi-lo, porque é um filme político demais’. E os deportados da região de Nice e de Cannes falaram: ‘Tudo bem, mas se vocês não exibirem o filme, nós iremos trajando roupas de deportados [para] ocupar o *Palais du Festival*. É pegar ou largar’. Então, o comitê do Festival disse: ‘Bom, tudo bem, vamos exibi-lo’. Achavam que era um filme indecente dentro de um festival, que não se podia mostrar”¹¹.

Embora sugestivo, o episódio sobre a edição de 1956 do Festival de Cannes não é, absolutamente, o mais relevante sobre **Noite e Neblina** — traduzido por alguns autores e obras como **Noite e Nevoeiro**¹² —, filme que, aliás, está sendo lançado, finalmente, no Brasil, como um atestado, concomitante, do atraso nacional em termos de história do cinema bem como da atualidade permanente desta obra que parece imune à passagem das décadas, prerrogativa apenas das obras-primas num *medium* tão preso à própria temporalidade de sua produção. O filme ecoa aquela máxima de Adorno: “o excesso de sofrimento real não permite esquecimento” (1991, p. 64). “Toda a força do filme reside no tom adotado pelos autores: uma doçura aterrorizante. Sai-se da sessão arrasado, confuso e não muito satisfeito de si”, disse François Truffaut em 1975, resumindo as principais impressões suscitadas pela obra de Resnais, conforme resgata o texto introdutório da edição brasileira do filme em DVD. A questão ética é imediatamente pautada. O mesmo encarte registra: “Este filme resume o dilema fundamental ante o fenômeno concentracionário e o extermínio dos judeus da Europa pelos nazistas: como dar conta do indizível, sabendo que nem as palavras nem as imagens conseguem fazê-lo realmente?”. Diante da ameaça de uma banalização do horror, **Noite e Neblina** é ainda “uma obra sem equivalente”.

A avaliação é correta, observados alguns detalhes. Sob certo aspecto o filme de Resnais está no mesmo patamar de **Shoah**, de Claude Lanzmann, com quem, inclusive,

¹¹ A declaração de Resnais consta do encarte que acompanha o DVD lançado no Brasil.

¹² Iremos usar ambas as traduções, seguindo o título definido por cada autor, crítico e obra.

dialoga¹³. Obviamente, **Noite e Neblina** (1955) é um filme de curta-metragem e segue o padrão tradicional de documentário, com o uso de imagens de arquivo¹⁴ e narração de texto *em off* — no que ele consegue ser infinitamente mais chocante do que, por exemplo, **The Liberation of Auschwitz** (2005), editado pelo Museu de Auschwitz-Birkenau. Todavia, não podemos compará-lo com a obra (que segue inédita no Brasil) que o antecedeu, **Memory of the Camps: a Painful Reminder**, de Sidney Berstein (1945). Ainda assim, uma conclusão parece possível: o curta de Alain Resnais segue **Memória dos Campos** num aspecto essencial de sua estratégia narrativa: a insistência em mostrar, conforme recomendação de Alfred Hitchcock feita aos produtores de **Memória** que aqueles espaços concentracionários estavam incredivelmente perto de cidades e vilas¹⁵. Como ressaltou o já citado Jean-Louis Comolli, ao lado dos campos “havia mulheres tranqüilas, jardins floridos, vacas passando, lagos românticos ao longo dos quais os apaixonados caminhavam de mãos dadas”. Daí a lição essencial de acentuar o contraste entre o interior e o exterior do campo, já que se o crime era extraordinário, os criminosos, ordinários, *também* viviam num mundo ordinário (COMOLLI, 2006, p. 15-7).

A coincidência entre os dois filmes nesta visão do fenômeno marca nada menos do que a abertura de **Nuit et Brouillard**. Após os créditos do filme num sóbrio preto-e-branco, a primeira imagem mostra um céu azul sobre uma linda paisagem campestre em fortes tons verde e amarelo. A câmera vai descendo e vê-se uma cerca de madeira com arames farpados: estamos dentro de um campo de concentração. Em seguida, reconhecemos o lugar, Birkenau. O texto magnífico de Jean Cayrol, sobrevivente de Mauthausen, inicia-se na locução incomparável do ator Michel Bouquet. “Mesmo uma paisagem tranqüila, mesmo um campo, com vãos de urubus e rolos de feno, mesmo uma estrada onde passem carros e pessoas, mesmo um vilarejo com uma feira e um sino podem conduzir a um campo de concentração”. Vemos em cores, os campos de Birkenau, seguidos pelos prédios de Auschwitz para retornar

¹³ Aspecto ao qual voltaremos em breve, mas que já foi apontado por alguns autores nos capítulos anteriores. Como bem lembrou o texto de apresentação ao público brasileiro, publicado no encarte que acompanha o DVD do filme, **Noite e Neblina** diz em pouco mais de 30 minutos, o essencial: “o horror do assassinio massivo, a sobrevivência e a morte, o tempo que passa e o desafio da memória” (2006, p. 05).

¹⁴ Resnais teve amplo acesso ao material cinematográfico dos arquivos do Comitê de História da II Guerra Mundial, aos arquivos de guerra dos Países Baixos e Polônia, a centros de documentação judaicos e de deportados, assim como aos museus de Auschwitz e Majdanek, e, pela primeira vez, deu a conhecer ao grande público documentos dos campos de concentração [recopilados] pelos aliados (Goethe Institut, 2000, p. 19).

¹⁵ Outra observação estava relacionada a questões da linguagem e da técnica cinematográfica. Era recomendado o uso de plano-seqüência e de panorâmicas durante todo o trabalho de retirada dos cadáveres. As estratégias — de cunho realista — garantiriam a ligação entre os elementos da cena — os carrascos e vítimas; os cadáveres e os espectadores alemães ou aliados — dando uma unidade de tempo, espaço e ação. A panorâmica ligaria elementos separados espacialmente, mas que faziam parte do mesmo conjunto espaço temporal, também garantindo que o aparato de registro das imagens pudesse dar conta da coexistência de diversos elementos da cena num mesmo plano.

a paisagem desolada de onde o filme iniciara. “Struthof, Oraniemburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau, foram nomes como outros nos mapas e guias”, segue a locução. “O sangue coagulou, as bocas se calaram, nenhum visitante mais, só a câmera. A grama rebrotou no chão pisoteado pelos prisioneiros. Os fios não estão eletrificados, o único passo é o nosso”. A partir daí, há um corte nas cenas em cor, e o filme passa para as imagens de arquivo em P&B, demarcando a data de ascensão de Hitler, 1933.

É um verdadeiro consenso hoje que a síntese desta obra está na tão lembrada postulação de um “dispositivo de alerta” acerca do fenômeno concentracionário — aquele Imperativo Categórico de Adorno, para a não-repetição de algo como Auschwitz¹⁶ —, ao invés de um mero “monumento para os mortos”, nas palavras do próprio Alain Resnais, conforme o encarte que acompanha a edição brasileira do DVD do filme. Mas há um aspecto aqui importante, que pode escapar a uma recepção menos “engajada”, por assim dizer, dada a inegável força narrativa de **Noite e Neblina**: a memória coletiva invocada pelo filme será marcada pelas circunstâncias de sua solicitação e produção. O filme, uma encomenda do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial, então dirigido pelo historiador Henri Michel, em colaboração com a também historiadora Olga Wormser, com produção de Anatole Dauman tem um viés muito específico. Ele marca “um momento particular na história da memória da deportação: realizado dez anos depois do fim da guerra, **Noite e Neblina** permanece tributário da percepção que se podia ter do fenômeno nos anos 1950”, informa o material de apresentação do filme.

Como ressaltou com pertinência¹⁷ o texto de introdução da obra ao público brasileiro

Nessa época, a lembrança da deportação era veiculada primeiro pelos deportados políticos e suas associações. Os sobreviventes judeus não somente eram poucos — para a França, dois mil e quinhentos sobreviventes dos 70 mil deportados judeus —, como também não faziam ouvir sua voz, como se o silêncio tivesse sido, então, sua maneira de continuar vivendo depois do trauma [...] O filme mostra realmente as câmaras de gás de Auschwitz, mas também apaga a especificidade do genocídio judeu. A obra de Alain Resnais se situa neste primeiro período da memória da deportação,

¹⁶ Adorno dirá: “a fim de que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça”. A ressalva é essencial, afirma Jeanne Marie Gagnebin, “não há repetições idênticas na história, mas sim retomadas e variações que podem ser cruéis mesmo que sejam diferentes” (2003, p. 104).

¹⁷ Obviamente, essa posição também não é inocente e exige que o fenômeno concentracionário seja visto, sobretudo, como parte do plano explícito e fundamental para o Nacional-Socialismo e o “Reich de Mil Anos” de extermínio total dos judeus europeus. Lembremos que as relações entre sobreviventes judeus e presos políticos não são necessariamente solidárias. As vítimas judaicas ressaltaram sempre que a “prioridade” dos esforços assassínios atingiram o povo hebreu, antes e acima dos demais grupos. Essa é uma discussão áspera, constrangedora e aparentemente interminável, pelo menos enquanto se fizer ouvir a voz dos “ofendidos” que portavam a estrela amarela, para usar uma expressão cara a Primo Levi.

quando o choque da abertura dos campos era próximo, mas distinguia-se mal a amplitude e a diversidade do fenômeno (2006, [Encarte, p. 05]).

Aqui começam os problemas, pois, mesmo entre as vítimas, existem tensões ainda palpantes. A importância atribuída pelo filme aos prisioneiros de ordem política, e, portanto, à sua memória como *memória do genocídio*, é inegável. Resnais fará duas referências a este grupo, inclusive acoplando ao mesmo uma significativa menção quanto às redes de resistência e solidariedade em meio ao terror e à privação absoluta. Resgatemos estes dois momentos: na terceira seção¹⁸ do filme, intitulada “outro planeta”, Resnais examina as características definidoras destes campos de concentração e o efeito devastador que os mesmos representavam para as suas vítimas. A câmera está provavelmente em Birkenau, acompanhando, num lento *travelling*¹⁹, as humilhantes latrinas coletivas no barracão dos internos. O texto faz menção ao efeito da miserável sopa destinada aos prisioneiros, cujo efeito diurético obriga os mesmos a sete ou oito incursões noturnas às latrinas. “Todos se observam com medo em busca de sintomas. Perder sangue significa morte. Mercado negro: aí se vendia, se comprava, se matava. Fazia-se visita. Davam-se notícias verdadeiras ou falsas. *Organizavam-se grupos de resistência*. Uma sociedade se formava, moldada pelo terror... mas menos louca que a dos SS e seus preceitos: “limpeza é saúde”, “o trabalho é liberdade”, “a cada um o que lhe é devido”.

O principal destaque acerca do tema vem na seção seguinte. Combinando filmagens em cores dos campos com uso intenso de fotografias de arquivo, o texto de Jean Cayrol trabalha a capacidade surpreendente da sobrevivência humana, fator que, provavelmente, não estava nos planejamentos do Reich para a sua “Solução Final”. Após a amostra da terrível realidade de um barracão, filmado em cores vivas, o locutor pondera: “mas o homem é incrivelmente resistente. O corpo quebrado, o espírito trabalha, as mãos feridas trabalham”, para, em seguida, listar as formas de resistência dos prisioneiros: “Conseguem escrever, tomar

¹⁸ O DVD **Noite e Neblina** se divide em seis seções: “Créditos”, “Construindo os campos”, “Outro planeta”, “O homem é resistente”, “Exterminação” e “Quem é o responsável?”.

¹⁹ Já na década de 60, teóricos como Henri Agel desenvolviam uma reflexão sobre a importância dramática dos movimentos de câmera. Em **O Cinema**, Agel lembra que o *travelling* “consiste em fazer avançar a câmara sobre carris”, permitindo a passagem de modo contínuo “do plano de conjunto ao plano aproximado” (e reciprocamente) “de maneira regular e harmoniosa”. O *travelling para a frente* dá ao espectador uma apreensão progressiva do real, que teria, no documentário, um interesse “estritamente intelectual”, fornecendo em obras dramáticas, um aumento na tensão do espectador à medida que a câmara se aproxima de um ponto nevrálgico. “Quando se quer introduzir o espectador lentamente, misteriosamente, no coração dum mundo ou dum domínio estranho, utiliza-se freqüentemente um encadeamento de *travellings* para a frente. O *travelling subjectivo*, segundo Henri Agel, permitiria, por exemplo, a um personagem penetrar com uma sensação de admiração e terror num mundo insólito, já que a câmera recorre ao *travelling* para “imitar esta penetração” (1972, p. 58-60). Agel falava sobre o filme **A Bela e a Fera**, mas o exemplo poderia ser o próprio filme de Alain Resnais.

notas, exercitam a memória com sonhos, podem pensar em Deus. Organizam-se politicamente. Disputam com os “direitos-comuns”²⁰ o controle interno do campo. Cuidam dos companheiros mais fracos, dão-lhe seu alimento, criam uma ajuda mútua”.

Há que se observar que, na literatura dos campos a que tivemos acesso, formada por sobreviventes que não tinham atividades eminentemente políticas, há poucas menções a este universo e as breves referências a prisioneiros políticos não são amistosas, como no exemplo já citado de Ruth Klüger. Primo Levi também faz uma constrangedora observação em **É Isso um Homem?**. Exista a figura dos *Prominenten*, funcionários “proeminentes” do campo, cujos cargos, que iam do “Diretor-*Häftlinge*” até os encarregados das latrinas e das duchas coletivas, *raramente* eram ocupados por judeus, naturalmente inferiores na hierarquia social-darwinista em vigor. Os “proeminentes não-judeus” tinham quase que automaticamente alguma pequena função na lógica absurda dos *Lager* ao contrário dos judeus (que, aliás, nas raras vezes em que ascendiam a tal posição, constituíam um triste fenômeno humano, exatamente pela dureza que assumiam suas tarefas no intento de não serem destituídos de sua condição de *Prominenz*). Depois de ressaltar a evidente bestialidade dos criminosos comuns “arianos”, designados para alguns desses “cargos”, Levi anota: “Já é mais difícil compreender por que em Auschwitz os ‘proeminentes políticos’ alemães, poloneses e russos rivalizassem, quanto à brutalidade, com os presos comuns”²¹ (1988, p. 91-3). Único sobrevivente do Comando Especial de Birkenau, Filip Muller será mais incisivo. A explicação para os constantes adiamentos em planos de rebelião no campo (que finalmente aconteceria de forma muito particular pelo *Sonderkommando*, fato que seria retratado em **Cinzas da Guerra**) era simples: entre os chefes da Resistência quase não havia judeus: “a maioria era de presos políticos cuja vida não estava em jogo e para os quais cada dia ganho representava uma chance de sobrevivência. Para nós [judeus] do ‘comando especial’ era o contrário” (apud LANZMANN, 1987, p. 198).

Como fora mostrado por Michel Pollak, todo trabalho de “enquadramento da memória” vai se alimentar dos materiais fornecidos pela história, que podem ser interpretados

²⁰ Aqui certamente há um problema de tradução. Não existe na bibliografia sobre os campos esse estatuto. Entre os *Häftlinge* há várias categorias como os judeus, os criminosos e os presos políticos, além de *gays* e Testemunhas de Jeová, entre outros. Entendemos que o termo se refira aos “prisioneiros comuns”, prisioneiros que não têm a condição de serem prisioneiros políticos.

²¹ Diplomático, Primo Levi tenta uma explicação: Consta, porém que a qualificação de crime político aplicava-se, na Alemanha, também a crimes como o tráfico ilegal, as relações ilícitas com mulheres judias, os roubos a funcionários do Partido. Os “verdadeiros” políticos viviam e morriam em outros campos, de nomes já tristemente famosos, em condições de vida duríssimas (embora diferentes das nossas) (1988, p. 93). Ao final, portanto, Levi faz coro com todas as testemunhas judias. Em meio à desgraça absoluta, os piores eventos estavam sempre reservados, prioritária e implacavelmente, aos judeus.

e combinados de inúmeras formas, para a fundamental tarefa de reinterpretar incessantemente o passado, em função dos combates do presente e do futuro (1989, p. 09-10), até porque está em jogo na memória o próprio sentido da identidade individual e do grupo. Se em **Noite e Neblina**, a “memória enquadrada” tem como seu núcleo duro, por assim dizer, os deportados por motivos políticos, é quase possível falar da memória dos judeus, ainda seguindo Pollak, como “memórias subterrâneas”, ao menos neste documento e monumento fílmico do pós-guerra. Também foi visto, com Jacques Le Goff, que a dialética recordação-esquecimento depende “de manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre cada sujeito” (2003, p. 422). Mas é certo que ela sempre foi e sempre será um objeto da atenção — e ação — do Estado ou de instituições de poder das distintas comunidades, que produzem documentos e fazem escrever a história.

Ora, os esquecimentos e os silêncios da história revelam os mecanismos de manipulação da memória coletiva. A apreensão da memória, disse o historiador francês, em seu clássico **História e Memória**, dependerá sempre, do ambiente social e político (LE GOFF, 2003, p. 419), questão evidenciada na obra de Resnais. Repassando o filme, percebe-se um detalhe digno de nota, no momento mais significativo de menção ao grupo dos deportados políticos. Uma fotografia em preto-e-branco é mostrada. Nela aparecem dois *Häftlinges* políticos: um está de lado e tem o rosto parcialmente encoberto, mas conserva os cabelos, num corte curto. O outro chama fortemente a atenção. Ele tem a cabeça raspada, aliás apóia a cabeça em um das mãos. Apesar de magro (mas não se trata daquela impressão de um “cadáver” em vida), conserva um rosto — e um olhar — extremamente expressivo, atento, consciente; enfim, um homem ainda inteiro em sua condição física e mental, uma imagem que contrasta violentamente com os *muçulmanos* que morrem com os olhos esbugalhados e que, de certa forma, compõem uma verdadeira legião de deportados que povoam grande parte dos 32 minutos do filme (lembramos que aos judeus, privados de qualquer mínima regalia, a morte por inanição tinha um prazo médio de no máximo três meses).

A não-especificidade do filme em relação ao Holocausto judeu que conforma a representação da memória das vítimas, aliás, pode ser constatada nos momentos iniciais de **Nuit et Brouillard**. Após o primeiro corte, da atualidade do campo abandonado em cores para a recuperação história em P&B, o filme citará rapidamente Hitler, as multidões empolgadas sob suas ordens e o começo de seu “trabalho” (com imagens facilmente reconhecíveis de Leni Riefenstahl). Um comentário de uma ironia brutal introduz a questão dos campos: “Um campo de concentração se constrói como um estádio ou hotel, com empreiteiros,

orçamento, concorrência”. Ilustrado por fotografias de diferentes torres de vigia, Michel Bouquet segue, quase sarcástico: “Não se impõe estilo. A imaginação é livre: estilo alpino, estilo garagem, estilo japonês, sem estilo. Os arquitetos desenham pórticos que serão franqueados uma única vez”. Enquanto se sucedem imagens das construções e portões de entrada de diferentes campos de concentração, o texto fará referência explícita às futuras vítimas. “Durante esse tempo [da edificação dos *Lager*], Burger, operário alemão; Stern, estudante judeu de Amsterdã; Scchmulski, comerciante da Cracóvia; Anette, estudante de Bordeaux vivem suas vidas sem saber que a mil quilômetros de casa já têm um lugar reservado”.

O filme vai ganhando dramaticidade. “E chega o dia em que as construções estão prontas. Apenas eles estão faltando”. Este é o mote para o início das cenas das detenções e deportações por toda a Europa, com o uso de antigos filmes, captados em sua maioria pelos próprios carrascos, mostrando as multidões em direção aos trens que as levariam para o inferno concentracionário, primeiro cenário das mortes de homens e mulheres, crianças idosos. “Prisioneiros de Varsóvia, deportados de Lodz, Praga, Bruxelas, Atenas, Zagreb, Odessa ou Roma, prisioneiros de Pithiviers²² (a foto, neste momento, mostra um policial francês de costas diante de um campo de confinamento — mas o quepe é facilmente identificável e causaria problemas ao filme), perseguidos de Vel d’Hiv, resistentes capturados em Compiègne e a multidão de presos no ato, de presos por erro ou acaso, se põem em marcha para os campos”. Não deixa de haver um desconforto neste momento do texto: há uma menção clara a “prisioneiros”, “deportados”, “perseguidos” e “resistentes”, e, se não fosse pela última expressão, poderíamos perguntar, afinal, *porque* estas pessoas estavam sendo deportadas e não outras. De forma sintomática, não se pronuncia a palavra “judeus”, como se sabe, a imensa maioria destes “prisioneiros”, “perseguidos” e “deportados”. Daí pode-se entender a crítica feita, de forma até diplomática, quanto ao fato do filme “apagar” a especificidade do genocídio judeu.

Críticas à parte, vale ressaltar que a obra de Resnais, em que pese os limites circunstanciais da época de sua realização, logrou evitar esse que talvez seja o maior dos erros em termos da representação da memória do genocídio e de suas vítimas: a ingenuidade que caminha ao lado da retórica propagandística e que se recusa — como o fizeram Adorno, Arendt e Bauman, entre outros teóricos — a reconhecer o fenômeno concentracionário como uma ferida aberta da própria civilização ocidental, em pleno coração da Europa. Nisso, **Nuit**

²² O campo de confinamento de Pithiviers, em solo francês, é um entre muitas vergonhosas recordações do papel da França durante a ocupação – e domínio político – da Alemanha nazista.

et Brouillard distancia-se absolutamente de seu antecessor, **Memória dos Campos**. Não há aqui nenhum espaço para a consolação cínica que, segundo Arturo Lozano Aguilar, estaria implícita no documentário imediatamente posterior à “libertação” dos campos (que, em muitos casos, como sabemos, poderiam ter sido “libertos” antes de suas derradeiras datas, poupando a vida de milhares de prisioneiros), reafirmando o “triunfo do bem”, já que, ao fim e ao cabo, “nós, aliados, vencemos a guerra contra a maldade em sua expressão mais extrema” (AGUILAR, 2001, p. 43).

Pois como seria dito por Claude Mauriac, em artigo intitulado **O Cinema de Arte de Alain Resnais**, publicado no **Figaro Littéraire** em maio de 1956, por ocasião do incidente no Festival de Cannes daquele ano:

Este filme não seria tão lancinante se não fosse relacionado a nós diretamente. Quaisquer que sejam as responsabilidades do regime nazista e a ignomínia que atingiu a industrialização do crime, precisamos reconhecer que não é tanto o Hitleriano, nem com mais razão o Alemão, que está sendo questionado, senão o Homem. Ignorávamos até a revelação dos campos da morte que o homem fosse capaz de ir tão longe na selvageria e na vergonha. Nós todos enquanto existimos, pertencemos à mesma espécie que esses torcionários aplicados, que esses impiedosos, meticulosos e pacientes verdugos. Bem mais próximos deles, por mais civilizados e refinados que gostemos de ser, do que do lobo, da hiena e do louva-a-deus. As imagens ferozes de **Noite e Neblina** nos pareceriam mais suportáveis, por mais atrozes que fossem, se elas não nos obrigassem a reconhecer uma regressão que, depois das grandes esperanças do século XIX, trouxe o homem de volta à sua inumanidade de origem (MAURIAC, 2006, [Encarte, p. 11]).

O texto de Jean Cayrol em **Noite e Neblina**, de fato, é implacável ao desfazer as ingenuidades ou complacências tão ao gosto das populações dos países envolvidos na II Guerra e no Holocausto. Depois de mostrar o cinismo dos carrascos, negando sua responsabilidade no crime, a pergunta inevitável é colocada: “Quem é o responsável?”. E então, veremos seqüências dantescas e torturantes dos fatos a respeito dos quais não havia, aparentemente, mãos e consciências responsáveis. Cenas que confirmam, de maneira inapelável, aquele Aforismo de Theodor Adorno em **Minima Moralia**: “Hoje, vivemos uma época na qual aparece o desejo de abreviar a infinita humilhação do existir, bem como o infinito sofrimento de morrer em um mundo no qual, há muito tempo, existem coisas piores a se temer do que a morte” (2003, p. 31).

Os mortos que se amontoam ou que cobrem o chão, de forma assombrosa, dos campos “libertos”; a indignidade de corpos esqueléticos, reduzidos a pele e osso, retorcidos, quase inumanos, de rostos que apodrecem a céu aberto, com os olhos arregalados — quando

existem — e as bocas abertas, como se até o último instante tivessem estado a suplicar, instintiva e desesperadamente, alguma coisa que aplacasse a fome constante; pilhas indistintas de cadáveres, e o emaranhado de pernas e braços que parecem fiapos, que só podem ser deslocadas com a força de escavadeiras, ao arrastar aquela massa disforme em direção às valas comuns, um nó indistinto de pele, areia, trapos e crânios, uma massa em decomposição, sob a indiferença de um céu agora incapaz de sugerir a presença de uma testemunha onipotente, qualquer Deus. E a música de Hans Eisler, pungente como uma navalha, serve de réquiem para aqueles seres cuja morte seria indigna de um bando de ratos (os mesmos que em filmes como **O Eterno Judeu**, de 1940, serviam de metáfora para a “raça” a ser varrida da face da terra).

Terminado o suplício destas imagens — que fazem parecer quase inocentes os arquivos oferecidos por outros documentários do gênero — teremos um corte para os campos vivamente coloridos captados pela câmera de Resnais, marcando a volta da locução *em off*: “no momento em que lhes falo, a água fria do pântano volta a encher as valas; uma água fria e opaca como nossa memória. A guerra abrandou, um olho sempre atento. A grama fiel rebrotou na praça das chamadas. Uma vila abandonada ainda cheia de ameaças” (e a cena mostra uma espécie de cadeira, provavelmente de tortura e castigos). Então a câmara se detém nas ruínas de um dos crematórios de Birkenau, explodido pelos assassinos antes da fuga e desocupação do campo. “O crematório fora de uso, como algo fora de moda. Nove milhões de mortos assombam essa paisagem. Quem de nós vigia desse estranho observatório para avisar da vinda de novos carrascos²³? Será que eles são diferentes de nós?”. Sempre circundando o prédio dinamitado, em *travellings* lentos, a imagem é potencializada pelo comentário desesperançoso e sombrio. “Em alguma parte, entre nós, há *kapos* com sorte, chefes ressurgidos, informantes, há os que não acreditavam, ou só de vez em quando. E há nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob elas, que retomamos a esperança diante da imagem que se afasta como se saíssemos da peste concentracionária”.

E, finalmente, as últimas palavras, como que a tirar, definitivamente, a paz dos ingênuos: “Nós que fingimos que isso pertenceu a um tempo, a um país. E que não olhamos em volta de nós. E que não ouvimos o grito que não cala”. Esse texto, lembremos, é a própria *marca* da testemunha e do testemunho da Catástrofe nesta pequena obra-prima do cinema.

²³ O erro sobre os números dos mortos nos campos (os nove milhões de que fala o locutor do filme), que, durante um certo tempo, foram superestimados, deixa a sua marca no documento fílmico. No encarte, há uma tradução levemente modificada para o mesmo trecho: “Quem de nós vela por esse estranho crematório para nos avisar da chegada de novos verdugos?” (2006, p. 05).

Jean Cayrol sobreviveu ao campo de Mauthausen, seu irmão Pierre, faleceria no campo de Oraniemburgo. Começam assim, as inúmeras relações sugeridas pela representação de **Nuit et Brouillard** no que diz respeito à memória das vítimas. Como já fizera notar Reyes Mate, aqui temos a indiscutível autoridade moral com a qual a testemunha fala em nome dos que pereceram, já que, incluída entre os que sofreram a ofensa, “ela diz a palavra que só as vítimas podem dizer”. Este sujeito, portanto, mais do que um informante qualificado de um fato, *é testemunha da verdade* (MATE, 2003, p. 120). A memória de Jean Cayrol havia legado os **Poemas da Noite e da Neblina**, de onde sairia o título do filme. A sua presença no projeto foi uma imposição de Alain Resnais, que, com pudor e sabedoria, recusou inicialmente o convite do produtor, por achar que tal projeto só poderia ser feito por alguém que tivesse vivido a experiência — privilégio terrível — da deportação.

Na entrevista concedida em 1986 e parcialmente reproduzida no encarte que acompanha a edição brasileira de **Noite e Nevoeiro**, Resnais lembraria seu encontro com um reticente Cayrol, que “não tinha muita vontade de voltar ao passado”. Mas o “dever da memória” parece perseguir os sobreviventes tanto quanto os pesadelos de retorno aos campos. “Eu não posso lhe dizer que não, Alain. De qualquer forma, aceito sem prazer nem entusiasmo. Enfim, quando você terminar seu trabalho [uma primeira montagem com as imagens de arquivo selecionadas], mostre-me e daí veremos” (CAYROL apud RESNAIS, 2006, [Encarte, p. 13]). Ao assistir o copião, o escritor ficaria transtornado. “Ele ficou doente de ver tudo isso vir à tona. E ele me disse: Não posso trabalhar diretamente na sala de montagem. É difícil demais para mim. Eu vou escrever um texto” (RESNAIS, 2006, [Encarte, p.15]). E que texto²⁴. Cayrol nos faz lembrar aquela observação de Adrián Cangi sobre a escrita de Celan, “em que cada palavra é em si mesma um cadáver”.

Ao ser finalizado, o produtor Anatole Dauman foi ao laboratório para ver a primeira projeção. Ele teria dito textualmente: “Meu querido Alain, acho que fizemos um belo filme. Mas o que posso garantir, considerando o conteúdo, é que ele nunca será exibido em nenhuma sala de cinema. Mesmo assim, não me arrependo de tê-lo feito (apud RESNAIS, 2006, [Encarte, p.15]). Mas como observara Le Goff, a memória havia se convertido, no contexto da sociedade de consumo, um dos objetos que costuma vender bem. Não seria diferente com *esse*

²⁴ **Noite e Neblina** mostra um encadeamento de texto e imagem notável. Isso não foi feito com o material bruto inicialmente escrito por Cayrol, a partir da memória daquela única vez em que suportou ver a montagem do filme. Chris Martker, colaborador de Resnais no curta **As Estátuas Morrem Também** reformularia o texto. Nos dias seguintes, Cayrol, recuperando-se do impacto da empreitada, retomou esse *rewriting* e reescreveu tudo novamente (RESNAIS, 2006, [Encarte, p. 15]).

*objeto*²⁵. O filme não apenas foi exibido nos cinemas como protagonizou um fenômeno raro no mercado: o curta de Resnais estava em cartaz e carregava consigo um longa-metragem. A outra surpresa foi quanto ao primeiro país a solicitar sua compra: a Alemanha Ocidental²⁶ — a Alemanha Oriental levaria quatro anos para fazer o pedido, provavelmente, supõe Resnais, “para decidirem-se porque o comentário não funcionava [do ponto de vista da propaganda] exatamente como deveria”. **Noite e Neblina** seria vendido para quase todos os países do mundo. Mas nem tudo teve esse tom de *happy end*. A censura queria suprimir a curtíssima cena em que aparecia o quepe do policial francês no campo de Pithiviers (Resnais faria questão de frisar a existência deste campo francês, “ponto de partida para os campos de concentração”). E o Partido Comunista ficou desconfiado de que o final do texto pudesse sugerir a existência de campos na Rússia. Resnais e Cayrol garantem que pensavam nos campos de “reagrupamento” para argelinos, que estavam sendo criados numa França em guerra, que usava, na Argélia, os mesmos métodos condenados aos nazistas durante a ocupação.

Se a questão moral do tratamento da memória de uma obra como **Noite e Neblina** parece suficientemente documentada, resta o problema da colocação em cena desta memória das vítimas e de seu enquadramento, por assim dizer, no que foi chamado de uma nova *ética da representação*. Sabemos que as obras de arte em geral e o cinema, em particular, não são regidos por uma unidade entre estética e ética. Artistas profundamente implicados com posições discutíveis do ponto de vista moral podem criar obras de defensável (**O Triunfo da Vontade** e **Olympia**, de Leni Riefesntahl, exemplos clássicos em se tratando de ideologia nazista) ou incontestável (qualquer filme de Eisenstein, inclusive sob Stálin, como **Alexandre Nevsky**) valor estético. Certamente os autores aqui convocados — da crítica cultural à Filosofia — postulam uma convergência ideal entre os dois universos, postura com a qual esta reflexão se coaduna. Como frisou, com perspicácia, Albrecht Wellmer (2003), mesmo um pensador como Theodor Adorno, que defende radicalmente a autonomia possível da obra de arte, pode ser visto como um teórico comprometido, no fundo, com certa idéia de engajamento, ainda que um ensaio adorniano de mesmo nome — **Engagement** (1991) — tenha ido fundo na problematização desta postura.

²⁵ Mas faça-se justiça. Não se trata de qualquer objeto. Ao contrário de um filme como **A Lista de Schindler**, Resnais não se propôs em nenhum momento rodar um filme unicamente em preto-e-branco, por medo a cair num “romantismo cinematográfico” ao representar as ruínas dos barracões no campo de concentração (Goethe Institut, 2000, p. 19).

²⁶ Para a versão sincronizada em alemão, ninguém menos do que o poeta alemão Paul Celan, portanto também uma “testemunha” autêntica do terror concentracionário, que, com frequência, traduzia do francês, e que com seu talento reconhecido realizaria uma adaptação que à altura do original francês.

Parece claro que a representação da memória de eventos traumáticos do porte do Holocausto coloque, de forma incontornável, o problema da *literalidade* da recordação da cena traumática, este “excesso” de realidade que dificulta a representação do Horror (em Auschwitz diria um sobrevivente, “havia mais realidade do que é possível”). Não há nenhuma dúvida de que Alain Resnais manipulou cenas de arquivo de uma violência brutal: em alguns momentos do seu curta-metragem manter a visão na tela é uma verdadeira tortura. Caberia repisar a pergunta, já formulada por Adrián Cangi, ao refletir sobre uma representação possível do universo concentracionário: “pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação, ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distância, onde reina o rastro da morte?” (2003, p.142). Em **Noite e Neblina**, também parece evidente, estamos distante daquela “pedagogia do intolerável” de que falava Peter Pál Pelbart acerca da obra de Lanzmann, imune as tentações de um “culto do horror”, do “gozo mórbido” e da “monumentalização da tragédia” (PÉLBART, 1994, p.33). Poderíamos, com Maria Rita Kehl, postular que Resnais parece “não querer intoxicar, fascinar ou nausear” (2000, p. 148) o espectador com a memória do sofrimento dos deportados? Tais questões não admitem respostas unívocas.

Se Resnais não se furta a mostrar a violenta literalidade das imagens de arquivo, o que o afasta do “pornográfico concentracionário”? Uma parte da resposta pode estar no caráter algo próximo da metalinguagem e da reflexão que evita o tom pretensamente didático e histórico da grande maioria dos documentários. Ao procurar, no silêncio mortal da câmera de gás em Auschwitz, a memória indizível do sofrimento das vítimas, a locução de Bouquet dirá: “o único traço, *mas que deve ser mostrado*, é este teto arranhado pelas unhas” das vítimas. Passeando pelo colorido dos catres miseráveis, ouve-se que “nenhuma descrição ou imagem pode dar a real dimensão: a de um medo permanente” e “deste dormitório de tijolos, desses sonos ameaçados, não podemos mostrar senão a casca, a cor”. Logo após a paradigmática imagem em preto-e-branco da chegada de um trem na estação do *Lager*, dá-se um corte para o presente em cores nos trilhos que levarão ao pórtico de Birkenau: “hoje, na mesma estrada, faz um dia de sol. Nós a percorremos lentamente. A procura do quê? De sinais de cadáveres caídos ao abrir a porta? Ou dos que foram levados sob golpes até a entrada, entre latidos de cães e refletores, tendo ao fundo a chama do crematório em um cenário noturno tão ao gosto dos nazistas?”. Ou ainda sob as imagens presentes do mesmo campo, a locução chama o espectador para seu eminente *estatuto* fílmico: “nenhum visitante mais, só a câmera” e “o único passo [sobre a paisagem] é o nosso”, diz Michel Bouquet

Para além do talento do diretor francês, sem dúvida o primeiro argumento a favor do reconhecimento de um “tratamento digno para falar do mais indigno” (como dissera Pelbárt a respeito de **Shoah**), temos ainda os excepcionais colaboradores de Resnais. A música de Hans Eisler permanece uma possibilidade raramente desenvolvida pelo cinema contemporâneo, no qual parece ter se cristalizado aquele tipo de composição musical tão criticada por Adorno e o próprio Eisler em **Komposition Für den Film** (onde, aliás, colocava-se uma proposta concreta para a criação de peças musicais de qualidade, da qual a trilha de **Noite e Neblina** é um feliz exemplo). Há, por fim, o texto incomparável de Jean Cayrol, um autor que podemos colocar, senão ao lado, muito perto das obras de Paul Celan e Primo Levi, duas referências consensuais entre os críticos enquanto encontro do testemunho com a arte.

O cinema, como se sabe, é uma arte coletiva, no qual todos os envolvidos respondem pelo sucesso ou fracasso de cada projeto. Temos aqui, antes de mais nada, a feliz conjunção de, pelo menos, três profissionais de primeira grandeza em suas áreas de criação. Ou quem sabe, quatro. Esse admirável realizador de curtas, acentuou Jean Tulard em seu **Dicionário de Cinema: Os Diretores**, foi estimulado, no começo de sua carreira, “por um produtor de uma lucidez e de uma inteligência fora do comum, Anatole Dauman” (1996, p.529). Resnais não seria chamado por algum capricho de Dauman. Como lembrou Claude Mauriac no artigo publicado no **Figaro Littéraire**, de maio de 1956, o diretor francês havia realizado dois curtas excepcionais, **Van Gogh** (1948) e **As Estátuas Morrem Também** (1951). O crítico chama a atenção para a qualidade singular desse realizador sempre polêmico: seu rigor para a escolha e o tratamento de seus temas (daí os longos intervalos que separavam suas realizações). Dentro de sua especialidade, o curta-metragem, Resnais seria o menos prolífico; porém, o mais fecundo dos realizadores franceses de sua época. “Não é com a quantidade que se mede a riqueza das obras”, disse Mauriac, no comentário publicado no encarte que acompanha o DVD do filme **Noite e Neblina**.

Todavia, a filmografia de Resnais é vasta. O diretor, nascido em 1922, contabiliza nada menos de 22 obras. A partir de 1948, com **Van Gogh**, seriam oito curtas-metragens. Sua estréia em longa-metragem será com **Hiroshima, Meu Amor** (1959), e, desde então, foram 14 filmes, entre os quais o **Ano Passado em Marienbad** (1961), **Muriel** (1963), **A Guerra Acabou** (1966), **Providence** (1976), **Meu Tio da América** (1980) até o último **Smoking; No Smoking** (1993). Os críticos mais mordazes gostam de dizer que Resnais seria apenas o “ilustrador de roteiristas” geniais quanto Marguerite Duras (**Hiroshima**), Robbe-Grillet (**Ano Passado em Marienbad**), Cayrol (**Muriel**) e o também sobrevivente do Holocausto Jorge

Semprún (**A Guerra Acabou**), além de Sternberg (**Eu te Amo, Eu te Amo**), David Marcer (**Providence**), Henri Laborit (**Meu Tio da América**) e Berstein (**Mêlo**). Jean Tulard afirma que seus curtas-metragens bastariam para provar o quanto Resnais, o cineasta, se impõe pelo próprio talento, embora não deixe de reconhecer que ele “parece preferir se apagar diante dos roteiristas de talento ao invés de dar livre curso para a imaginação” (1996, p. 529).

De qualquer forma, deve-se atentar para a perfeição da montagem em **Hiroshima, Meu Amor**, na qual faz alusão, ao mesmo tempo a Proust e a Bergman; o gosto pelo exercício de estilo a serviço de uma grande sinceridade, que pode ser visto desde **O Ano Passado em Marienbad** até **Providence**. “É nesse sentido que ele é autor de seus filmes” (TULARD, 1996, p. 529). A mesma argumentação, notemos, é válida para **Noite e Neblina**, seu quinto trabalho no cinema, ainda na fase dos filmes de curta duração. Resnais, dirá o crítico, *lê* Cayrol e Robbe-Grillet, e, como costumava vaticinar Bachelard, “depois da leitura começa a obra da leitura”; ou seja, a elucidação do texto e, finalmente, sua transformação em imagens (apud TULARD, 1996, p. 529).

Mauriac também levanta um aspecto interessante em seu **O Cinema de Arte de Alain Resnais**. Porque o público ficara pasmo de espanto, enojado primeiro no sentido físico da palavra e logo “tocado na alma”? A maior parte dos documentos manipulados por Resnais era conhecida: eles tinham sido mostrados no momento da “libertação” dos campos. “Éramos então mais treinados, por ter conhecido ou atravessado durante quatro anos o reino negro da crueldade? Talvez. Mas eu acho, sobretudo, que faltava a nossa edificação essa valorização da obra de arte²⁷, sem a qual a própria verdade não chega a ser ouvida tão claramente”, anota Mauriac, no comentário que acompanha o DVD de **Noite e Neblina**. Aqui entra um dos pontos fortes de Resnais: sua intimidade com as possibilidades do *medium* em termos de linguagem, com as experimentações formais. Ele mesmo lembraria, na entrevista concedida em 1986, que se defrontara com a pergunta óbvia: “como manipular um tema como esse?”, depois de tantos filmes sobre os campos de concentração, que, segundo acreditava, não tinham impactado as pessoas. “Então, como sou formalista, talvez eu tenha que passar por cima dos meus princípios e tentar fazer, neste filme, pesquisas formais. Daí a mistura do preto-e-branco e da cor, que agora é algo banal, (mas) naquela época não era”²⁸.

²⁷ Embora partindo de uma interpretação reducionista do Imperativo Categórico desesperadamente defendido por nosso filósofo da Shoah, vale citar uma observação feita por um crítico: “Deste modo **Noite e Nevoeiro** também se constitui numa resposta pessoal ao ditado do filósofo Theodor W. Adorno, segundo o qual depois dos horrores de Auschwitz já não é possível criar arte (Goethe Institut, 2000, p. 19).

²⁸ Comentário que acompanha o DVD de **Noite e Neblina**, lançado no Brasil.

Arturo Lozano Aguilar avalia o impacto desta decisão: **Noite e Neblina** foi o primeiro documentário sobre os campos que combinou imagens em P&B e cor. “Esta organização discursiva e ruptura de formatos cinematográficos no seio de uma mesma produção converte-se num estilema próprio do que poderíamos denominar *o cinema do holocausto*” (2001, p. 24). Não é pouco, se considerarmos a autonomia, longevidade e, mais ainda, a vitalidade renovada do gênero nas décadas de 80 e 90. Há um outro aspecto: a união entre texto e imagem lograda por Resnais também continua constituindo um padrão raro, senão inexistente no gênero. A locução *em off* do texto magnífico de Cayrol não é, como dizem alguns autores, um comentário acrescido às imagens: pelo contrário, temos a impressão de que as imagens existem e se demoram mais ou menos na tela, obedecendo à lógica e aos imperativos do texto. Há um aspecto subversivo neste perfeito encontro entre a palavra e a visualidade. Ocorre que, ao contrário do que se espera de um veículo que manipula o — poderoso — universo imagético, o filme só existe enquanto a colocação em cena de documentos visuais convocados e a serviço de um texto visceral e quase hipnótico.

Daí que a presença de um ex-deportado a dar sua voz à memória das vítimas constitui, inapelavelmente, a grande força desta obra. No artigo que escreveria na revista **Lettres Françaises** em 1956, Jean Cayrol afirmava que **Noite e Neblina** não era somente um filme de reminiscências, mas também um filme de grande inquietação. “Este filme não é um relicário frio, ‘uma aventura repentinamente congelada’, como escreveu meu irmão Pierre, no momento de sua morte no campo de Oraniemburgo, um monumento erguido à memória discreta dos nossos mortos”. Ele deveria ser um depoimento vivo: “levamos à luz o que não estava mais nos arquivos ou no coração dos sobreviventes incuráveis, um lote de imagens que se desdobram, se multiplicam ao infinito no sangue, nos gritos, no pus”²⁹ (2006, p. 06). Ocorre que, “no céu indiferente dessas imagens secas, existem, ameaçadoras, as nuvens sempre em movimento do racismo eterno. Elas rondam para estourar em certos lugares e derrubar os que se mantêm em pé”. Para Cayrol, “a lembrança fica somente quando o presente a ilumina. Se os crematórios não são mais do que esqueletos derrisórios, se o silêncio cai como um sudário nos terrenos comidos pelas ervas dos antigos campos, não esqueçamos que nosso próprio país não é

²⁹ Lembremos Jeanne Marie Gagnebin, para quem o sublime, depois de Auschwitz e do Gulag, também designaria cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue, excrementos, cuspe e lama. Entretanto, o risco de uma estetização do sofrimento ou da “paradoxal traição dos mortos pelo seu embalsamamento”, tão ao gosto de certa representação do holocausto, especialmente no cinema (GAGNEBIN, 2000, p. 108), não nos parece, definitivamente, o caso de **Noite e Neblina**.

isento do escândalo racista”³⁰. Nesta produção, que, como acentuou Cayrol, confronta-se com uma memória coletiva nacional ambígua e desconfortável, impõe-se o texto que se insurge “contra todas as noites e todos os nevoeiros que caem sobre a terra que, no entanto, nasceu ao sol e para a paz”.

A obra de Alain Resnais, conforme acreditava Shoshana Felman, inscreve, sobretudo, uma memória que ousa afrontar o Terror e a padronização da morte “radicalmente indiferente” de milhões de pessoas, morte essa “feita de registros de números e não de nomes próprios” — desaparecimento de milhões de memórias e histórias individuais. Jean Cayrol, o sobrevivente, verdadeira “alma” de **Noite e Neblina**, confirma a máxima de que “testemunhar é, precisamente, engajar-se no processo de *reencontrar seu nome próprio, sua assinatura*” (FELMAN, 2000, p. 64-5). Para utilizarmos a maravilhosa afirmação de Paul Celan acerca de sua poesia, Cayrol “vai até a língua com seu próprio ser, ferido de realidade e em busca de realidade”.

E, finalmente, temos a paradoxal impressão de que este filme — que enquanto tal tem a prerrogativa de capturar o olhar e, inclusive, *fascinar* —, acaba se aproximando daquele estatuto único da literatura dos campos, tal como queria Jeanne-Marie Gagnebin. Através das palavras, palavras que desistiram de dizer tudo, de sua ambição descritiva ou explicativa totalizante, que reconhecem seu desnudamento e — por isso mesmo — se encarregam da transmissão, **Noite e Neblina** confere um tratamento único à memória das vítimas ao ritmo de “palavras que carregam (*porten*), levam, transmitem, como se carrega (*porte*) uma criança na barriga e como se leva (*porte* também) um morto ao cemitério” (GAGNEBIN, 2000, p. 110). A obra de Resnais trava um embate permanente para contestar aquela amarga constatação de Adorno acerca do princípio estético da estilização, capaz de fazer “um destino impensável parecer ter tido algum sentido”, uma transfiguração na qual “algo de seu horror é retirado”, fazendo uma última injustiça às vítimas.

3.2 SHOAH E O MANDAMENTO DE CLAUDE LANZMANN: “NÃO PERGUNTARÁS POR QUÊ”

“Incrédulo, leio e releio esse texto exangue e nu. Uma força estranha o atravessa de um lado a outro, ele resiste vive de vida própria. É a escritura do desastre e é para mim um outro mistério” (Claude Lanzmann, **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto**, 1987).

³⁰ Comentário que acompanha o DVD de **Noite e Neblina**, lançado no Brasil.

A afirmação algo mística de Claude Lanzmann encerra sua brevíssima apresentação da obra **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto** (1987). O cineasta se resume a fazer algumas observações sobre o próprio conteúdo da publicação: a integral transcrição das falas e legendas de seu filme. Ele ressaltaria que as legendas no suporte fílmico são inessenciais, dada a importância do rosto de quem fala, sua mímica, seus gestos, a calma ou o arrebatamento do emissor, segundo acelere ou diminua a velocidade de sua elocução. A situação inverte-se totalmente na edição impressa do texto fílmico. Aqui as legendas passam do inessencial ao essencial, conquistando um outro estatuto, uma outra dignidade e como que uma marca de eternidade. “Têm de existir sozinhas, defender-se sozinhas, sem uma indicação de direção, sem uma imagem, sem um rosto, sem uma paisagem, sem uma lágrima, sem um silêncio, sem as nove horas e meia que constituem **Shoah**” (LANZMANN, 1987, p. 14).

De fato, as palavras se defendem sozinhas, palavras proferidas pelas mais diversas fontes. Do historiador Raul Hilberg a revelar que a mesma “Agência de Viagens da Europa Central” — uma agência oficial do Reich — administrava, indiferentemente, com o mesmo procedimento e faturamento tanto os veranistas em férias quanto os judeus que seriam gaseados nos campos da morte (crianças de menos de quatro anos estavam isentas de pagamento), ao antigo SS *Unterscharführer* de Treblinka, Franz Suchomel, lembrando como os “judeus de trabalho” eram mortos de fome quando os transportes eram interrompidos por poucos meses; do próprio integrante do “comando especial”; Filip Muller, ao repetir a frase que uma mulher lhe disse, já dentro da câmara de gás quando ele decidira se unir ao grupo que seria gaseado (“sua morte não nos devolverá a vida”, você deve “testemunhar o nosso sofrimento e a injustiça que nos foi feita”) a Abraham Bomba, o barbeiro de Treblinka, que vai relatar o momento em que tem de cortar o cabelo, às portas da câmara de gás, da mulher e da irmã de um de seus melhores amigos.

As palavras são de fato, uma das armas empunhadas por Lanzmann contra o esquecimento do extermínio industrial dos judeus europeus — uma memória que tem todo o foco na morte, nos mortos, naqueles justamente, a quem as circunstâncias históricas negaram qualquer testemunho, lembrança ou registro. Contra o tom salvacionista de um marco posterior da cinematografia do “Holocausto” – palavra que, aliás, será substituída, entre o público de Lanzmann e os críticos na Europa, pela expressão hebraica Shoah — as nove horas e meia do filme e o livro com a transcrição integral de suas falas e legendas insistirão na lembrança da imensa maioria que pereceu sem deixar vestígio. Mas, como lembraria Simone de Beauvoir, assistir a **Shoah** é contemplar uma grande obra, “uma pura obra-prima” (1987,

p. 11). E tal estatuto, no cinema, se faz também com imagens e com uma edição rigorosas. Imagens que, no entanto, recusam qualquer satisfação mórbida, qualquer recaída no “gozo”, renegam a prática daquilo que seria chamado de “mal de arquivo”, exigindo de seus espectadores imaginar o inimaginável.

Apesar de todos os nossos conhecimentos [relatos sobre o extermínio], a horrenda experiência permanecia distante de nós. Pela primeira vez, nós a vivemos em nossa cabeça, em nosso coração, em nossa carne. Ela se torna nossa. Nem ficção nem documentário, **Shoah** consegue essa re-criação do passado com surpreendente economia de meios: lugares, vozes, rostos. A grande arte de Claude Lanzmann está em fazer falar os lugares, em ressuscitá-los através das vozes e, para além das palavras, exprimir o indizível através de rostos (BEAUVOIR, 1987, p. 07).

São as imagens de **Shoah**, em cor e sempre no presente que convertem o filme na experiência excepcional reconhecida por seus críticos. “Lanzmann ‘inventou’ seu objeto — a permanência do presente da Shoah — assim como o método que lhe dá corpo na película”, afirma Carles Torner, no estudo intitulado **Shoah: Cavar con la Mirada** (2005, p. 23). Da barca que desliza com Simon Srebnik no rio Ner, onde foram jogadas as cinzas de grande parte das 400 mil vítimas de Chelmno, aos trens que não param de se movimentar e que levam os deportados para as estações próximas a Treblinka, Auschwitz e Sobibor, a edição da obra de Lanzmann propõe a “imagem de um presente que não passa, que não se converte em passado”. A Shoah não passa e nem passará. “É o paradoxo de um tempo imóvel constituído por um movimento interminável em direção à frente” (TORNER, 2005, p. 22). Esse presente imóvel, ressalte-se, é o tempo dos deportados que chegam e ainda morrem em Auschwitz, um tempo circular. É exatamente mediante esta estrutura em círculo que a película seria construída: e ela exigiu cinco anos e meio de trabalho de montagem, pois o diretor sabia que teria de inventar seu caminho, inventar o método e seu objeto. “Não podia elaborar o filme com recordações, isto eu soube logo. A recordação me horroriza porque é débil. O filme é a abolição de qualquer distância entre o passado e o presente. Revivi esta história no presente” (LANZMANN apud TORNER, 2005, p. 23).

Já foi suficientemente reiterada a preocupação de Theodor Adorno com a possibilidade de que mesmo obras de arte sinceramente comprometidas com o sofrimento e a memória das vítimas de catástrofes como a Shoah possam fazer uma injustiça adicional às mesmas, uma vez transformadas em matéria viva de *bens culturais* e lançadas à antropofagia

do mundo que as matou. Para além desse permanente risco, a própria concepção de uma arte engajada, a marca registrada do cinema militante de Claude Lanzmann, mereceria por parte de Adorno uma reflexão na qual não há espaço para complacências e ingenuidades, bem ao gosto de sua crítica dialética. Em **Engagement**, texto escrito em 1962, que tem como principais exemplos o cinema de Chaplin, o teatro e a poesia de Brecht e a obra literária de Jean-Paul Sartre, amigo e de certa forma um dos mentores intelectuais de Lanzmann, juntamente com Beauvoir e Camus, Adorno vai repisar aquela escandalosa e, em geral, mal compreendida afirmação de **Crítica Cultural e Sociedade**³¹, redigida em 1949. Aqui, “ele não trata de amenizá-la pedindo desculpas aos poetas, mas ao contrário radicaliza e amplia seu alcance”, avalia Jeanne Marie Gagnebin. “Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria a memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprime a nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde”; sim um “documento de barbárie”, como disse Walter Benjamin (GAGNEBIN, 2003, p. 101).

Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada. A pergunta de alguém em **Morts sans Sépultures**: há sentido viver quando existem homens que batem até que os ossos se quebram no corpo, é ao mesmo tempo a pergunta se a arte em suma ainda pode existir, se uma regressão do intelecto no conceito de literatura engajada não é sujeitada pela regressão da sociedade mesma. Mas também continua válida a aproximação contrária de Enzenberger: a poesia precisa resistir a esse veredicto; ser, portanto, de tal modo que não tome a si pela sua simples existência depois de Auschwitz, o cinismo. Sua própria situação já é paradoxal; e não apenas o modo de comportamento frente a ela. O excesso de sofrimento real não permite esquecimento [...] Mas aquele sofrimento, segundo Hegel a consciência de misérias, requer também a permanência da arte que proíbe. Não há quase outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente (ADORNO, 1991, p. 64).

Engagement, assim, vai problematizar os limites de uma arte engajada que arrisque, o tempo todo, “contra sua vontade íntegra”, a tornar-se “aceitável para a *indústria cultural*” (1991, p. 57). Adorno reflete aqui, mais uma vez sobre os dilemas que pesam tanto sobre a arte autônoma quanto sobre a dita arte engajada, colocando-as em relação e mostrando como ambas, no contexto de uma *indústria cultural* que funde arte/cultura e mercado, correm o risco de trair seus mais sinceros e legítimos objetivos e vocações. Mas vamos nos deter pontualmente nas colocações acerca do paradoxo de uma arte que se coloca, consciente e

³¹ Uma terceira afirmação de Adorno na **Dialética Negativa** dirá que toda a cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo (GAGNEBIN, 2003, p. 101).

programaticamente, a serviço de uma concepção política, de um projeto ideologicamente posicionado para a sociedade e sua cultura. O que mais pesa contra o engajamento, diria Adorno, “é que mesmo a intenção correta falseia quando é percebida e mais ainda quando justo por esta razão ela se mascara” (1991, p. 63). O fato é que “a inverdade política mancha a configuração estética”, e, se como sugeriu Sartre, “ninguém deveria crer um momento sequer que se poderia escrever um bom romance em louvor do antisemitismo”, isso também será válido, ressalta o autor, para quem quisesse escrever “em louvor dos processos moscovitas” (ADORNO, 1991, p. 61).

A gozação do fascismo encenada pelo cinema Chaplin em **O Grande Ditador**, filme que pode ser considerado, por assim dizer, a pré-história do “cinema do Holocausto” — e que segundo Chaplin não seria feito, por óbvios motivos éticos, se o mundo então soubesse dos campos³² —, “é exatamente ao mesmo tempo o horror mais hediondo”, argumenta o filósofo. **O Grande Ditador** igualmente perde a força satírica e peca na cena “em que uma judia bate seguidamente com uma caçarola na cabeça de soldados da SA, sem ser reduzida a pedaços. Em favor do *engagement* político dá-se pouco peso à *realidade política*: isso reduz também o efeito político”³³ (ADORNO, 1991, p. 59-60). Essa observação, diga-se de passagem, também parece perfeita para problematizar a (in)verdade de **A Vida é Bela**, de Roberto Benigni, obra que inaugura, com o apoio massivo do público mundial e das instituições representativas da indústria cinematográfica, a utilização da comédia para tratar do tema do Holocausto em sua faceta mais hedionda: o dos campos da morte.

Quanto ao (indiscutível) talento de Brecht — cujas idéias e posturas, como Adorno não desconhecia, tinham enorme influência sobre a obra original de Benjamin — o filósofo e crítico da cultura dirá, de forma definitiva, sobre a fragilidade que pesa inclusive nas obras de sua juventude, quando o poeta e autor teatral ainda não estava comprometido explicitamente com a causa do Partido e, em breve, com a cartilha do regime comunista: “Mesmo a melhor parte de Brecht é infectada pelo engodo de seu engajamento” (ADORNO, 1991, p. 63).

³² O estatuto ímpar dessa obra-prima de Chaplin, seu primeiro filme falado no qual se tornaria clássico o discurso final (engajado) do barbeiro judeu confundido com o ditador é analisado pela autora no artigo intitulado **O Grande Ditador e a Artista Maior Dos Tempos Modernos** (Comunicarte, 2000). O texto examina a influência do cinema de propaganda de Leni Riefenstahl e a citação que Charles Chaplin faz do **Triunfo da Vontade** (1936) em sua sátira feroz ao nazismo.

³³ Ainda que este debate esteja muito além dos limites desta reflexão, devemos atentar para a delicada condição da cinematografia de Claude Lanzmann, que milita de forma incondicional pela afirmação e justificação do Estado de Israel, mesmo nos mais tristes momentos de sua problemática relação com os países vizinhos. Assim, durante o ataque de Israel ao Líbano, em 2006, Lanzmann defenderia enfaticamente as razões de Israel, em geral postulando que as ações do exército israelense estariam acima de uma condenação por constituírem uma espécie de *legítima defesa*.

Entretanto, diante do quadro literário germânico daqueles anos 60, no qual o Ocidente tenta salvaguardar uma figura importante e, “se possível colocá-lo no pedestal de uma Alemanha unificada”, procedendo a uma desconexão entre o poeta-Brecht, e o político-Brecht, Adorno dialeticamente também ressalta: “Sua obra não teria, com suas fraquezas hoje apontadas, tal força, se não fosse embebida da política” (1991, p. 61).

O filósofo recupera a maravilhosa estória que teria acontecido a Pablo Picasso e que parece sintetizar o espírito de sua crítica. Quando um oficial alemão da ocupação visita Picasso em seu atelier e depara-se com a **Guernica** ele lhe pergunta: “O senhor fez isso?”. O pintor responde: “Não, o senhor”. Daí Adorno postular que “também obras de arte autônomas, como esse quadro, negam com certeza a realidade empírica, destroem a destruidora, aquilo que aí está simplesmente e como mero existente repete infinitamente a culpa”. Mas há um detalhe importante: ninguém, senão Sartre, teria reconhecido o relacionamento entre a autonomia da obra e um querer, que não é impresso à obra, mas que é seu próprio *gestus*³⁴ frente à realidade. Como escrevera Sartre, a obra de arte “não tem objetivo, nisso concordamos com Kant. Ele é, porém, um objetivo. A formulação kantiana ignora o apelo que fala de cada quadro, de cada estátua, de cada livro” (apud ADORNO, 1991, p. 66). A isso ter-se-ia que acrescentar, dirá Theodor Adorno, que esse apelo não está em nenhuma relação intacta com o engajamento temático da poesia.

Todo engajamento em favor do mundo deve dar seu aviso prévio, para que se faça justiça à idéia de uma obra de arte engajada, ao distanciamento polêmico que o teórico Brecht pensou, e que praticou tanto menos quanto mais se inscreveu na causa humana. Esse paradoxo, que provoca o protesto dos sutis, apóia-se sem mais filosofia, na mais simples experiência: a prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance **Der Namenlose [O Sem Nome]** provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos; provocam o medo que o existencialismo apenas persuade. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, que o *engagement* proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente (ADORNO, 1991, p. 67).

Como se vê há questões suficientemente complexas a confrontar **Shoah**, a partir do pensamento filosófico e cultural de Theodor Adorno. Mas ele obviamente não está sozinho. Como notaria com perspicácia Silvia Schwarzböck no já citado **La Memoria Frente al**

³⁴ A expressão vem sinalizada pelo tradutor do ensaio de Adorno como “gesto que revela um ato de pensamento” (1991, p. 63). O tema foi trabalhado maravilhosamente por Roland Barthes num ensaio sobre Brecht publicado na obra póstuma **O Óbvio e o Obtuso** (1990).

Espectador: Cómo Representar en el Cine lo Que Nunca Debiera Haber Sucedido, no qual analisa o filme **Viagens** (1999), de Emmanuel Finkiel, em parte **Shoah** responde a uma máxima que, a primeira vista, parece ter pouco a ver com o propósito sério do diretor, Claude Lanzmann: tal máxima seria a de “viver para contar”, ainda que apresentada de um modo “ético” (“aquele que sobrevive é uma testemunha; portanto, deve dar testemunho”), sob a qual parece querer dizer o contrário à idéia de levar uma vida intensa para obter um bom material literário. Ocorre que “se Lanzmann vê em cada sobrevivente uma testemunha, é porque sua fé no poder da palavra, mais que infinito, é irracional” (SCHWARZBÖCK, 2001, p. 138).

A idéia de que “quando alguma coisa se diz, o mundo vai melhorar”, fustiga a autora argentina, é tão ilusória como a onipotência do pensamento que lhe serve de fundamento (e aqui retornaríamos, inadvertidamente para a crítica de Adorno e Horkheimer acerca de um pensamento esclarecido totalizador que recai no mito, tese central de **Dialética do Esclarecimento**). Toda expressão, ainda antes de adquirir uma configuração estética, tende a converter-se em ideologia, porque faz crer àquele que se expressa que, pelo fato de colocar o horror no âmbito da linguagem, está dando um primeiro passo em direção à modificação do *status quo*. Esse não é o único senão observado por Schwarzböck. Há uma outra questão, mais concernente à própria concepção que Lanzmann, sem nenhuma modéstia diga-se de passagem, tem de seu filme. Como o horror foi testemunhado dentro do formato de uma obra de arte — tal como seu autor e Beauvoir consideram **Shoah** (que não seria, portanto, um mero documentário) — “o postulado da escuridão se neutraliza pelo hedonismo estético que sobrevive as catástrofes” e que poderia sintetizar-se na idéia de que “a arte sempre produz prazer, pelo fato de ser arte, aindaquando seja tenebrosa”. Pois há que se notar que

Na perduração, ou seja, na resistência ao tempo, se concentra o valor artístico: qualquer obra, para além de que expresse o terror, é prazerosa, porque devolve a confiança na perenidade da arte e refuta o diagnóstico de sua morte. Por outra parte, o fato de colocar o horror na forma da linguagem não garante seu valor catártico nem sequer para as próprias testemunhas, que mostram aceitar fazê-lo mais por um dever cívico que por uma necessidade pessoal de expressar-se em público (SCHWARZBÖCK, 2001, p. 138).

De fato, ninguém que tenha assistido ao filme ou mesmo lido seu texto integral refutará a crítica da autora. Algumas vezes, Lanzmann parece quase torturar as testemunhas por esse “dever de memória” implícito em seu projeto (*não apenas*) fílmico: o depoimento de Mordechai Podchlebnik é sintomático. Um dos dois únicos judeus a escapar com vida de

Chelmno, Mordechai, que vive em Israel e sequer quis ler os livros que recebeu como testemunha do julgamento de Eichmann, está visivelmente contrariado. Ele *não quer* lembrar ou dar testemunho, tenta se proteger atrás de um sorriso visivelmente forçado e é confrontado com perguntas duríssimas de um Lanzmann que passa por cima de considerações pessoais em nome de sua obstinada determinação³⁵. O diretor terá a mesma postura ao entrar na cervejaria de um antigo “funcionário” do extermínio — que se esconde, pateticamente atrás de um par de óculos escuros — mas não ficamos, naturalmente, solidários ou consternados com a negativa de um carrasco em falar sobre seu passado criminoso.

A prática de Lanzmann no sentido de arrancar, a fórceps, se preciso, o testemunho de seus entrevistados quase nos leva àquela constante recomendação de Adorno para que em nome da cultura ou da estética não se fizesse mais uma violência às vítimas. De resto, caberia lembrar que os benefícios terapêuticos implícitos no ato do testemunhar, aparentemente, não parecem compensar o esforço dos depoentes diante da obsessiva curiosidade do autor em sua avalanche de perguntas detalhistas³⁶. Como disse Carles Torner, “Lanzmann se vale deliberadamente dos poderes ditatoriais do diretor de cinema para fechar-nos num vagão de animais e enviar-nos, durante nove horas e meia, de trem, até Auschwitz” (2005, p. 25).

Evidentemente a posição — adorniana — de Silvia Schwarzböck não é consensual (a filósofa argentina será uma exceção diante da consagração, a beira da celebração, do filme). Num texto que elaborou especialmente para a exibição (em fórum restrito e excepcional) de **Shoah** no Brasil, o filósofo Peter Pal Pelbart faz uma defesa apaixonada da obra de Lanzmann. Convergindo com a posição crítica de Fredric Jameson acerca das características estruturais do cinema — para quem os filmes mais austeros “extraem por força sua energia sa tentativa de reprimir os próprios excessos” (1995, p. 01) Pelbart questionaria: “Se é privilégio do cinema poder mostrar ‘imagens’, porque privar-nos delas? Já que o cinema pode fazer ver o que *já foi* como sendo *agora*, presentificar o passado como se fosse presente e fazernos

³⁵ Um comentário de La Capra a respeito do método de Lanzmann vai nesta direção. “A verdade encarnada no corpo da vítima somente é possível pela via da traumatização ao reviver o passado”. Abraham Bomba diz: “não posso. É muito horrível. Por favor”. E Lanzmann não cede: “nós temos de fazê-lo. Você sabe disso”. A identificação com a testemunha e a insistência sádica, no entanto, teriam o efeito positivo de não ter abortado o testemunho (e a cena) no instante da dor. “Lanzmann excede-se porque força a testemunha a pronunciar-se, abisma-a no passado” (CANGI, 2003, p. 170).

³⁶ A sobrevivente austríaca Ruth Klüger dispara sua ironia peculiar contra o cineasta francês. “Claude Lanzmann, à procura dos campos de concentração, em seu filme angustiante sobre a Shoah, pergunta a um morador local: ‘Qual era a localização? Três passos à direita ou à esquerda? Aqui ou lá? Estas árvores já existiam na época?’”. Seu comentário final é impagável. “Uma pessoa obsessiva, penso eu, espectadora na sala escura, e em parte o admiro, em parte estou bem à frente dele: ‘você precisa dos lugares. A mim bastam os nomes dos lugares’, e fico fascinada com a sua obsessão” (2005, p. 71).

mergulhar neste passado”, seja ele o de Espártaco ou de Auschwitz, como justificar esta abstinência iconográfica de Lanzmann? (1994, p. 29).

No detalhe de uma das entrevistas fundamentais de **Shoah**, a do SS *Unterscharführer* de Treblinka, Franz Suchomel, o diretor do filme dirá: “preciso imaginar”. Estaria aqui, para o filósofo Peter Pál Pelbart a chave da obra de Claude Lanzmann, seu maior desafio. Pois ele não diz “sei”, “vi”, ou “entendi”, sequer “imagino”. Lanzmann o diz “na forma de um imperativo para si mesmo cuja impossibilidade testemunhamos seguidamente”. Ou seja, o *preciso imaginar* ilumina o fato de que se nós não podemos furtar-nos a esta compulsão, tampouco podemos realizá-la. “Imaginar o inimaginável resulta tão impossível quanto inevitável”, sintetiza Pelbart.

Gosto dos filmes que me fazem sonhar, mas não gosto que sonhem por mim, dizia o cineasta Georges Franju. Lanzmann parece aplicar esta ética e esta estética no seu reverso, como quem diz: esta história precisa ser narrada no seu inenarrável, vista no seu invisível para que o espectador possa, no caso, não sonhar, porém “pesadelar”, e pesadelar por conta própria. Há um trabalho que cabe a ele fazer, por mais que seja um trabalho fadado ao fracasso³⁷ [...] É preciso imaginar, mas sem dispor de imagens, como se imaginar *aquilo tudo* só fosse possível a partir de um grau zero da imagem. Imaginar o inimaginável, sustentando-o enquanto inimaginável, eis o desafio paradoxal lançado por Lanzmann (PELBART, 1994, p. 29-30).

Daí Lanzmann oferecer ao seu público os elementos mais pobres, mais despojados: palavras, rostos pedras, prados. O tempo é sempre o tempo presente, no qual homens e mulheres entrelaçam o seu discurso em diversas línguas. Presente no qual a destruição está ausente, a não ser na forma de vestígios, lembranças. Isso confirma a idéia, ressaltada por Carles Torner de que **Shoah** é a imagem de um presente que não passa, que não se converte em passado. Daí Pelbart ver, acertadamente, uma ética da imagem e de uma intemporalidade alucinatória que ela provoca. Ambos norteados por um princípio historiográfico preciso que constitui, certamente, a mais visceral polêmica que o filme suscita, uma polêmica que Lanzmann trava diretamente com a ciência histórica e que parece aprofundar, no âmbito desta representação ímpar da Shoah, as tensões que sempre existiram entre memória e história.

³⁷ A participação exigida pela obra aos expectadores também é ressaltada por Carles Torner. Analisando o impacto das imagens iniciais do filme quando Simon Srebnik retorna para rever Chelmno, o crítico espanhol anota: “Vemos o vazio. Escutamos o silêncio. Como espectador, tenho que inventar a imagem a partir da imagem que me é dada e, com essa imagem inventada, dar corpo ao afeto que teria diante desta imagem se ele estivesse cheia, cheia do que imagino (2005, p. 26).

De fato, nem todos os historiadores mostram-se satisfeitos com a arrogante postura do cineasta francês ao postular a renúncia “as distrações e escapatórias” entre as quais fulgura, em primeiro lugar e absoluta, a questão do *porquê*. “Eu assisti a seminários de historiadores e há algo que para mim é um escândalo intelectual: a tentativa de compreender, historicamente, como se houvesse uma espécie de gênese harmoniosa da morte... como se houvesse um engendramento possível dela”. O cineasta procura explicar sua posição, segundo acredita rigorosamente ética e, afinal, bem pouco historiográfica: “Todos estes pressupostos, todas estas condições que eles enumeram são verdadeiras, mas há um abismo: passar ao ato, matar. Toda idéia de engendramento da morte é um sonho absurdo de não-violência” (LANZMANN apud KANDEL, 2001, p. 84).

Assim, destaca Pelbart, alguns historiadores, sobretudo os alemães observam que esta atitude só pode levar a “um culto estéril de uma memória mítica e monumental a respeito do genocídio”, em que a diabolização do Holocausto e sua extrema singularização “acaba bloqueando nosso acesso a seu sentido histórico, com todos os seus nexos causais capazes de restituir-lhe alguma inteligibilidade” (1994, p. 32). De fato, **Shoah** pode causar um profundo mal-estar em algumas categorias humanas. Não se sabe se por falta de autonomia para elaborar sua própria crítica, os falsos historiadores, os autoproclamados “revisionistas” terão, ironicamente, colocações muito próximas à acusação sobre a existência de um culto estéril de uma memória mítica. Na *home page* do *Institut for Historical Review*³⁸, pode-se ler alguns artigos realmente impressionantes sobre o filme no **Journal of Historical Review**. Bradley Smith, por exemplo, no panfleto **Abraham Bomba, Barber of Treblinka**, procura colocar a credibilidade das testemunhas e de seu interlocutor sob eterna suspeição: “Lanzmann não vai expressar dúvidas, entretanto, sobre qualquer coisa dita a ele por um sobrevivente. Lanzmann é um fundamentalista do Holocausto”. O texto segue, cada vez mais mordaz. “O papel de um fundamentalista em qualquer culto é aceitar absolutamente o testemunho daqueles que reivindicam ter sido testemunhas oculares do evento sagrado original”.

³⁸ O endereço do *Institut for Historical Review* é <http://www.ihr.org/jhr/v07/v07p244>. Ao final de **Abraham Bomba, Barber of Treblinka**, teremos a absoluta clareza sobre a verdadeira espécie de “revisionismo histórico” professado pela instituição. O texto do Sr. Bradley Smith diz que a comunidade judaica internacional é traída por homens como Bomba. Os judeus são traídos, assim, pelos seus próprios porta-vozes, por assim dizer. Eles também são traídos por *gentios* que professam ser amigos e aliados da comunidade judaica, mas que, na realidade, são meros apoiadores da liderança sionista, fontes comprometidas pela retórica do *lobby* do Holocausto. Aqui fica a dúvida. O gentio a que se refere o autor será Lanzmann? A pergunta, aparentemente absurda, justificar-se-ia por um detalhe já ressaltado no início do artigo, pois o cineasta foi qualificado como um judeu francês *assimilado* que sequer é capaz de falar hebreu ou iídiche.

Em **Imagens do Horror. Paixões Tristes**, dedicado à análise de **Shoah**, Adrián Cangi faz um apanhado das questões que seriam pautadas e tensionadas pelo filme, mostrando igualmente o distanciamento que tais considerações acabariam por impor entre este título e a vasta filmografia do Holocausto: o que revelar ante o desfalecimento da memória e o avanço revisionista dos fatos? Como evitar os efeitos sádicos explorados pelo sistema documental e de ficção circulante? Como fazer um filme eliminando da cena a confusão dos dados inventados, falseados ou desfigurados pelo tempo? Como recuperar a palavra traumática, quebrada pela tragédia, sobre fatos dos quais nem sequer os cenários mantêm-se de pé? Como revelar a desapaixonada maquinaria e fazer irromper o gesto alucinado das paixões destrutivas? Como enfrentar a ruína e o silêncio para recuperar a experiência do horror?

Tais perguntas seriam conformadas por uma convicção de Lanzmann: deve-se “fazer falar os lugares vazios e mudos ao ritmo dos testemunhos”, deve-se fazer falar “os não-lugares da memória”, como ressalta Cangi (2003, p. 145). Daí a compulsão por recuperar a cena originária onde vítimas e funcionários reagiam ao confronto com o ofício que desempenhavam, com o lugar espacial que habitavam, com a linguagem administrativa que os atravessa (tema ao qual voltaremos). Somente assim, entenderia o diretor francês, seria possível a reminiscência. “Devolver aos corpos uma conexão com o mesmo trauma para recuperar o passado como alucinação. Omitir o ‘mal de arquivo’ para fazer emergir o testemunho vivo do instante passado no presente” (2003, p. 145).

Se como disse Robert Antelme pode-se matar um homem, mas não se pode transformá-lo em outra coisa, a verdade do ser humano, parece dizer Lanzmann em cada minuto de sua obra monumental, “é seu próprio corpo perseverando em seu ser enquanto um alento o anime”. A verdade, portanto, “é este alento encarnado que brinda o testemunho”, diz Cangi (2003, p. 146). Pois ao revelar esta verdade, Lanzmann estaria opondo-se à capital, mas catastrófica idéia de Adorno, na medida em que é capaz de enfrentar a suspensão da arte e de todo o pensamento ante o inefável e o indizível (com a “invenção poética” que o filme logra construir). Para descrever o Holocausto, afirma o próprio diretor de cinema francês, “teria que fazer uma obra de arte, pois somente um artista consumado pode recriar este fato” (apud CANGI, 2003, p. 146). Para além da falta de modéstia é preciso avaliar até que ponto a postura de Claude Lanzmann se sustenta.

Para comentadores como Adrián Cangi e Carles Torner não haveria nenhum motivo concreto para que não se considere **Shoah** como uma obra de arte sem similar. Cangi dirá que este monumento no qual os imperativos de viver e de testemunhar se confundem, deixa sem

efeito todo o abuso de retórica. O documentário e a ficção sobre os campos, antes e depois de **Shoah**, estão impregnados “pelo inventário de efeitos utilizados que os desmorona eticamente”, tal como em **Kapo** (1960), de Pontecorvo, **Holocaust**, de Chomski, e, naturalmente, **A Lista de Schindler**, de Spielberg (2003, p. 147). Uma exceção — parcial, no entanto — é feita à **Noite e Neblina**, de Alain Resnais, que “entre a terra arrasada, as ruínas opacas e o céu indiferente”, recorreu as imagens reconstruídas de arquivo como contraponto histórico de um presente desvanecido”. O diálogo é possível em sua força poética, embora **Shoah** tenha se negado à inflamação da memória visual proveniente do “mal de arquivo” (CANGI, 2003, p. 164).

A comparação esboçada, certamente abstrai o assombroso fato de que **Noite e Neblina** procede a uma reflexão poética, histórica e ao mesmo tempo ética em 32 minutos, formato no qual seria impossível trabalhar adequadamente, por exemplo, o testemunho (e sem se furtar a um tratamento igualmente poético na conjugação de edição, uso diferenciado de música e experimentação formal). De qualquer forma, como já sugerimos, Jean Cayrol é o sobrevivente que fala aos vivos, mas sem perder de vista a memória de todos os que padeceram. Outro aspecto que Cangí pautou, mas de forma breve, refere-se a uma fundamental pergunta de La Capra acerca do que acontecerá às gerações futuras, não familiarizadas com as imagens que Lanzmann intencionalmente excluiu de sua obra-prima, diante das paisagens pastorais de **Shoah**³⁹. Como diria Adorno em **Engagement**, a natureza da peça didática (no sentido de seu compromisso com determinada doutrina ideológica) fazia lembrar a expressão americana “*preaching to the saved*”, ou seja: “orar por aqueles que por si já estão salvos” (1991, p. 60).

No espírito do engajamento do cineasta francês, a conformação da memória do extermínio dentro do universo do que se denominou “americanização do Holocausto” merece uma implacável crítica: o alvo principal inevitavelmente é Steven Spielberg e suas investidas

³⁹ Sempre num registro absolutamente pessoal, gostaríamos de descrever uma experiência que se repete em aulas ministradas no Curso de Comunicação Social (P&P) da ESPM-POA. Ali, uma geração de jovens de classes média e alta, com todas as condições materiais para uma formação intelectual privilegiada, experimenta enormes dificuldades quando confrontados com a obra de Claude Lanzmann, motivados por debates sobre o estatuto das imagens e formas vanguardistas de representação. Embora suportando bem a “lentidão” do registro fílmico (trata-se de uma geração visualmente conformada pelo cinema norte-americano ou por certa estética pós-moderna) e a economia de meios da narrativa, a esmagadora quantidade de testemunhos cai no mais absoluto vazio em termos de uma ideal compreensão da obra. Ocorre que estes estudantes bem-nascidos, em sua esmagadora maioria (descontados os alunos formados em escolas da comunidade judaica), não têm a menor informação histórica sobre o Holocausto, o que torna a profusão de relatos das testemunhas de quase toda a Europa — vivenciando o horror dos guetos e das deportações e o trauma de dezenas de campos de concentração e/ou extermínio, submetendo-se as “leis” do universo concentracionário, rememorando aspectos da resistência no Gueto de Varsóvia, falando sobre o contato (indiferente) da população civil campesina da Polônia com os campos da morte, entre outros aspectos da História da Shoah — um caleidoscópio confuso e, no limite, incompreensível.

— típico trabalho de enquadramento da memória — nos âmbitos da ficção, do documentário e da “história visual” de sua antiga Fundação (um contraponto discutível à História Oral que naturalmente define as nove horas e meia da película europeia). Em 1997, em entrevista concedida ao jornal argentino **Página 12**, Lanzmann detonaria uma pesada artilharia contra o projeto memorialístico spielberguiano⁴⁰

Há uma sorte de inflação da memória, [...] além disso, ocupam-se dos sobreviventes e os sobreviventes estão muito contentes de poder contar sua história pessoal. Não se esqueça de que os sobreviventes de **Shoah** são sobreviventes muito especiais. Não se pode quase chamá-los de sobreviventes. Vivem da morte. E não testemunham por si mesmos, senão pelos mortos. São os porta-vozes dos mortos. Há gente ali que trabalhou até o último grau do processo de destruição e poderia ter sido assassinada e sobreviveu por uma combinação de sorte, milagre, coragem ou o dedo de Deus. **Shoah** não é um filme sobre sobreviventes. Estas pessoas em **Shoah** jamais dizem “eu”, nunca contam sua história pessoal, nunca dizem como escaparam. Elas não queriam contá-lo e eu não queria perguntar-lhes sobre isso. Não me interessava, porque **Shoah** é um filme sobre a morte, sobre a radicalidade da morte, e não um filme de aventuras sobre uma fuga (apud CANGI, 2003, p. 160).

Há que se confessar um certo desconforto com o dogmatismo de Claude Lanzmann. Pois ele parece reclamar a autoria de uma categoria singular (e aparentemente privilegiada) entre os sobreviventes do Horror, testemunhas irremediavelmente aprisionadas à morte, médiuns cuja função única e esperada é a de desempenhar seu destino inelutável: a de “testemunhas porta-vozes dos mortos”. A dialética lembrança e esquecimento é, então, potencializada ao máximo, dentro de uma prescrição clara: tudo se esquece, menos a Shoah. O caso exemplar de Simon Srebnik, que abre o filme e lhe dá o tom, será o paradigma de Lanzmann. O esforço para esquecer abarca tudo (*tudo* o que as demais películas não apenas mostram como ressaltam): a história pessoal do sobrevivente, as recordações familiares, de que maneira a vivência pessoal do “judeu de trabalho” o marcou, a experiência de haver voltado da morte depois da execução e tudo o que lhe ocorre depois, a exemplo de como foi protegido e salvo, como recobrou sua saúde, como partiu para Israel e sua vida posterior. “E também o presente desse homem, as razões que o impulsionam a viver e a apresentar seu testemunho no filme” (TORNER, 2005, p. 29).

⁴⁰ Parte desta crítica de Lanzmann a Spielberg já fora parcialmente citada. No entanto, ela merece retornar e ser transcrita na íntegra.

Se a interdição da memória apaga todas estas situações relacionadas à testemunha, o interdito da história será ainda mais rigoroso. Pois se esquece também a tudo que antecede o sete de dezembro de 1941, quando ocorre a primeira execução de judeus mediante o uso de gás em Chelmno, Polônia, durante o trajeto de um caminhão que percorre a estrada até descarregar as “peças” da carga no bosque de Ruzow. A ascensão do nazismo, sua política racial, os *pogroms* e a perseguição aos judeus, o T4 ou Programa de “Eutanásia”, a invasão da Polônia. Assim, memória e história estão obrigadas ao interdito, pois Lanzmann tem sua própria concepção do que uma testemunha deve ser e, supomos, dizer — enfim, de seu papel. “Não queria qualquer tipo de testemunha. Queria uns deportados muito concretos, os homens que haviam estado na fronteira do extermínio”, as testemunhas diretas da morte de seu povo: a gente dos “comandos especiais”, já que “no meu filme, a Solução Final não pode ser um ponto de chegada do relato, senão sua partida”, explicou o diretor francês (apud TORNER, 2005, p. 33).

Simon Srebnik, portanto, simboliza na tela a ressurreição do morto. Nos primeiros minutos de **Shoah**, veremos a Srebnik no instante preciso em que ele regressa da morte. Volta para dar testemunho Até ser conduzido pela mão de Lanzmann em seu regresso a Chelmno, até que reconhecesse e dessa forma, em seu olhar, às fogueiras e as chamas, seu testemunho não pudera recriar o “lugar”, para expressar o que havia vivido. É aqui onde, finalmente, ele pode se converter em “testemunho dele mesmo e também, testemunho articulado e plenamente consciente de tudo o que assistiu”. E o cinema era imprescindível a este retorno, postula Carles Torner (2005, p. 33-4). Como diria Shoshana Felman acerca de um ressuscitado Simon Srebnik: “do mesmo modo, sua sobrevivência e seu improvável retorno (seu desaparecimento espectral) encarnam alegoricamente, na história, o retorno da testemunha (o que fica, o morto) ao cenário do acontecimento sem testemunhas” (apud TORNER, 2005, p. 33).

Mas nem tudo são flores na relação de Claude Lanzmann com as testemunhas da Shoah — e não apenas no limite da tela de cinema. Na noite de 11 de abril de 1990 num auditório em Yale, diante de uma platéia de 100 a 200 acadêmicos e psicanalistas, o cineasta francês teria protagonizado uma chocante cena contra um sobrevivente septuagenário, o Dr. Louis Micheels, que suportara dois anos em Auschwitz, quando este ousou fazer a pergunta que — no livro de mandamentos de Lanzmann — representa a proibição máxima: indagar o porquê do extermínio. Muitas testemunhas daquela noite ficaram atônitas e revoltadas. O intelectual tarimbado, que aprendera com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir a polemizar em nome de um engajamento combativo, usaria suas armas para calar ferozmente “a

discussão que o frágil e gentil sobrevivente” queria travar sobre certas questões perturbadoras que surgiram de sua experiência naquele que foi o mais terrível campo da morte polonês, como ressaltaria Ron Rosenbaum em sua obra **Para Entender Hitler: A Busca das Origens do Mal** (2004).

Rosenbaum, formado em Literatura em Yale, professor de Jornalismo na Columbia, escritor e colaborador do **The New York Times Magazine** e **The New York Observer**, dedicou ao cineasta um delicioso, mas constrangedor capítulo em seu livro intitulado **Claude Lanzmann e a Guerra Contra os Porquês: O Diretor de Shoah Tenta Silenciar um Sobrevivente do Holocausto Que Não Consegue Entender Seu Filme**. O ataque público humilhante de Lanzmann contra Louis Micheels, naquela noite de abril de 1990 levou um dos presentes a erguer a voz e comparar o comportamento do diretor ao dos nazistas que queimavam livros. Quatro anos depois, procurado por Rosenbaum, o alvo do ataque de Lanzmann ainda se mostrava abalado. “Ele chamou o comportamento do cineasta de totalitário”, diria Rosenbaum, acrescentando que a palavra, forte, não surpreende aqueles familiarizados com a posição de Lanzmann. Seu mandamento capital, “Não perguntarás por quê”, tão asperamente imposto a um sobrevivente idoso, afinal, ressaltará Ron Rosenbaum (2004, p. 403-4), fora orgulhosamente adotado de um episódio na qual um guarda SS em Auschwitz responde, diante de uma pergunta de Primo Levi: “Aqui não existe por quê”.

Já é praticamente um clichê a concepção de Lanzmann acerca da maneira mais ética — senão a *única* maneira ética — de encarar o extermínio judeu: a tentativa de se buscar qualquer espécie de por quê é “obscena” e, no limite “revisionista”. Assim, os explicadores de Hitler são conectados de forma inapelável aos negadores do Holocausto. Uma fonte do fanatismo em torno desta questão, fustiga o autor de **Para Entender Hitler**, é o estilo combativo do intelectual francês *engagé*. Tal estilo, “pede uma espécie de retórica moralizante, até criminalizante de questões éticas e estéticas”, observa Rosenbaum (2004, p.407). O exemplo preferido do escritor norte-americano é uma declaração dada pelo diretor francês num outro seminário em Yale sobre o “crime” de certos ângulos de câmera: “Eu queria mostrar a aldeia de Chelmno, e o *cameraman* disse-me que havia apenas um meio: de helicóptero”. Então Lanzmann disse: “nunca. Não havia helicópteros para os judeus quando eles foram trancados na igreja ou no castelo. Isso teria sido um crime, um crime moral e artístico” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 408).

Desde que assistira a **Shoah**, muito antes do projeto sobre um livro que recuperasse as várias teorias a respeito de Adolf Hitler — dissecando diversos campos de análise e suas explicações sobre as causas do mal no *Führer* do III Reich — Ron Rosenbaum, achara o filme impressionante, embora admitisse seu desconforto com alguns de seus aspectos, sobretudo “a adoção de Lanzmann, sem questionamentos”, do ponto de vista de uma testemunha “que sobreviveu mantendo judeus seus companheiros, que estavam para ser assassinados, na ignorância” (2004, p. 405). O autor está falando sobre o testemunho de Abraham Bomba, o “barbeiro de Treblinka”, cujo trabalho consistia em raspar a cabeça das vítimas antes de serem encaminhadas a um “banho” de Zyklon-B nas câmeras de gás.

Foi uma decisão defendida com a apresentação de razões implicitamente paternalistas — o barbeiro sabia o que era melhor para as mulheres (mantê-las na ignorância de seu destino iminente). Uma posição que é apresentada como nobre, e talvez fosse, embora o elemento de interesse pessoal nunca seja mencionado: a saber, o barbeiro preservava seu serviço e sua vida mantendo as mulheres na ignorância, poupando à administração do campo qualquer possível ruptura no processo da matança que a revelação da verdade poderia provocar. A recusa de Lanzmann a ver qualquer complexidade na escolha do barbeiro talvez pudesse ter também um componente de interesse pessoal — ele deixou claro em entrevistas que o barbeiro de Treblinka é o “astro” de **Shoah**, que deu a Lanzmann, como cineasta, seu momento mais memoravelmente dramático (ROSENBAUM, 2004, p. 611).

O autor lembra de uma passagem anedótica, relacionada à brutal crítica de Lanzmann acerca de **A Lista de Schindler**, publicada na imprensa mundial. O **Le Monde**, de março de 1994, transcreveria a declaração do filósofo e cineasta francês: “Depois de **Shoah**, certas coisas não podem mais ser feitas”. A frase, traduzida e lida por um pesquisador francês, pelo telefone, a Rosenbaum, gera no escritor norte-americano um estranhamento natural. “O que você quer dizer é que ele disse que depois da Shoah, certas coisas são proibidas?”, pergunta Rosenbaum, pensando que Lanzmann poderia estar ecoando a famosa observação de Theodor Adorno sobre a poesia depois de Auschwitz como um ato de barbárie. “Não”, insistiria o pesquisador. “Lanzmann está dizendo que depois de **Shoah**, depois do filme *dele*, certas coisas estão proibidas” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 405, [grifo do autor]).

O principal crime de Spielberg teria sido o de “tentar recriar cenas dentro dos campos de concentração, porque qualquer tentativa de representação inevitavelmente falsificava a verdade”. No entanto, como provoca o autor, “encontrar um caminho legítimo em meio aos mandamentos de Lanzmann sobre recriação e representação é complicado”

(ROSENBAUM, 2004, p. 405). Buscando provocar uma crise de choro em sua testemunha-chave dos campos de extermínio, o cineasta afinal “alugara uma barbearia e instruíra o relutante ex-barbeiro a fingir estar exercendo um ofício que ele há muito havia abandonado”, a fim de forçá-lo a “confrontar o trabalho que fizera em Treblinka: raspar a cabeça de milhares de mulheres antes de elas serem mortas com gás”. E como ainda dispara Rosenbaum (2004, p. 406), Lanzmann sente orgulho desta recriação realista⁴¹.

O autor de **Para Entender Hitler** — obra que como fica claro já no título é frontalmente contrário ao “mandamento” de Lanzmann sobre a recusa da busca de porquês —, marcaria uma entrevista com o diretor em Paris, cidade para a qual rumou exclusivamente em função deste compromisso. Depois de um desagradável “desencontro” (Rosenbaum ligaria várias vezes para o telefone da casa de Lanzmann, que não o atenderia apesar da entrevista estar agendada há semanas e confirmada), finalmente ele é recebido. O diretor abre a conversa com uma afirmação surpreendente e paradoxal: “Eu não digo que o Holocausto é um enigma”, teria dito textualmente Claude Lanzmann. “Não digo isso. Não penso assim. É um evento histórico, que ocorreu. Não é um evento que ocorreu fora da história. Em certo sentido, é um produto de toda a história do mundo ocidental desde o início” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 414). Ora, argumenta o escritor: para quem tinha chamado a pergunta “por quê” de obscena, Lanzmann acabara de apresentar uma espécie de resposta à pergunta proibida, na explicação implícita de que o Holocausto era um produto “de toda a história do mundo ocidental” (2004:414), tese que, aliás, não deixa de convergir com a posição e a crítica de Adorno e Horkheimer (1985), além de Bauman (1998).

O norte-americano faz notar esse aspecto a Lanzmann que, entretanto, retoma a posição da obscenidade do porquê: “Você pode pegar todas as razões, todos os campos de explicação[o espírito alemão, a infância de Hitler, a crise econômica na Alemanha]”. E mais: “e cada campo pode ser verdadeiro, e todos juntos podem ser verdadeiros. Mas isso são condições. Ainda que sejam necessárias, não são suficientes. Uma bela manhã você tem de começar a matar, começar a matar em massa”, disse Lanzmann, para acrescentar que a necessidade de explicar e responder aos porquês levará, inevitavelmente para uma justificação (apud ROSENBAUM, 2004, p. 415). Assim, a pergunta “por que os judeus estão sendo mortos?” mostra, em si mesma, sua própria obscenidade e qualquer resposta começa

⁴¹ Ele também se orgulha de sua rejeição frontal a qualquer material de arquivo, que Alain Resnais teria usado “com eficácia arrasadora no seu **Noite e Nevoeiro**, transformando em princípio moral que tal filme era inferior ao seu método de reconstrução, a partir de entrevistas com as testemunhas. O fato é que este método dá a Lanzmann “mais tempo em cena em **Shoah** do que a qualquer sobrevivente” (ROSENBAUM, 2004, p. 406). .

inevitavelmente a legitimizar, a tornar “compreensível esse processo”, sustentaria o criador de **Shoah** (apud ROSENBAUM, 2004, p. 415). Ao lembrar dos 11 anos de trabalho, o cineasta comparou a si mesmo com um cavalo com antolhos, olhando apenas para a frente. “Eu tentava olhar direto para a frente, encarar esse sol negro que é o Holocausto. E esse cegueira voluntária era, e é, um requisito necessário, a condição necessária para a criação” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 416).

Esta cegueira, entretanto, seria o oposto da cegueira, uma clarividência, ver com absoluta clareza. “E o único meio de lidar com essa realidade que cega é cegar-se a todos tipos de explicação. Recusar a explicação. É o único meio. Era uma atitude moral, uma pedra de toque ética” diria ainda Lanzmann a Ron Rosenbaum (2004, p. 416). A entrevista tornar-se-ia cada vez mais tensa. O autor norte-americano fala sobre o livro de um ex-revisionista, Jean-Claude Pressac, que encontrou extensa documentação oficial (correspondência comercial e contratos), ligando oficiais nazistas a Auschwitz e à corporação alemã de engenharia que construiu as câmaras de gás, sistemas de ventilação, elevadores, crematórios e outros mecanismos ligados à estrutura de assassinato. O livro teria sido considerado pelo caçador de nazistas francês Serge Klarsfeld, uma importante contribuição à literatura do Holocausto, fornecendo uma explicação balizada para a questão de como exatamente funcionavam as câmaras de gás e os crematórios. Esse livro, nota Rosenbaum, está centrado no “como” — a pergunta que Lanzmann considera possível de ser feita e que ele, efetivamente, faz a todos os seus entrevistados em **Shoah**

Mas Lanzmann, surpreende-se Rosenbaum, não vê nenhuma importância nesta obra ou nos documentos inéditos, já que Pressac é um revisionista e não há nada de novo em afirmar a existência das câmaras de gás. Numa matéria publicada pelo **Le Nouvel Observateur**, sobre o assunto, o cineasta e filósofo francês diria, a respeito deste assunto, que a obra [de Pressac] era marcada pelo raciocínio bizarro de pessoas que negam o Holocausto: “Ao insistir na prova documental, deixando de lado o testemunho emocional dos sobreviventes, o livro legitima os argumentos dos revisionistas”, dissera Lanzmann, que acrescentava a seguinte declaração: “Prefiro as lágrimas do barbeiro de Treblinka em **Shoah** a um documentário de Pressac sobre investigadores de câmara de gás” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 419). O autor de **Para Entender Hitler** exaspera-se: afinal o cineasta não tivera escrúpulo de perguntar a um ex-SS “como” acontecera. “Ele então prefere sua própria catarse encenada e fabricada a fatos documentais”, ironizaria Rosenbaum (2004, p. 419).

Mas a entrevista seguiria, cada vez mais áspera. Rosenbaum cita Yehuda Bauer, a quem entrevistou para o livro, e cita sua preocupação em entender como aconteceu o Holocausto, para que se possa evitar que aconteça de novo. Lanzmann espanta-se: conhece Bauer há muito tempo e recusa-se a acreditar que ele pudesse ter dito isso⁴². Rosenbaum insiste: não seria importante investigar o processo da história? Lanzmann, com ar de desagrado, retruca: “Tudo bem. Nós fazemos isso. Fazemos isso. Eu o fiz. Como eu lhe disse, o Holocausto não é algo fora da história, é um evento histórico” (apud ROSENBAUM, 2004, p. 420). Então, de certa forma dando por encerrada o encontro, Lanzmann entrega ao autor norte-americano uma coletânea com vários ensaios sobre seu filme, instruindo o entrevistador para que lesse o artigo intitulado **Hier Ist Kein Warum** ou **Aqui Não Existe Por Quê**.

Trata-se de uma retomada de uma história vivida por Primo Levi no seu primeiro dia em Auschwitz quando, trancado num barracão e sedento desde a viagem, tenta pegar um pingente de gelo do lado de fora de uma janela. Um guarda à espreita arranca brutalmente de Levi aquele pedaço de gelo e o deportado pergunta em alemão, por quê (*Warum*). Então ele receberá a resposta que o diretor de cinema transforma “no próprio coração e alma de seu mandamento contra a explicação — o por quê de seu ataque ao por quê”, afirma Ron Rosenbaum, sem resistir ao tom algo debochado (2004, p. 421). No ensaio dedicado a **Shoah** ainda pode-se ler: “essa lei é igualmente válida para quem quer que se comprometa com a responsabilidade de tal transmissão”. Isso porque o ato de transmitir [o que ocorreu no Holocausto] “é a única coisa que importa e nenhuma inteligibilidade, vale dizer, nenhum conhecimento verdadeiro preexiste ao processo de transmissão”. (apud ROSENBAUM, 2004, p. 422). O autor de **Para Entender Hitler: A Busca das Origens do Mal** confessa que ainda sente surpresa pelo uso que Lanzmann faz desta história vivenciada por Levi. E somos quase que arrastados junto ao raciocínio de um Rosenbaum certamente disposto a uma crítica digna da ferocidade de seu oponente. Fitar por tempo demais “aquele sol negro” cegou-o para a identidade do verdadeiro inimigo, dirá Rosenbaum (2004, p. 423) que de forma arrasadora finaliza:

Algo verdadeiramente espantoso aconteceu por aqui. Deixando de lado o fato de que ele chega perto de afirmar a posição de que o Shoah não existiu até a sua “transmissão” por Lanzmann em **Shoah**. De forma ainda mais bizarra, Lanzmann pegou uma reprimenda “grotesca e sarcástica” de um guarda da SS de um campo de extermínio a um judeu que perguntava o porquê – e transformou essa ordem sarcástica de um assassino em massa em

⁴² Yehuda Bauer escrevera, aliás um ensaio intitulado **Sobre o Lugar do Holocausto na História**, atacando os “mistificadores” e alertando para o fato de que a catástrofe, “uma vez que aconteceu” pode se repetir (apud ROSENBAUM, 2004, p. 420).

seu próprio mandamento. Ele transformou uma *descrição* insultuosa (aqui *não existe* por que) de uma política criada para manter as câmeras de gás funcionando sem atraso (sem perguntas problemáticas de judeus importunando os assassinos) em uma injunção moral: Aqui *não deve* haver por quê (ROSENBAUM, 2004, p. 422, [grifos do autor]).

Será interessante reconvocar o nosso marco (*mais que*) teórico e conceitual. Como dissera Theodor Adorno em sua reflexão sobre os paradoxos de uma arte engajada “o ponto de partida de Sartre impede-o de reconhecer o inferno, contra o qual se revolta. Muitos de seus *slogans* poderiam tornar-se os chavões de seus inimigos mortais” (1991, p. 57). Pois Lanzmann parece se empenhar — como teria observado o fundamentalista órfão de regimes como o de Adolf Hitler em seu **Journal of Historical Review** e o escritor Ron Rosenbaum — na representação de uma espécie de culto, cuja celebração só está aberta aos iniciados, por assim dizer, aqueles homens que não vivem a não ser para a idéia ou o fato consumado da morte. Este não seria um tipo especial de fundamentalismo do Holocausto cinematográfico de Claude Lanzmann, assim como na literatura temos o fundamentalismo de Elie Wiesel, para quem a “incomunicabilidade” da experiência do universo concentracionário é, igualmente, intransponível e sagrada, em que pese a concretude de seus próprios relatos? Em caso afirmativo, há que se lembrar que nessas formas litúrgicas, a história é vista com desprezo e ceticismo: ela mesmo se converte na heresia. Entretanto, o combate visceral à “obscenidade do *porquê*” pode instaurar, por sua vez, “um culto do evento sagrado original”. Assim, a palavra engajada pode sair também da boca dos partidários e saudosos da ofensa.

Outra conseqüência ao mesmo tempo banal e inevitável desta postura é especular sobre uma possível distinção entre as testemunhas-sobreviventes. Serão os depoentes de **Sobreviventes do Holocausto** e aqueles registrados pela então Fundação de História Visual Sobreviventes do Holocausto — hoje *USC Shoah Foundation Institute* — menos gabaritados para dar o seu testemunho do Horror e fazer reviver sua memória? Haverá nas experiências relatadas pelas lentes de Spielberg uma condição intrinsecamente inferior aos enquadrados pela câmera de Lanzmann? A afirmação da vida, certamente patética (“Hitler e seus canalhas tentaram me matar, mas não conseguiram e eu estou aqui com minha família”), instada pelos entrevistadores da Fundação, dentro de um roteiro estabelecido por seu idealizador, excluiria, a rigor, o contato com o mais abjeto e indigno — portanto, *verdadeiro* - dos campos da morte? Estariam absolutamente perdidas as memórias das vítimas que não lograram trabalhar no “comando especial”? E, colocado quase grosseiramente a questão: são as vítimas de

Lanzmann melhores e mais “ricas” — ainda que pela experiência radical da morte — do que as vítimas dos filmes lacrimosos de Spielberg e sua ex-Fundação?

Se a ética de Claude Lanzmann enfrenta alguns tensionamentos, sua estética é vista consensualmente como ímpar. Daí não haver nenhum argumento contra a afirmação de um entusiasmado crítico como Carles Torner ao dizer que era necessário uma obra de arte sem igual para recriar “a vida dos campos da morte. A vida da morte recriada a partir de nada; melhor dito, recriada com menos que nada, a partir *do* nada, em palavras de Lanzmann. Só restavam as cinzas” (2005, p. 34). Uma estética que certamente convoca (ainda que quase ditatorialmente) seus espectadores a imaginar, que engendra um cinema rigorosamente distanciado de um tom exclusivamente vitimizatório ou insistentemente salvacionista. E os espectadores imaginam. Assim, o diretor de **Shoah** recebe uma carta de uma pessoa: “É a primeira vez que ouço um grito de um menino em uma câmara de gás”. E satisfeito diz: “É toda a potência da evocação e da palavra” (apud TORNER, 2005, p. 45).

Pois a concepção estética desta obra que como disse Simone de Beauvoir não é nem ficção e nem documentário permanece única em sua radical originalidade. Como também salientaria Lanzmann acerca de seu próprio processo criativo e das concepções de partida de seu monumental documento — e monumento — a opção seria mostrar a cisão primordial que vive o testemunho, “a impossibilidade histórica de ter sido testemunha e a impossibilidade histórica de escapar à obrigação de sê-lo, ou de converter-se nelas” (apud TORNER, 2005, p. 48). Concepções estéticas que recaem no problema evidentemente transcendente de uma visão da história. A impossibilidade histórica, como diria o próprio cineasta, perpassa toda a razão de ser — se podemos usar esta expressão — de **Shoah**, ainda que o filme, da mesma forma que os documentários tradicionais, tenha buscado uma chancela de veracidade histórica nos depoimentos do historiador Raul Hilberg. Assim é recolocado, em novos termos, o próprio estatuto da testemunha — uma outra prova do talento de Lanzmann nessa obra visceral sobre a (im)possibilidade do testemunho da Catástrofe.

Esse novo estatuto está totalmente intrincado com as igualmente originais estratégias de Lanzmann no uso de efeitos dramáticos. Levar Simon Srebnik para pisar uma vez mais nos campos de Chelmno e navegar nas águas do Rio Ner, cantando as canções que os nazistas gostavam de ouvir; recolocar o maquinista polaco numa velha locomotiva, a refazer o trajeto até Treblinka que, nos anos 40, era melhor suportado com generosas doses de álcool; torturar com o “dever de memória” Abraham Bomba, numa barbearia alugada especialmente para as

filmagens — pois Bomba deverá falar do seu antigo e mórbido ofício enquanto corta os cabelos de um figurante da região —; repetir o trajeto que os caminhões de gás em Chelmno costumavam trilhar, a fim de gasear as “peças” que ocupavam o “espaço de carga”, ou se deter por intermináveis minutos nos detalhes da enorme maquete do Museu de Auschwitz que ilustram o envio das vítimas aos locais subterrâneos da matança (justamente as câmaras de gás e os crematórios que foram destruídos antes da “libertação” do campo) . Lanzmann recria ficcionalmente sua narrativa, muito além da inevitável carga ficcional que existe em qualquer documentário.

O rigor estratégico deste artifício — de resto, brilhante, do ponto de vista de concepção da narrativa — ficará mais evidenciado na medida em que revemos o filme e conseguimos uma síntese melhor articulada de suas nove horas e meia de duração. A máxima de que a Shoah não passa e nem passará, de que continuam chegando vagões de deportados nas estações dos campos da morte para serem gaseados, é engendrada por um excepcional tratamento do material (gigantesco, com suas 350 horas de filmagem).

O filme coloca em cena a tensão dramática do testemunho. E o faz transformando as testemunhas em atores. Lanzmann se nega inclusive a chamar “testemunhas” aos judeus entrevistados, porque a filmagem no presente os faz passar, em sua opinião, do estado de testemunhas ao de atores. Este é o caso de Abraham Bomba, que era aposentado, que voltou a praticar, de repente, sua profissão de barbeiro e que, pela repetição dos gestos, não se limitou a contar um relato preparado de antemão, senão todo o contrário: reviveu primeiro o passado para em seguida recobrar o silêncio. [...] A verdade do que [os sobreviventes] viveram é, no filme, um ato no presente, pelo qual “de repente o saber se encarna”. O movimento de encarnação, segundo os termos de Lanzmann, é a assinatura de cada um deles (TORNER, 2005, p. 48).

A singularidade desta obra incidirá, portanto, sobre aspectos relevantes do próprio estatuto do testemunho, mostrando novas matizes que o conceito, tomado na sua forma mais genérica, não deixa entrever. “Sobreviver na palavra testemunhada, não como história pessoal, senão como um trazer à palavra a morte e aos mortos acontecidos, é a forma pela qual **Shoah** evita o abjeto no presente” diz Adrián Cangi (2003, p. 163). Já o autor de **Shoah: Cavar con la Mirada** percebe que, graças a este caráter de ator e de autor, o testemunho se transforma num ato de criação para o sobrevivente. Mas ele vai além: prescreve, sobretudo, que esse processo permite a **Shoah** realizar um verdadeiro trabalho de historiador. Pois ao criar uma colocação em imagem da narração do extermínio que torna possível tanto a representação quanto a transmissão, **Shoah** seria uma obra de arte situada no epicentro do trabalho de memória. “O testemunho, em todo o filme, segue sendo então uma estrutura de

transição entre a memória e a história. Mas o que o filme mostra de forma inquestionável é esse gesto de autor que se encontra na origem tanto da narração histórica como da transmissão da memória”, defende Carles Torner (2005, p. 49).

Há, todavia, um detalhe: de forma incansável — ou obsessiva como diria Ruth Klüger — Lanzmann persegue seus objetivos e pontua suas questões. Como salientara o já citado Adrián Cangi, uma das perguntas que estão na base de seu projeto artístico buscaria definir o que revelar ante o desfalecimento da memória e o avanço revisionista. Pois Lanzmann, com a mesma convicção com a qual afirma que o Estado de Israel “foi fundado a partir da memória de um massacre”, entrará sem meias palavras no debate histórico sobre a singularidade do Holocausto, que será postulada lentamente, mas de forma inexorável, nos testemunhos de sobreviventes que lograram maior proximidade com os mecanismos práticos da máquina letal e com os grupos de resistência política dentro dos campos. Contrariando frontalmente aquela afirmação de Primo Levi, segundo a qual os mais qualificados historiadores dos *Lager* estariam entre os presos políticos, Lanzmann diseca — a partir de seus 350 horas de material bruto — a estranha, paradoxal e mais do que tudo, cruel lógica dos campos da morte nazistas, nos quais a maior possibilidade de sobrevivência dos prisioneiros que operam a maquinaria de extermínio está em relação direta precisamente com o maior fluxo de multidões a serem assassinadas.

Essa singularidade do Holocausto vai sendo construída e emerge progressivamente dos relatos. Como defenderá Torner, o historiador traçará uma fronteira entre Buchenwald e Kolyma por um lado e os campos de extermínio nazi por outro. Os primeiros permanecem “incontestavelmente universos de morte, porém a morte não é a sua finalidade imediata, senão uma conseqüência de um processo mais lento de *extermínio pelo trabalho*”. Quanto aos segundos, o conjunto de relatos dos testemunhos e da SS, no transcurso do filme, não deixou lugar a dúvidas. Em Chelmno, Treblinka ou Auschwitz, a imensa maioria de vítimas judias pouco conheceu a terrível vida de um campo de concentração. Isso, simplesmente porque lhes faltaria tempo. Duas horas depois de terem chegado nos trens de carga ou de terem sido empurrados para dentro do caminhão, que os mataria gaseados em seu pequeno espaço de carga, eram fumaça e cinzas. Em relação a esta singularidade da Shoah, o filme de Lanzmann, afirma Torner, cavará uma fronteira (2005, p. 59-60).

O longo — mais do que o normal do ritmo narrativo, por razões que parecem claras em função da relevante questão da singularidade do genocídio nazista — depoimento de

Rudolf Vrba e as várias intervenções do verdadeiro ícone daqueles “médiuns da morte” desejados por Lanzmann, o sobrevivente do *Sonderkommando* Filip Muller iluminam de forma vigorosa o vergonhoso paradoxo vivido pela resistência nos *Lager* nazistas. Rudolf Vrba relata o frustrado plano de um levante no campo de Auschwitz-Birkenau a partir de um transporte formado por um grupo de famílias tchecas que, por razões incompreensíveis, não seria gaseado em sua chegada, permanecendo por meses no campo. O membro da resistência faz contatos, consegue as informações vitais sobre os planos de extermínio e articula os principais interessados na insurreição, uma vez que de qualquer forma, aquele grupo estava destinado à morte. O plano não se concretiza. “Estava claro para mim desde então que a Resistência não tem por objetivo a revolta, mas a sobrevivência. A sobrevivência dos membros da Resistência” diz (apud LANZMANN, 1987, p. 219).

Rudolf Vrba então toma uma atitude e decide fugir, deixando a comunidade de que era co-responsável; uma escolha qualificada pelos colegas da Central do Movimento da Resistência como anárquica e individualista. Antes de partir, em 7 de abril de 1944, ele conversa com um amigo, e lhe diz, com amargura: “expliquei-lhe que ele não tinha nada a esperar da Central de Resistência, nada exceto pão” (apud LANZMANN, 1987, p. 220). Já o “judeu de trabalho” Filip Müller também tenta convencer, no outono de 1943, a Central do Movimento sobre a necessidade incontornável de se tentar organizar uma insurreição, já que eles não teriam nenhuma ajuda do exterior. O núcleo da Resistência se diz disposto a colaborar, mas, de fato, continuaria a postergar qualquer iniciativa concreta. Embora já tenha sido parcialmente transcrito, é interessante manter-se a declaração integral da testemunha: “Infelizmente, entre os chefes da Resistência quase não havia judeus. A maioria era de presos políticos cuja vida não estava em jogo e, para os quais, cada dia ganho representava uma grande chance de sobrevivência”. Ao contrário, para homens como Muller, um “portador de segredo” ligado ao “Comando Especial” tratava-se exatamente do contrário (apud LANZMANN, 1987, p. 198).

Daí Carles Torner falar numa “precisão topográfica que singulariza o terreno da morte dos judeus da Europa nas paisagens, na memória dos campos. Que faz visível a diferença entre judeus e não-judeus desde sua chegada ao universo extremo de Auschwitz”, e que marca também a distinção entre o trabalho da Resistência para melhorar as condições de vida no campo e o processo de execução em massa (2005, p. 67). A partir de **Shoah**, aliás, podemos ver o quanto o trabalho de enquadramento da memória em **Noite e Neblina** perde de vista a especificidade do massacre e os paradoxos a um passo do vergonhoso no âmbito da Resistência e dos prisioneiros políticos (especialmente se estes fossem alemães), mistificando,

assim, a questão histórica da presença destes núcleos de Resistência dos campos, suas ações pontuais e sua convivência com os prisioneiros marcados pela estrela amarela. Até que ponto esse trabalho de enquadramento da memória é involuntário ou não, consciente ou não e que forças se debatem no interior do próprio universo da produção fílmica, para além de suas relações (supostas ou evidentes) com o público e as instituições de poder nacionais de sua época é outra questão bem mais complexa a ser examinada caso a caso, como bem mostrou Marc Ferro⁴³, no seu pequeno e fundamental estudo de 1977, **Cinema e História** (1992).

Quando Claude Lanzmann abre seu filme de quase dez horas de duração com o menino cantor de Chelmno, está mais uma vez afirmada a clara e, de fato, corajosa (em que pese a arrogância que sustenta essa coragem) postura de um cineasta militante que reivindica em sua obra uma memória visceral da destruição dos judeus europeus a partir de sua singularidade. Pois Chelmno é um daqueles lugares no qual a disposição para o extermínio é exemplar: dois “judeus de trabalho” jovens — quase meninos ainda — escapam circunstancialmente (mas há aqui uma tentação em dizer “milagrosamente”) do destino inelutável que transformou 400 mil pessoas em cinzas, despejadas nas águas plácidas do Rio Ner. Esse local da matança com sua paisagem bucólica e bela, que quase não deixaria nenhum vestígio e sobre o qual quase nada sabemos, a não ser a certeza da competência macabra dos funcionários da Solução Final, torna-se o ponto de partida para o testemunho — acerca da radicalidade da morte — de **Shoah**, enquanto uma Catástrofe endereçada ao povo hebreu.

Para o historiador Vidal-Naquet, o diretor de **Shoah** fez uma obra de história a partir de dados da memória, a saber, do testemunho, conforme lembraria Márcio Seligmann-Silva, no ensaio **Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento**. Assim, a imagem da barbárie deve surgir diante dos espectadores como fruto de sua passagem pela voz, pelo gesto e pela visão dos escombros e ruínas dos campos de concentração (2003, p. 81). Lanzmann deixaria claro que seu filme não é um documentário no sentido estreito desse termo, porque várias cenas seguem o modelo do cinema de ficção e não existe (re)escritura efetiva sem o trabalho de imaginação. Mas ele tampouco é uma simples ficção ilusionista sobre o

⁴³ A questão do cinema como *agente* da história, ainda que tenha seu fascínio não pode ser comparada ao rico universo que se abre quando pensamos, com Marc Ferro, a intervenção na história por parte dos cineastas e da(s) indústria(s) do cinema. Pois como nas origens da arte — e do negócio — do cinema, os autores e realizadores, através de filmes documentais ou ficcionais buscavam, sob a aparência de representação, doutrinar e glorificar (mas também demonizar, acrescentaríamos). O cinema como *contrapoder* com sua pretensão de autonomia, ao estilo do papel da imprensa nos Estados Unidos, viverá sempre dentro de uma autonomia relativa. De fato, todos os cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa e uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. A introdução de Ferro só nos faz lembrar quão viscerais são os objetivos assumidos ou não confessos, em torno da representação do Holocausto e do universo concentracionário nazista.

Holocausto (LANZMANN apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 81), denominação mais apropriada aos próximos filmes a serem analisados, ambos da década de 90, essa década na qual, segundo Frederic Jameson⁴⁴, “o capitalismo tardio forneceu, por sua vez, seu próprio método para exorcizar o peso morto do passado: amnésia histórica, dissolução da historicidade, exaustão incansável pela mídia até mesmo do passado imediato” (1995, p. 81).

Claude Lanzmann se aproxima, por fim, daquele Adorno que, no ensaio **O Que Significa Elaborar o Passado**, advertia para as tendências de sua época de uma falsa elaboração dos eventos passados, incapaz de romper seu encanto seriamente, “por meio de uma consciência clara”. O que Adorno percebia na proposta daquele chavão bastante suspeito era a vontade de, “ao contrário, encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória”. Isso era patente no fato absurdo, mas não exatamente surpreendente, de que o gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acabava advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça (1995, p. 29). Enfim, **Shoah** nos adverte que a maquinaria da produção da morte segue em funcionamento, de que o Horror não acabou e nem acabará; de que vive-se essa devastação num “presente contínuo”: eis, sem dúvida, uma obra engajada, radical e que exige de seu público uma participação e um trabalho raros na história deste *medium*.

O trem que continua sua marcha na cena final do filme despejará uma nova leva de judeus à engenharia macabra do Terror: em breve a câmara de gás e os fornos crematórios engolirão a vida e a memória de suas vítimas. Pois este cineasta nos entrega uma obra-prima, como ele insiste em chamá-la, no qual a originalidade da estética se constrói a partir da complexa e radical exigência ética — todavia, não isenta de críticas em nome da ética (ou ao menos da liberdade em se posicionar de uma forma diferente de seus *mandamentos*). Como uma exceção rara, Claude Lanzmann parece confirmar a regra geral, observada por Theodor Adorno em relação aos paradoxos da arte engajada.

⁴⁴ Fredric Jameson tem as suas dívidas para com a Teoria Crítica e, diríamos, especialmente a questão da *indústria cultural*. Sua concepção converge com a leitura que Wolfgang Leo Maar faz da filosofia de Theodor Adorno: a *indústria cultural* reflete a irracionalidade objetiva da sociedade capitalista tardia, como racionalidade da manipulação das massas. Ela obscurece por razões objetivas, aparecendo como uma função pública da apropriação privada do trabalho social. “Na continuidade de seu próprio desenvolvimento, o esclarecimento se inverte em obscurantismo e ocultamento. Para Adorno a *indústria cultural* corresponde à continuidade histórica de condições sociais objetivas que formam a antecâmara de Auschwitz, a racionalização da linha de produção industrial — seja fordista, seja flexível — do terror e da morte”. Portanto, Auschwitz faz parte de um processo social objetivo de uma regressão associada ao progresso, um processo de coisificação que impede a experiência formativa, substituindo-a por uma reflexão afirmativa, autoconservadora, da situação vigente. “Auschwitz não representa apenas (!) o genocídio num campo de extermínio, mas simboliza a tragédia da formação na sociedade capitalista”. Ver em **Theodor W. Adorno: Educação e Emancipação** (1995, p. 21-2).

3.3 A REDENÇÃO SALVACIONISTA DOS *SCHINDLERJUDEN*

Conforme sustentara Andreas Huyssen, em **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia**, apesar do crescente negacionismo nas décadas de 80 e 90, a questão do Holocausto, no final do século XX, não seria, absolutamente, o esquecimento, e sim a onipresença. Poder-se-ia falar mesmo, como dito por Huyssen, de um “excesso do imaginário da destruição dos judeus europeus na nossa cultura” (2000, p. 78). O cinema certamente tem um papel privilegiado nessa conformação. Já foi citada a curta e sábia frase do historiador francês Jacques Le Goff: “A memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem” (2003, p. 466). O conceito de Huyssen de uma “cultura da memória”, a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais (2000, p. 15), pouco tem a ver com a motivação moral encontrada em grupos como o do Instituto de Filosofia CSIC (Madri), que apregoam que a ética do século XX em diante, tem que fazer-se seguindo o exemplo do anjo da história de Paul Klee: com o olhar posto nas vítimas do tempo. A convicção de que “se retiramos o olhar da dor das vítimas, deixamos de alimentar o pensamento que nutre a verdadeira ética”, como postularam Reyes Mate e José Maria Mardones (2003, p. 07), infelizmente não se aplica a todos os produtos audiovisuais: aqui não se trata necessária ou absolutamente de ética, mas da construção de uma determinada memória implicada com questões menos nobres, mas nem por isso irrelevantes, como o lucro ou a luta política.

O Holocausto foi perpetrado numa Europa nazificada, indiferente ou conivente com a matança sistemática e em escala industrial de judeus, mas sua redenção teve lugar nos Estados Unidos, mais especificamente na Meca do cinema hegemônico norte-americano, Hollywood. Este poderia ser um tópico ensinado nas escolas norte-americanas, que, como sabemos, têm um repertório cognitivo todo especial e coerente com a característica ensimesmada do país, que desconhece, em geral, o que se passa além de suas vastas fronteiras. Pois a obra de Steven Spielberg, **A Lista de Schindler** (1993) marcaria um divisor de águas não apenas na carreira do diretor e no país que assumiu o Holocausto, conforme já salientado, como um dos relatos fundadores de sua identidade, mas na própria memória coletiva ocidental. Após o *frisson* causado por **Holocaust**, ao final dos anos 70, Spielberg assumiria a tarefa de confirmar o extermínio massivo dos judeus europeus como um tema próprio da cultura americana. O destino dos *Schindlerjuden* elevaria o diretor infantilóide ao *status* de “consciência da humanidade”, como já tivemos oportunidade de salientar, com

Arturo Lozano Aguilar (2001), autor de um belo estudo crítico sobre o filme. Spielberg por pouco não reatualiza e subverte aquela preocupação de Tzvetan Todorov, em **Memória do Mal, Tentação do Bem**: a exposição, pelos regimes totalitários do século XX de “um perigo antes insuspeitado: o de um domínio completo sobre a memória” (2002, p. 135).

Como Spielberg estruturou sua estratégia para a superação da pecha de “autor menor” e para incidir, de forma decisiva na memória da destruição dos judeus? Para além de uma inusitada campanha publicitária na qual o próprio diretor tomou a frente do processo de relacionamento e divulgação junto à mídia, o tema foi descarnado de suas tensões, conflitos, de parte de sua potencial violência, da desagradável existência daquela “zona cinzenta” de que falava Primo Levi, para resultar num filme com pouca capacidade de reflexão e uma cavalgar emocionalidade, instaurando uma mensagem de otimismo, ainda que melancólico, e redenção que poucas obras ousaram postular. Tudo isso conformado por uma “narrativa clássica do filme de ação”, que coloca em cena o confronto entre um jovem oportunista e individualista (Oskar Schindler) e o funcionário público medíocre e vulnerável (Amon Goeth), para usar as palavras de Antônio Querino Neto em seu texto **Em Nome dos Mártires Anônimos: Spielberg e o Nazismo**” (1995, p. 21).

A história da publicização dos testemunhos dos *Schindlerjuden* é bastante evocativa, entretanto, do que o cinema pode significar em termos de simplificação dos eventos históricos e sacralização das vítimas. Como ressaltaria Lozano Aguilar, o sobrevivente Poldek Pfefferberg — convertido a Leopold Page ao chegar aos Estados Unidos —, que logrou, num ato de reconhecimento ao seu salvador, tornar pública a história da “lista” de Schindler, participou da polícia judaica do Gueto de Cracóvia, tendo sido ainda chefe de barracão no campo de concentração de Plaszow (2001, p. 21). Vem deste currículo, conscientemente omitido pelo filme, sua condição de sobrevivente. Como Primo Levi deixaria bastante claro em seus relatos e análises da Shoah, a imensa maioria dos que sobreviveram era formada pelos chamados “privilegiados”, prisioneiros que obtiveram alguma espécie de privilégio “submetendo-se à autoridade do campo” (2004, p. 15). Estes, diria ainda o químico italiano, ou não testemunharam ou deixaram relatos lacunosos, distorcidos ou totalmente falsos, caso em que se encaixa, em algum grau, Pfefferberg (ou Page). Ora, tal passado não é compatível com a concepção spielberguiana de seus personagens-vítimas, necessariamente lineares e sem nuances. É lógico que, para o grande público, esse passado será de alguma forma, chocante e

comprometedor no âmbito da empatia com o personagem⁴⁵. Aí começam os problemas no que diz respeito a verdade histórica.

Como dissera o historiador Jacques Le Goff, tornar-se “senhores da memória e do esquecimento” é uma preocupação vital das classes, dos grupos e dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas (2003, p. 422). Se a apreensão da memória é sempre dependente do ambiente social e político, resta entender as circunstâncias que confluíram para que Spielberg invadisse o imaginário mundial com sua épica redentora. Embalado pelo contexto de “americanização do Holocausto” e por um competente trabalho de marketing, **A Lista de Schindler** ganhou seis Oscars e assumiu o papel de protagonista enquanto símbolo e representação da memória dos judeus sob o nazismo, gerando um modismo, que implicaria, inclusive, no renovado interesse pelo testemunho e suscitando toda forma de publicização do tema. O filme também, como vimos, teve uma acolhida excepcional na Alemanha (que pareceu aliviada de sua culpa coletiva) e no Estado de Israel, onde aliás o corpo de Schindler foi enterrado.

Na esteira deste *boom* e da receptividade quanto a tematização da tragédia dos judeus sob o totalitarismo de Hitler, Spielberg lançaria o mais que ambicioso *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, verdadeiro exemplo dos nossos modernos “lugares de memória”. A Fundação colocaria em ação centenas de pesquisadores pelo mundo afora a buscar o relato — um relato padrão e com um devido “enquadramento da memória”, como veremos — dos sobreviventes, num momento em que grande parte das testemunhas estava chegando mais perto de seu desaparecimento. Como havia notado com perspicácia Eric Rentschler, todo esse sucesso deveria nos fazer lembrar, afinal, a relação visceral e histórica que o cinema sempre manteve com a propaganda (ideológica e/ou política): a Alemanha nazista e Hollywood seriam reconfirmados como “os mais poderosos e ressoantes protagonistas que alimentaram a imaginação das massas no século XX” (RENTSCHLER, 2000, p. 14).

⁴⁵ Ainda que periférica e restrita a um âmbito particular, gostaria de relatar uma experiência um tanto chocante no convívio com estudantes de Comunicação Social na ESPM-POA. Um aluno, de ascendência alemã, que havia feito uma bela pesquisa sobre propaganda nazista e que se dizia interessado pelo tema assistiu ao filme **“O Pianista** e perguntou se era verdadeiro que os próprios judeus participavam da polícia dos guetos. Sim, foi a resposta. Esta foi uma prática que os nazistas, cruelmente, impuseram em larga escala as vítimas. Não faríamos esse trabalho também se fosse possível salvar nossas famílias da morte por inanição? Ele se mostrou indignado. O comentário final foi assustador: um povo capaz de fazer isso com seus irmãos tinha mesmo que acabar da forma que acabou. Daí não estranhar mais quando alunos judeus se abstêm de emitir suas opiniões em diversos assuntos relacionados à sua história, do nazismo aos filmes reacionários, como a virulenta peça anti-semita de Mel Gibson sobre a crucificação de Cristo, chegando, naturalmente ao ataque de Israel ao Líbano em 2006. O preconceito existe, ele não é uma figura de retórica.

Se como ensinara Primo Levi, a experiência dos campos fizera emergir duas espécies de categorias de seres humanos, a dos que se salvam e a dos que afundam, Spielberg promoveu à sua maneira esta constatação: o ínfimo número dos *judeus de Schindler*, pouco mais de mil pessoas, se comparados às vítimas do Holocausto “real”, ganhou o direito de viver e a plena visibilidade no campo da representação, enquanto os outros cinco a seis milhões ficariam entregues a própria sorte e — mal ou bem — representados nas dezenas de filmes sobre o tema que jamais alcançaram o impacto e o sucesso de **A Lista de Schindler**. Aqui estamos longe da literalidade terrível dos campos e de sua principal personagem, ao menos numericamente, os *Muselmann*. Daí que a *ofensa* será de alguma forma redimida pela milagrosa e, inexplicavelmente, generosa intervenção de Schindler, um homem afinal que estivera ao lado dos nazistas e, neste lugar, poderia manter a fortuna que fizera graças ao trabalho escravo promovido pelo Reich.

Também não há espaço na obra de Spielberg para o ressentimento, aquela “forma moral de protesto contra o esquecimento, a reivindicação da vigência do olhar da vítima” de que falara Reyes Mate. Nas imagens belas e algo *fake* de **A Lista de Schindler**, não veremos o mundo com o olhar das vítimas, mas sim com os olhos penetrantes e sedutores do personagem principal, o empresário alemão que, após fazer fortuna com as oportunidades singulares patrocinadas pelo Reich alemão, investe-se de piedade por seus funcionários e promove “a lista” redentora, que especificará o nome daqueles, quase que literalmente, renascidos das cinzas. Assim, a memória engendrada por Spielberg está muito longe daquele imperativo desejado por Reyes Mate, “o papel da memória é devolver-nos o olhar do oprimido. Ver o mundo com os olhos das vítimas” (2003, p. 111). Aliás, este é o aspecto mais desconcertante do épico spielberguiano: o verdadeiro protagonista e herói desta história não se encontra no campo dos que sofreram a ofensa, mas daqueles que, sob diferentes formas, a perpetraram.

Por suas características, conscientes ou não, **A Lista de Schindler** (1993) institui uma relação muito particular com o binômio *recordação-esquecimento*. Lembrar dos 1.100 judeus de Schindler é esquecer a “verdadeira” — ou senão, a mais banal e quantitativamente relevante — história do Holocausto, que foi feita sobre omissões, colaboracionismos vergonhosos e uma indiferença atroz, muito mais do que de impulsos de solidariedade ou propensões salvadoras. Ingenuamente, o crítico de cinema Antônio Querino Neto defenderá Steven Spielberg, argumentando que a representação do filme, sobretudo no personagem de Amon Goeth, longe de engendrar “a invenção da propaganda sionista”, como desejam “os fanáticos adversários do diretor”, mostraria apenas a verdade histórica: um funcionário

público bossal, um reles bandido corruptível que não sabe exatamente o que é o nazismo e não entende bem o anti-semitismo, que, todavia, pratica friamente (1995, p. 22). De fato, Spielberg pode ter sintetizado em Amon Goeth o perfeito funcionário da “Solução Final” nazista, o que obviamente não excluiu o fato de que a película atenda a uma série de interesses propagandísticos e omita questões históricas lamentáveis quanto ao preconceito e, no limite, a mortal oposição entre a população polonesa e a comunidade judaica⁴⁶.

Poldek Pfefferberg, não se pode duvidar, incorporou com seriedade a questão do “dever de memória”. Como dissera Todorov (2002, p. 144) num trecho já citado, os acontecimentos vividos pelo indivíduo ou pelo grupo marcados por uma natureza excepcional ou trágica, fazem com que o direito de conhecer e fazer conhecer sua própria história transforme-se em dever: o de lembrar-se e de testemunhar. Pfefferberg não perdia uma única oportunidade de relatar as condições excepcionais de seu salvamento. Em 1980, atendendo a um cliente em sua loja, perguntou pela sua profissão. Thomas Keneally era um escritor e logo seria instado a escrever sobre Oskar Schindler. O livro, com mais de 50 entrevistas e ampla pesquisa no Yad Vashem, publicado em 1982 na Inglaterra, chamava-se **Schindler’s Ark** e alcançou relativo sucesso. Uma versão cinematográfica da trama tinha sido tentada pelo sobrevivente em 1963, mas as negociações não avançaram: é de se supor que a temática não tenha encontrado o ambiente mais propício naquela época. Em 1983, seria produzido um documentário pela BBC, cujos direitos foram logo comprados para uma versão fílmica nos EUA. Spielberg teve inúmeros problemas, sobretudo com o roteiro, que não avançava. Martin Scorsese, Robert de Niro e Sydney Pollack se envolveriam no projeto temporariamente, que levou mais de oito anos para ser concretizado. A espera valeria a pena.

Da versão de Keneally, “o trajeto vital do alemão natural dos Sudetos que passou a ser membro do Partido Nazi e da *Abwehr* (serviço de espionagem nazi) em sua terra natal e na Polônia”, como ressalta Aguilar (2001, p. 22), seria removido pelo “afã totalizador” da escritura fílmica de Spielberg. Oskar Schindler — para usar do senso comum — é o herói do

⁴⁶ Há um certo desconforto na visita ao campo de Auschwitz-Birkenau com o excessivo tom a insistir no fato de que aquele lugar foi *também* ou *fortemente* um espaço de morte e destruição para o *povo polonês*. Esse tipo de apelo/lembança constante entra em choque com a nossa percepção do Holocausto como um evento histórico caracterizado pelo extermínio dos judeus europeus e com a leitura de alguns relatos conhecidos, incluindo livros de testemunho e filmes sobre a posição de rivalidade ou indiferença do povo polonês em relação aos judeus poloneses. Essa mesma sensação de um curto-circuito se expande e fica clara nas cidades de Cracóvia e Varsóvia, sobretudo na capital, onde os monumentos e placas comemorativas concentram-se majoritariamente no suplício da população polonesa não-judaica. Tal desencontro pode ser observado em filmes comerciais como **Insurreição** ou **O Pianista**, mas foram suprimidas da obra de Spielberg. Aqui seria o caso de observar atentamente tanto a existência de memórias subterrâneas quanto o trabalho de enquadramento de memória.

filme. Aquela preocupação acerca de um “excesso” dos testemunhos, como um fator deformante, mitologizador e sujeita às armadilhas da recordação, que estariam implícitas na memória das vítimas, não se realiza. Pois o “excesso de memória” que resulta numa “memória mítica das vítimas” será anulada, e o mito, se existe, se desloca para a figura redentora de Schindler. É essa idealização engendrada por Steven Spielberg, que, afinal, constitui um obstáculo à compreensão histórica do passado por uma evidente tendência interna a mitologizar os acontecimentos, conforme notara Pablo Dreizik (2001, p. 13).

Spielberg faz um filme de ação, o oposto radical da estética de Lanzmann. Contrariando frontalmente aquela frase dita por Maurice Blanchot: “a meu ver, e de uma outra maneira que o decidiu Adorno, de resto com a maior razão, eu diria que não pode haver *relato-ficção* de Auschwitz” (apud PELBART, 2000, p. 176), o sucesso de **A Lista de Schindler** mostra o descompasso entre uma intelectualidade que postula e exige uma *nova ética da representação* (um tratamento estético e ético para enfrentar um tema abjeto) e os títulos que, afinal, lograram sucesso de público, com o devido assentimento conformista e publicitário da mídia. Embora “açucarado”, o épico da salvação encenada por Spielberg não se furta às imagens de violência, aos tiros à queima-roupa, aos miolos que explodem em meio ao sangue, à histeria violenta das *aktionen* no gueto para buscar os próximos deportados, ao caótico processo de *seleção* no campo de extermínio, ao desespero de mães que vêem seus filhos indo para a morte em caminhões mobilizados pela SS e dirigidos aos locais da matança. Em que pese a beleza de sua fotografia em preto-e-branco — ou exatamente em função dela —, chegamos perto, em alguns momentos, da “violência estetizada” de que falava Marília Pacheco Fiorillo (1994), uma violência estilosa e *kitsch*,⁴⁷ muito longe, portanto, daquela *Bilderverbot*, a proibição das imagens que, nos moldes da tradição judaica, instaura a negação do ver direto como escolha consciente. Daí para a “pornografia concentracionária” existe um percurso sempre apto a ser trilhado. Hoje, reclamou Imre Kertész, Nobel de Literatura de 2002, “não podemos deixar de viver o *kitsch* de Spielberg, de proporções paquidérmicas” (2004, p. 175).

A Lista de Schindler encarna, portanto, de forma exemplar e com muito mais “êxito” do que os demais *filmes sobre o Holocausto*, aquele terrível destino das obras

⁴⁷ Notemos, com Lozano Aguilar, que **A Lista de Schindler** não assume nenhum modelo único e coerente para a colocação em cena de sua história. Elementos tão díspares como o classicismo, a densidade da iluminação expressionista ou o caráter de câmera na mão do cinema direto e a atual reportagem televisiva convivem num mesmo texto sem aparente contradição (2001, p. 88). O diretor norte-americano usa, concomitantemente, uma filmagem com pretensões realistas (sobre-exposição de luz, movimentos de massas, câmera em movimento e som direto) como na chegada dos judeus na estação ferroviária com cenas de grande sofisticação (forte contraste de luz e sombras, enquadramentos estáticos e música) e sentido simbólico, como as tomadas de Schindler ao se vestir no hotel (2001, p. 61).

artísticas criticadas radicalmente pela filosofia moral de Theodor Adorno. Ainda que o filme seja sobre a redenção e não sobre a morte — tema do qual se ocupará, *ad nauseam*, Claude Lanzmann — pode-se dizer sobre sua narrativa o que o filósofo e crítico cultural judeu alemão dissera sobre a composição musical de um dos maiores compositores de vanguarda do século XX: “Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou”. Aliás, o suplício dos castigados, no limite, pode provocar o gozo, o prazer. Desta forma, “pelo princípio de estilização estética e até pela prece solene do coro, o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco do seu horror” (ADORNO, 1991, p. 64-5).

Na contramão da maioria das críticas dirigidas a este documento de cultura e barbárie, Antonio Querino Neto consegue ver qualidades insuspeitadas na obra de Spielberg, da qual faz uma defesa apaixonada no texto **Em Nome dos Mártires Anônimos: Spielberg e o Nazismo** (1995, p. 21). Trata-se de uma reflexão séria, em que pese o quase incondicional apoio ao projeto spielberguiano, um tanto excessivo. Ele viu na composição de Amon Goeth a perfeita crítica contra um sistema totalitário, que — supomos —, teve nesse modelo o seu funcionário padrão. Um “cidadão nazi mais eficiente”, incapaz de compreender e de amar (no que o Adorno de **Educação Após Auschwitz** concordaria plenamente, ao conceituar o “tipo com consciente coisificado” como alguém basicamente incapaz de amar), que não consegue assumir seu desejo pela empregada semita. “Tudo nele denota um anseio de administrar, padronizar e finalmente destruir qualquer vestígio de individualidade”, no sentido físico e psíquico, dirá Neto (1995, p. 22). Um invejoso da cultura, do pensamento e da “educação” (enquanto herança cultural mas também privilégio de classe), áreas onde os judeus, no quadro da Alemanha de Weimar, naturalmente se destacavam, Goeth, o fraco e ressentido, odeia e aniquila tudo o que lhe parece superior.

A caracterização do personagem interpretado por Liam Neeson e de seu sentido mais amplo na trama torna-se mais eloqüente na visão do autor (provavelmente a crítica de Antônio Neto seja melhor do que o filme que analisa, o que nos leva de volta a posição acertada do Adorno crítico da cultura, para quem a tarefa da crítica, tanto quanto a arte que a enseja, será sempre fundamental para um mundo e uma sociedade libertas). O verdadeiro protagonista da narrativa, em quem Spielberg “deposita toda a sua esperança desesperançada”, Oskar Schindler, serviria para mostrar que o nazismo, antes de ser o regime de incontáveis horrores e preconceitos “é primordialmente o regime do dinheiro, dos contratos burgueses, da compra e da venda de pessoas” diz Neto (1995, p. 23). A desordem dos negócios — que contraria a

auto-imagem do regime ordeiro e planejado — é um dos aspectos da modernidade, de uma sociedade liberal liberada de escrúpulos, onde reinam não os fortes mas a astúcia dos fracos. Mas Antônio Querino enxerga, justamente na montagem da “lista”, um outro filme dentro do filme, que se refere ao Holocausto e “aos seus mártires anônimos que não tiveram seus nomes salvos em nenhuma lista” e exatamente pelos quais “o filme de Spielberg tem razão de ser” (2005, p. 25). E, por fim, o autor sustentará que tal como Lanzmann, Spielberg enfrentou o dilema central e inevitável da necessidade ética e histórica da rememoração de Shoah, embora realmente mergulhe em alguns momentos “em certa inocência narrativa, numa estetização do sofrimento e numa ingenuidade de crença no poder da denúncia, nunca mal-intencionadas” (2005, p. 25).

Não é essa a impressão de analistas mais profundamente envolvidos com a questão. Como analisou Lozano Aguilar em seu estudo crítico sobre o filme, **A Lista...** pode ser dividido em dois núcleos simbólicos básicos; a saber: a transformação do personagem principal e a variação simbólica da própria lista. A construção da obra responde “aos parâmetros narrativos mais estereotipados dos filmes de ficção” que carregam consigo as lições moralizantes da obra. O autor ainda notará uma incerteza estética que percorre todo o texto: algumas das opções de colocação em cena buscarão, assim, tanto saciar a retina do espectador como inscrever a História — assim, com letra maiúscula — na película. Um projeto, afinal, que teria “vocação de representa o última e insuperável que não admitiria entrar em discussão com outras obras centradas nos campos” (2001, p. 53). Aqui, Aguilar passa batido pelo fato de que Spielberg dialoga tanto com o clássico de Resnais (do qual copia o uso paralelo da cor e do P&B) quanto com o de Lanzmann (ao qual cita diretamente ao encenar uma criança polonesa fazendo o terrível sinal da morte, passar os dedos, como uma faca, pelo pescoço). Não resta nenhuma d vida de que Spielberg deve ter assistido   exaustão tanto **Noite e Neblina** quanto **Shoah**.

De qualquer maneira, parece óbvio que **A Lista de Schindler** seja um filme para multidões, enquanto os documentários citados se resumam ao gosto qui a pedante dos cinéfilos. O problema é que, absolutamente distante destas duas obras referenciais, Spielberg não abre mão nem do emocionalismo barato de um **ET** e tampouco dos sustos de **Tubarão**. O que dizer da terrível cena em que as “judias de Schindler” esperam pela morte na câmara de gás, abraçadas as suas crianças e adolescentes, até receberam o redentor contato com a  gua? Como sensivelmente reclamaria Carles Torner, em **Shoah: Cavar con la Mirada**, ele sairia da estréia de gala, em Barcelona, com um desconforto a princípio não identificável

Apesar de tudo [os convidados e instituições politicamente corretos na noite de gala], na **Lista de Schindler** estava a cena das duchas de Auschwitz. Me custava dizer porque razão, mas me sentia insultado (era o que pensava, enquanto andava pelas ruas). Obrigar-me a seguir o destino dessas mulheres — num filme virtuoso, isso eu não discutia — até o umbral da câmara de gás, obrigar-me a transpassar este limite, obrigar-me a ver as bocas das duchas ameaçadoras, as caras aterrorizadas daquelas mulheres e seus olhos abertos de par em par olhando para o teto, esperando a chegada do gás... Para que logo fosse uma cena de liberação: a água purificadora que cai das duchas como uma luz bendita, a sede saciada. O frescor em lugar da morte. E mais tarde aquele trem, com todas as mulheres em seu interior, inclusive as crianças salvas no último minuto, o trem que saía pelo portal de Auschwitz. Não me fazia demasiadas perguntas, mas sabia de uma coisa: ninguém sai de uma câmara de gás, ninguém escapa de Auschwitz. O problema não era a verdade histórica do roteiro da película. Simplesmente, não suportava ter visto essa idéia posta em cena (2005, p. 10-1).

Carles Torner, enfim, sente-se insultado pela obscenidade da cena, por sua apelação brutal, a caminho do pornográfico concentracionário, tão bem representado no clássico **O Porteiro da Noite** e oferecido em doses generosas em **Holocaust**. Mas ele se engana ao minimizar a questão da “(in)verdade histórica do roteiro”. Pois como bem disse Arturo Lozano Aguilar, pela sua popularidade, o filme se converteu no conhecimento compartilhado da geração presente e, muito provavelmente, futura. Mais do que isso, “o tratamento melodramático, sua particular interpretação da Shoah e suas estratégias de representação ameaçam colapsar o discurso necessário e produtivo da memória”. A adição de uma micro-história de um personagem (Oskar) que serve para modular o relato e reforçar a empatia do espectador, “a leitura moralizante e positiva de um acontecimento histórico e a utilização de recursos que pretendem plasmar a História sem mediação representativa, deixaria pouco espaço para interpretações divergentes na sua recordação do passado concentracionário” (AGUILAR, 2001, p. 53-4).

O sobrevivente húngaro Imre Kertész, hoje um dos mais notórios expoentes da literatura dos campos⁴⁸ é, igualmente, um dos mais radicais críticos do filme, ao qual ele retornará meia dúzia de vezes nos artigos de **A Língua Exilada**, conjunto de reflexões centradas em geral na significação histórica, existencial, política e artística do Holocausto. Ao criticar o equívoco dos discursos que tentam reconstruir Auschwitz, na língua e com os conceitos anteriores a Auschwitz, “como se ainda vigorasse o quadro humanista do século XX, que foi abalado pela barbárie incompreensível”, Kertész ressalta haver situações piores:

⁴⁸ É lamentável, diga-se de passagem, a ausência nesta pesquisa do filme inspirado em seu belo relato **Sem Destino**. O filme ainda não havia chegado ao Brasil, em meados de março de 2007, quando esta pesquisa estava sendo finalizada.

“penso nos *voyeurs* do Holocausto, que — como o diretor de cinema americano Steven Spielberg — inserem o Holocausto na continuidade da história de sofrimento de milhares de anos do povo judeu”, e, passando por cima de pilhas de cadáveres, dos montes de ruínas da Europa e do desmoronamento de todos os valores, “celebram a sobrevivência com imagens coloridas e música triunfal” (2004, p. 199).

O autor de **Sem Destino** voltará para o tema num pequeno e denso texto, intitulado **A Quem Pertence Auschwitz?**, no qual faz um elogio ao filme de Roberto Benigni, **A Vida é Bela** (como já foi sugerido aqui, a relação entre o cinema e os sobreviventes é sempre pautada pelo desencontro). Ele relativiza o fato, sustentado pelos defensores do filme norte-americano, de que Spielberg teria prestado “um grande serviço ao tema, pois seu filme levou milhões aos cinemas, multidões que, por outro lado, seriam indiferentes” ao Holocausto. É possível mesmo que seja verdade, pondera. De qualquer forma, “como sobrevivente do Holocausto e depositário das experiências subseqüentes do terror, por que eu teria de me alegrar se cada vez mais pessoas assistem a estas experiências — *falsificadas* — na tela?” (2004, p. 176). Imre Kertész lembra que o diretor sequer era nascido durante a guerra e não poderia fazer idéia da “realidade verdadeira” de um campo de concentração. Assim sendo, por que se ocupa em levar à tela o mundo por ele desconhecido, de modo que pareça verídico em todos os detalhes?

Considero a mensagem mais importante do filme preto-e-branco de Spielberg a multidão vitoriosa que aparece em cores no final, embora considere *kitsch* toda representação que não traga implícitas as conseqüências éticas de longo alcance de Auschwitz, segundo as quais o Homem, com letra maiúscula — e com ele sua concepção do humano —, poderia ter saído de Auschwitz inteiro e sem marcas (KERTÉSZ, 2004, p. 176).

E quais seriam as conseqüências éticas de longo alcance numa obra que encena — no melhor estilo melodramático — um conjunto vitimizado e dependente da inusitada conversão ética de um industrial alemão inescrupuloso que aproveita a guerra e suas desgraças humanas para tirar proveitos econômicos? Que homem e que concepção do humano podem sugerir os *Schindlerjuden*? Talvez como uma resposta involuntária a essa questão, Steven Spielberg tenha acoplado ao trabalho com **A Lista de Schindler**, um projeto ainda mais pretencioso. De fato, o diretor norte-americano parece ter desejado uma espécie de monopólio na construção imaginária do Holocausto, de suas vítimas e de sua memória e herança histórica. Ao lançar mundialmente a proposta de sua ex-fundação *Survivors of the Shoah, Visual History*

Foundation, Spielberg se converteria no depositário da memória das testemunhas ainda vivas, a maioria a um passo do desaparecimento.

Colhendo relatos em todas as partes do mundo, ganhando espaços generosos da mídia na divulgação do projeto e usando da mais avançada tecnologia para armazenar e oferecer sua “história visual”, o cineasta imprime a sua marca — e as devidas concepções — no espaço, por assim dizer, mais nuclear e decisivo da memória do Holocausto: o das próprias testemunhas do Horror. Sobre isso, poderíamos invocar o Aforismo 25 de **Minima Moralia**, embora escrita num outro contexto. Nesse texto, intitulado sugestivamente de **Ninguém se Lembre Deles**, Theodor Adorno se referia a si mesmo, um exilado, um imigrante involuntário tentando dar conta das demandas da vida. Mas suas observações, sempre incisivas, bem poderiam ser dedicadas as testemunhas de Steven Spielberg.

“A vida pregressa do imigrante, como se sabe, está anulada”, começaria o filósofo judeu alemão. “O que não está reificado e não pode ser contado nem medido, deixa de existir. Mas, não bastasse isso, a reificação estende-se ao seu próprio contrário, à vida que não pode ser imediatamente atualizada; ao que só subsiste como pensamento e lembrança”. Para tal tarefa, diria Adorno entre ferino e melancólico, “inventaram uma rubrica própria, que se chama *background*, que aparece nos formulários após sexo, idade e profissão”. Assim, ocorre o pior: “a vida profanada é ainda por cima arrastada sobre o carro triunfal dos estatísticos unidos, e o próprio passado não está mais a salvo do presente, que o condena mais uma vez ao esquecimento no instante em que o recorda” (2003, p. 39).

A propósito, a recordação da memória das testemunhas, dentro do “trabalho de enquadramento” da *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation* pode ser antecipada no documentário **Sobreviventes do Holocausto** (1996), dirigido, a rigor, por Allan Holzman e produzido por Spielberg como resultado parcial do trabalho da Fundação. Já tivemos a oportunidade de observar o incômodo provocado pelo alto grau de ficcionalização dos testemunhos e pela evidente vocação propagandística do conjunto da obra: imagens, músicas, texto em *off* e um certo padrão que condiciona os depoimentos. A afirmação dos EUA como o país de acolhida dos sobreviventes, a sacralização do Estado de Israel, a mistura de sionismo e religiosidade judaica subitamente despertada de uma tábua rasa para compor a (novíssima) identidade e consciência judaica do cineasta. Aqui seguiríamos a advertência de Roney Cytrynowicz em sua reflexão sobre **As Formas de Lembrar e a História do Holocausto**: existe uma dimensão da memória que já não pode ser recebida e escutada apenas como um manto de sacralidade e respeito incondicional pelo testemunho (2000, p. 204).

Isso porque “a memória é apropriada pelas questões étnicas do grupo, é instrumentalizada politicamente e serve como fator de identidade e de unificação”. Portanto, “uma certa hegemonia do discurso da memória, como o projeto Spielberg, por exemplo, aprisiona a memória em um imenso molde de produção após o qual dificilmente se poderá reconhecer nela a experiência subjetiva de destruição”. Trata-se, como parece evidente, de uma memória “armazenada e oferecida como indústria de entretenimento” e, enquanto “memória de entretenimento” ela certamente em nada contribui “nem para a dignidade dos sobreviventes nem para a compreensão do Holocausto” (2000, p. 204). O autor não deixa claro se faz referência à Fundação apenas ou ao conjunto das iniciativas spielberguianas que podem ser unidas nos dois filmes citados e no acervo de “História Visual”. Mas sua insistência quanto à necessidade de uma moldura histórica para dar sentido e lugar à voz da memória vale para qualquer um dos produtos em questão e aliás, para todo o contexto de uma memória do Horror.

De fato, o assustador no material da então Fundação Shoah pode ser vislumbrado perfeitamente no documentário que resultou do início da coleta de depoimentos. O filme é rigorosamente preso a uma ordem de apresentação da narrativa clássica. Começamos lentamente com os fatos, que vão num crescendo e, depois do clímax temos, como em qualquer boa história emotiva e lacrimosa, o *happy end*. Todos aqueles homens e mulheres que contaram tão tristes histórias e choraram aparecem ao final aliviados, exibindo suas famílias, todos cheios de sorrisos em frente as câmeras da Fundação. A mensagem parece dizer, no silêncio, sempre a mesma ladainha: foi horrível, mas acabou e eu estou aqui, com meus numerosos filhos e netos, em minha nova vida. É marcante uma patética declaração de um simpático sobrevivente que diz algo como: “Hitler e seus canalhas tentaram me matar mas eu fui mais esperto e estou aqui, são e em meio aos meus familiares”. Há então, uma sucessão mecânica destas imagens das famílias renovadas, em que pese as perdas que ao longo dos depoimentos e nos seus mais deprimentos momentos soubemos ter sucedido.

Essa impressão de um “roteiro” que terminará, fatalmente, nas imagens de uma vida normal, senão refeita resulta, na verdade da própria concepção e estruturação do projeto de Steven Spielberg. Senão vejamos: a gravação das entrevistas oscilam entre duas a cinco horas de duração e as entrevistas devem dar conta de três coordenadas cronológicas da vida do depoente: o período anterior à perseguição (com possíveis manifestações de anti-semitismo, a história familiar e de formação educacional, a maior ou menor integração à comunidade); o período efetivo do Horror, com as fases de perseguição, deportação, vida nos campos e

regresso; e, finalmente, a posterior reinserção na vida do pós-guerra até a atualidade. De forma geral, estas três fases terão a duração, respectivamente, de 20%, 60% e 20% do testemunho. “Por sua própria estrutura, estas entrevistas já eludem a questão do extermínio sistemático”, nota Arturo Lozano Aguilar. “A relevância das memórias dos sobreviventes parte de que estes são os únicos capacitados para testemunhar uma parte do sofrimento dos que pereceram. Esses testemunhos, portanto, só podem ser lidos como uma pequena sinédoque do sofrimento suportado por milhões de mortos” (2001, p. 38-9). O resultado é claro: estes sobreviventes devem ser vistos mais como testemunhas do que como vítimas.

Aguilar oferece uma avaliação perfeita de todas as implicações do método spielberguiano. A centralidade que deveria ocupar o assassinato massivo é atenuada e substituída pelo modo em que a perseguição nazi afetou a vida do sobrevivente e como este conseguiu evitá-la. Assim, o peso dos mortos fica reduzido a sua mínima expressão: ainda que ao final da entrevista o sobrevivente enumere seus familiares mortos, evocando a última vez que os viu e como morreram (se o sabe), ao final da entrevista ele será convidado a oferecer uma consigna moral e mostrará seus filhos e netos — seus descendentes. Resulta surpreendentemente desse expediente que o vácuo, por assim dizer, dos familiares mortos parece preenchido com os novos membros da (nova) família, o que converte os falecidos em mero antecedente biológico do narrador. Daí ser esperado o comentário de Spielberg sobre esse encerramento: “isto demonstra que é certo o fato de que salvando uma vida pode salvar-se ao mundo”. Mais desconcertante é a emenda de Ben Kingsley⁴⁹: “e o vazio que deixaram todos os que morreram” (apud AGUILAR, 2001, p. 39).

Decorre daí que as centenas de relatos estão, de certa forma, conduzidas por um enunciador, que, embora não apareça na imagem, aporta a todas as memórias sua particular interpretação do Holocausto. Portanto, ainda que o projeto ensejasse uma luta contra o esquecimento, a memória torna-se um relato institucionalizado, no qual o passado é visto como “um pesadelo que não existe no presente mais que como trauma ou como forma de recordação, mas este se cultiva como fórmula de identidade e de sobrevivência” (AGUILAR, 2001, p. 39). Os evidentes pressupostos que conformam a então Fundação Shoah acabaram por se fazer sentir no trabalho de coleta dos testemunhos. Assim, nota o autor, vários participantes do projeto afirmam ao final que conseguiram a partir do testemunho, dar aos

⁴⁹ O ator inglês interpretou o terceiro personagem em importância do filme (que se move entre essa oposição de Schindler e Amon Goeth), o contador que auxilia nos negócios do industrial alemão. A frase é um verso do Talmud — “Quem salva uma vida salva ao mundo inteiro” — que será inscrita numa aliança de ouro que Schindler ganhará de seus protegidos ao final do filme. A progressiva amizade e contato entre os judeus e o industrial será a força motriz para sua conversão ética.

familiares mortos o enterro do qual não desfrutaram. Essa postura é frontalmente contrária a concepção de testemunho de Lanzmann, que se empenha em ressucitar os mortos mediante o relato traumático dos sobreviventes e acompanhá-los, se é possível assim dizer, em sua própria morte. Lembremos da sarcástica frase do diretor francês, citada ao final do capítulo anterior, acerca de “uma inflação da memória”, em projetos fílmicos, nos quais “os sobreviventes estão muito contentes de poder contar sua história pessoal”. Não há dúvida a quem se dirige essa crítica.

Vale repisar ainda a posição de Lanzmann sobre estes homens e mulheres, acerca dos quais a palavra “sobrevivente” sequer é indicada, uma vez que “vivem da morte”. Longe dos benefícios terapêuticos oferecidos pelas câmeras e o banco de dados de Steven Spielberg, presidente da Fundação Shoah, os que testemunharam para Lanzmann o fizeram na condição involuntária de quem tem o dever de dar testemunho, mas não por si mesmos; senão e unicamente pelos mortos. Eles são, rigorosamente, “porta-vozes dos mortos”, num filme monumental que não se constitui numa narrativa *de* ou *sobre* sobreviventes, mas *sobre a morte*, em sua radicalidade. Daí a insistência quase cruel do diretor em instar seus entrevistados para que continuem com suas falas quando as testemunhas desabam sob o peso das lembranças e esboçam, tímidos e em forma de súplica, a necessidade de interromper o depoimento. Lanzmann não faz terapia com seus entrevistados: que eles chorem e sofram, mas não deixem de cumprir com sua obrigação para com os mortos.

A conseqüência mais funesta do faraônico projeto de preservação da memória de Steven Spielberg ainda não é a própria reificação da memória. Há algo pior: sua intenção de elevar-se acima das características da memória e converter-se em História. Lembremos que o próprio nome da antiga Fundação aponta para isso e, aliás, sequer fala em *memória*. As evidências quanto a isso parecem não acabar. Ari Zev, diretor de investigação da antiga *Visual History Foundation*, explicitou o sistema acumulativo perseguido pelo projeto. Existiam três categorias para as entrevistas recolhidas, que se dividiam em “jornalística, terapêutica e histórica”. O seu objetivo, segundo declarou era o de “servir-se do melhor de cada uma delas” (apud AGUILAR, 2001, p. 39). O sistema multimídia utilizado para armazenar os testemunhos também estava baseado neste princípio: uma vez transferidos para a base de dados, os testemunhos eram fragmentados em ítems particulares que podem ser consultados pelo interessado independentemente do resto de suas memórias.

Na telas do sistema, surge a imagem do sobrevivente narrando suas experiências, as quais, por sua vez, são ilustradas com mapas e imagens documentais dos campos de concentração, das cidades onde estavam instalados, entre outras informações correlatas. Durante o relato e à medida que surgem distintos temas, lugares ou pessoas, o sistema oferece *links* através dos quais aquele que consulta pode conectar com as narrações de outros sobreviventes. “Todo esse desenvolvimento tecnológico afeta de maneira determinante os testemunhos, que abandonam sua individualidade para engrossar uma enciclopédia multimídia do extermínio dos judeus na Europa”, fustigou Lozano Aguilar (2001, p. 40). Ele faz notar que a digitalização dos relatos e sua forma de organização acabam por atentar seriamente contra uma das características da memória, a saber: o relato unitário e coerente que converte o passado em experiência. Assim, a disposição dos testemunhos busca a informação contida em cada um deles como se tudo se tratasse de cartografar a Shoah, de substituir os estudos históricos por uma acumulação de informações dispersas, carentes portanto da organização e da hierarquia que presidem a escritura científica, trocada aqui pela emotividade das memórias (2001, p. 40).

À parte a fascinação que busca a tecnologia e a amenidade de um sistema audiovisual, duvidamos seriamente dos logros da *Visual History Foundation*. Como documento histórico é de um valor muito limitado por três motivos fundamentais⁵⁰... [...] Como recolhida de memórias seu fracasso seja talvez mais rotundo, já que o sistema consegue eliminar a característica ética da memória. A memória tinha como próprio a reintrodução do humano na sucessão cronológica de acontecimentos e a constatação da crise da civilização ocidental por haver extirpado deste progresso a humanidade que o devia guiar. O resultado final da *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, ainda que com efeitos muito menos perniciosos, soma-se a esta desumanização ao esvaziar a memória da experiência contida em cada relato, convertendo-a em mera base de dados (AGUILAR, 2001, p. 41).

Tais reflexões nos remetem forçosamente para Theodor Adorno, no Aforismo 30, de **Mínima Moralía**, no qual ele escreve:

progresso e barbárie estão hoje, como cultura de massa, tão enredados que só uma ascese bárbara contra esta última e contra o progresso dos meios seria capaz de produzir de novo a não-barbárie. Nenhuma obra de arte, nenhum pensamento tem chance de sobreviver, a menos que encerre uma recusa à falsa riqueza e à ‘produção-de-primeira-classe’, ao filme em cores e à

⁵⁰ Os três motivos são: os acontecimentos não podem ser abarcados em toda a sua extensão, pois o ponto de vista dos sobreviventes é realmente muito restringido; a impossibilidade de contrastar a fidelidade dos testemunhos (para não falar nas imprecisões causadas, como se sabe, pelas fragilidades de uma memória traumática); a escritura subjetiva e pessoal sem demasiadas cautelas no momento de fixar o sucedido em termos descritivos mais precisos (AGUILAR, 2001, p. 41).

televisão, aos magazines milionários e a Toscanini. Os meios mais antigos, não programados para a produção em massa, adquirem uma nova atualidade: a atualidade do não-capturado e da improvisação. Só eles conseguiriam escapar à frente única entre os trustes e a técnica (ADORNO, 2003, p. 43).

Que o diga o esforço memorialístico, por assim dizer, de Steven Spielberg, este gênio do entretenimento visual globalizado. Se quiséssemos ser ainda mais severos, ficaria como um alerta o trecho de outro Aforismo deste crítico em permanente duelo contra as complacências da contemporaneidade e de sua tecnologia e cultura massiva: “Nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que delas se servem localizam-se já a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos das brutalidades fascistas” (2003, p. 33).

3.4 O HUMOR ADMINISTRADO E A BELEZA DA VIDA NOS CAMPOS

“Não há mais nada de inofensivo”, dirá Adorno, no Aforismo 5, de **Minima Moralia**. Pois “até o inocente ‘que beleza!’ torna-se expressão para a ignomínia da existência que é diversa, e não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta”, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor. “É de bom alvitre desconfiar de tudo o que é ingênuo, descontraído, de todo descuidar-se que envolva condescendência em relação à prepotência do que existe” (2003, p. 19). Em sua mais violenta referência à fábrica de sonhos, cujo produto típico é magistralmente exemplificado por um filme como **A Vida é Bela**, o filósofo judeu alemão decretaria: “nenhum pensamento é imune à sua comunicação e já é suficiente dizê-lo no lugar errado e num consenso falso para minar a sua verdade. De cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior” (ADORNO, 1993, p. 19).

A representação do Holocausto e, sobretudo, da memória de suas vítimas, transformadas em protagonistas de obras cinematográficas do final da década de 90, está radicalmente apartada de um humilde sonho de Primo Levi acalentava durante seu período de “internação” em Auschwitz: “poder enfrentar o vento como antigamente, de igual para igual, não como vermes ociosos sem alma”. Pois nos anos que antecederam a virada do século, o público não teria mais que derramar as lágrimas de gosto amargo, arrancadas por narrativas como **Kapo** (1960), de Gillo Pontecorvo; **O Ovo da Serpente** (1978), de Ingmar Bergman; **A Escolha de Sofia** (1982), de Alan J. Pakula; **Adeus Meninos**, (1987), de Louis Malle; **Filhos da Guerra** (1989), de Agnieszka Holland; **A Lista de Schindler** (1993), de Steven Spielberg; **A Trégua**

(1996), de Francesco Rossi, e, sobretudo, **Bent** (1997), de Sean Mathias, sem falar na série de televisão **Holocausto** (1978), que causou furor pelo ocidente a partir do final dos anos 70.

O sucesso mundial de **A Vida é Bela** (1997), produção italiana de Roberto Benigni — comediante medíocre alçado à condição de estrela pela academia de cinema de *Hollywood* — ofereceu aos espectadores de todos os cantos do planeta a reconfortante possibilidade do entretenimento e, no limite, do riso solto diante do sofrimento humano. É verdade que havia alguns momentos de humor (algo patético), em **A Trégua**, inspirada em livro homônimo de Primo Levi. Mas estas abordagens parecem atestar, numa primeira leitura, naturezas bastante distintas: **A Vida é Bela** parece inaugurar um tipo de humor “inédito”, no próprio espaço concentracionário, que nos convida, inusitadamente, a dar boas gargalhadas e ter a sensação, ainda que parcial, do clássico e desejado *happy end*, que, como nos lembra Edgar Morin (1997), é uma “contribuição original” rigorosamente hollywoodiana ao universo da arte — e da indústria cinematográfica.

Foi, sem dúvida, um fato novo que uma obra capaz de abarcar em sua trama a perseguição, confinamento e o extermínio do povo judeu sob o nazismo tenha se apresentado ao público, despudoradamente diríamos (e com o perdão do moralismo), enquanto uma comédia. Naturalmente, há o rótulo providencial de “comédias dramáticas”, o que não muda em muito o fato de que, aqui, abre-se a prerrogativa para que o público possa rir e divertir-se *também* com esse tema⁵¹. Ainda é digno de nota que tal filme tenha experimentado um sucesso de público tão significativo: por certo a Academia de Hollywood ajudou muito a carreira comercial de **A Vida é Bela**, mas não seria prudente imaginarmos que apenas a sua — discutível — premiação tenha garantido a aprovação de milhares e milhares de espectadores pelo mundo todo. A mídia também deu a sua colaboração para a divulgação e popularização do filme, que no Brasil, convergiria com a estréia de outra comédia **O Trem da Vida** (1998), de Radu Mihaileanu.⁵²

⁵¹ Como observaria Márcio Seligmann-Silva no ensaio **O Testemunho: Entre a Ficção e o “Real”** acerca das “tentativas irônicas de trabalhar com o Holocausto” – que incluiriam os filmes de Benigni e Mihaileanu: “É certo que essa ironia encontra uma grande resistência, mas também tem um efeito terapêutico, de distanciamento e aproximação do ‘evento’”. A mistura dos gêneros da tragédia e da comédia (e lembremos que Imre Kertész vai falar de **A Vida é Bela** como uma tragédia) seria típica de momentos de inflexão na história das artes (2003, p. 386).

⁵² É tão sugestivo quanto irônico (entenda-se, de forma involuntária) que o jornal gaúcho **Zero Hora** tenha resenhado o filme de Mihaileanu com o título, um tanto autofágico, “A vida é bela no trem da vida”. De fato, o editor poderia ter uma intenção crítica relacionada aos conteúdos dos filmes e sua leitura, ao nível, digamos conotativo; também poderia estar se referindo à acusação ventilada de que a obra de Benigni foi descaradamente “inspirada” no roteiro de **O Trem da Vida**, a que o ator e cineasta italiano teve acesso por ser o favorito para um dos papéis principais (naturalmente, o do bobo). Enfim, poderia tratar-se de mais um trocadilho fácil nos títulos de matérias jornalísticas, cada vez mais relacionados à uma certa cultura cinematográfica. Seja como for não se pode evitar de pensar no sentido auto-acusatório deste tipo de “criatividade editorial” se lembrarmos da frase de Theodor Adorno na crítica ao cinema da *indústria cultural*: “belo é tudo que a câmara reproduza” (1985, p. 138).

Retornemos ao Adorno de **Minima Moralia**, que nos dá uma pista para que pensemos a aceitação mundial do filme de Benigni

A frase de Schiller “A Vida é Bela”, que sempre foi mero *papier-maché*, tornou-se uma idiotice desde que passou a ser apregoada aos quatro ventos em comum acordo com a voz presente da propaganda, cujos fanais a psicanálise, a despeito de suas melhores possibilidades, também contribui para avivar. Como as pessoas têm, a rigor, inibições de menos e não demais, sem por isso serem um milímetro sequer mais sadias, um método catártico, que não tivesse sua medida na eficiência da adaptação e no sucesso econômico, deveria almejar trazer as pessoas à consciência da infelicidade, tanto da universal quanto da individual, inseparável daquela, tirando-lhes as satisfações ilusórias em função das quais a ordem execrável se perpetua nelas, como se esta já não as tivesse suficientemente em seu poder desde fora (1993, p. 53-4).

Daí a postulação de que **A Vida é Bela**, em que pese sua mediocridade enquanto linguagem e escrita cinematográfica, delimita — do ponto de vista da crítica cultural — uma nova fase nestes 60 anos de cinematografia. Nenhuma comédia até aqui, tinha chegado tão próximo do universo concentracionário e, ao mesmo tempo, trabalhado com o mundo infantil, sempre tão delicado e caro às platéias mundiais. Temperado por um humor que presta uma homenagem à tradição mais popular do cinema italiano, o filme de Benigni garantiu a sua estatueta dourada, lotando as salas dos *shopings centers* e das grandes redes internacionais, onde multidões agora bem mais distraídas (que nos perdoe Benjamin) podem assistir a esta estória, sob “uma forma saneada, esterilizada e assim, em última análise, desmobilizante e consoladora”, como bem lembrou Zygmunt Bauman em **Modernidade e Holocausto** (1989, p. 11-2), sem ameaçar a ingestão de sacos de pipoca, guloseimas e refrigerantes⁵³. Do ponto de vista da teoria do cinema, ambos os filmes também provocam uma ruptura. No artigo **Mihaileanu, Benigni: Fábulas da Interdição e do Extracampo Absoluto**, Andréa França dirá:

Trata-se de novidade (as duas comédias citadas) porque tal abordagem seria impossível, irresponsável e, sobretudo imoral, dentro do pensamento do cinema moderno, onde a questão da “parada sobre a imagem”, isto é, do interdito sobre a ficção torna-se um imperativo que responde à entrada do cinema na sua idade adulta, responde ao pós-guerra de uma Europa destruída e traumatizada frente à assombrosa revelação dos campos de concentração. Como lembra Serge Daney, a modernidade cinematográfica é a consciência de que “*a esfera do visível cessou de ser totalmente disponível*”,

⁵³ De qualquer maneira caberia manter uma pergunta: até que ponto a indiferença irrefletida no ato de impor — pela ação — o sofrimento a outrem pode se encontrar com a indiferença irrefletida no ato de assistir/presenciar, passivamente ou de alguma forma participativa — rindo, por exemplo — o sofrimento imposto a outrem?

pois a presença da morte problematiza a concepção do cinema como arte do registro. É a presença deste terrível no cinema que está em questão aqui, a morte como um acontecimento que redimensiona os limites da filmagem (como queria Daney) e da montagem (como queria Bazin) podendo qualificar um *travelling* como uma questão de moral, segundo os cineastas Jacques Rivette e Jean-Luc Godard (FRANÇA, 2000, p. 190).

O problema sugerido por filmes como **A Vida é Bela** não é, de qualquer forma, uma inelutável conseqüência da *indústria cultural* e seus produtos, generalização que, em última instância, poderia soar — e servir — com um tipo de *justificativa onipotente* para o fenômeno. Pensemos somente nos dois volumes do premiado **Maus** (1973-1986), criação de Art Spiegelman⁵⁴, que faz um acerto de contas com a memória de seu pai, um judeu polonês sobrevivente do Holocausto. Formatada numa das mais típicas expressões da cultura de massa (em se tratando, ao menos, da gênese e tradição norte-americana neste formato), as Histórias em Quadrinhos, **Maus** (2005) parece um contraponto sugestivo frente à *overdose* de abordagens “festivas” ou “otimistas” — para não dizer “engraçadas”, o que nos parece, por si só, problemático — agendadas pelo cinema⁵⁵, as quais podemos acrescentar os filmes **La Niña de Tus Ojos** (1998), **Chá com Mussolini** (1999) e, em menor grau, **O Trem da Vida** (1998). .

Se a memória e a história são o tema por excelência — como matéria-prima original — dos mais variados registros imagéticos, uma certa memória e historiografia reconfortante e eventualmente deturpada em relação à realidade dos fatos, poderá constituir o resultado final (culturalmente sedimentado) de construções simbólicas que estão sendo engendradas em

⁵⁴ Seria digno de análise o significado e a presença dos *ratos* no imaginário da cultura moderna. Para ficarmos só no caso norte-americano uma relação interessante poderia ser buscada entre a ideologia implícita ao hollywoodiano Mickey Mouse e os ratinhos-judeus de **Maus**, de Art Spiegelman, que trabalham diretamente com uma imagem recorrente da propaganda anti-semita do III Reich, os bandos de roedores exemplarmente ressaltados no **Eterno Judeu** (1940).

⁵⁵ **Maus** remete a bela análise do filósofo Peter Pelbart sobre o filme **Shoah**, no qual o autor reflete sobre a possibilidade de tratamento digno para um tema indigno. Sobre este aspecto seria pertinente recuperar a crítica valiosa feita pelo professor Luis Milman (UFRGS), feita por ocasião de nossa pesquisa de mestrado, acerca do cinema de Leni Riefenstahl. Naquela ocasião, estava claramente além da proposta em reflexão discutir se a estética estaria submetida a juízos morais. Seguindo o prof. Milman, caberia pontuar que: a) um conceito universal de arte pressupõe uma “autonomia de consciência” (ainda que esta consciência seja moralmente criticável). Estando o foco da reflexão nos produtos da *indústria cultural*, seria talvez inevitável partir-se da tese de que não existiria, a rigor, a possibilidade de uma “autonomia da consciência”, deslocando o *corpus* para uma outra dimensão (que não perde de vista sua faceta “mercantil”, seu caráter de produto — mais coletivo do que individual — de uma determinada cultura em total simbiose com a indústria, as mídias e a publicidade); b) se questionamos determinada produção simbólica enquanto “arte” pode-se usar — temporariamente — a expressão “arte com restrições” (e que se aplica, por exemplo, a bens culturais que seriam mais adequadamente vistos como propaganda capaz de lançar mão de recursos artísticos) e; c) uma alternativa concreta poderia ser denominada de “arte de compromisso”, uma arte balizada pela moral e pela política. Em relação a este posicionamento, que consideramos válido, restaria dizer que acreditamos haver exceções na *indústria cultural* ainda capazes de ostentar, talvez com paradoxos, uma “autonomia de consciência” (até onde a consciência seja possível). Assim, haveria claramente, no contexto da representação da memória das vítimas do Holocausto, exemplos possíveis de uma “arte de compromisso”.

nossa contemporaneidade, seja enquanto registros fotográficos, documentais, fílmicos, artísticos e gráficos, narrativas biográficas, etc. como não nos deixa esquecer Marc Ferro ao analisar **A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação** (1983). Daí Renato Ortiz ter cunhado a expressão “memória coletiva internacional” (1993, p. 292) enquanto Fredric Jameson chamava a atenção para o estatuto de um público “agora extremamente saturado com imagens comerciais e com um sofisticado acervo-memória de cultura de cinema e de vídeo que está mais além de qualquer outro na história humana”, no ensaio intitulado (não por acaso, diga-se) **Transformações da Imagem na Pós-modernidade** (1994, p. 131).

O estilo humorístico há muito contamina as obras da indústria do audiovisual: Adorno havia se referido a isso em 1947, em sua crítica clássica ao cinema de Hollywood. Mas o filósofo já estabelecera as relações perigosas entre a sociedade administrada, a *indústria cultural* e o humor, pelo menos desde os aforismos de **Minima Moralia**, escritos entre os anos de 1944 a 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos. No Aforismo 96, que integra a segunda parte da obra — redigida em 1945 — lê-se: “Quem se dedicasse a situar o sistema da *indústria cultural* nas grandes perspectivas da história universal, teria que defini-lo como a exploração planificada da ruptura primordial entre os homens e sua cultura”. Pois a cultura, ao “administrar toda a humanidade”, acaba por administrar também “a ruptura entre humanidade e cultura”. Daí decorre que “mesmo a rudeza, a insensibilidade e a estreiteza objetivamente impostas aos oprimidos são manipuladas com subjetiva soberania no humor” (ADORNO, 1993, p. 130). Numa avassaladora investida contra o papel da moderna psicanálise, contida no Aforismo 38, redigida no ano de 1944, Adorno diria:

A exortação à *happiness*, na qual o diretor de sanatório, cientificamente voltado para os prazeres do mundo, concorda com o nervoso diretor de propaganda da indústria de diversões, faz pensar no pai irado que briga com as crianças porque estas não se precipitam em júbilo escada abaixo quando ele chega em casa, ao retornar mal-humorado do trabalho. Faz parte do mecanismo da dominação impedir o conhecimento dos sofrimentos que ela produz, e há uma linha reta que conduz do evangelho da alegria da vida à construção de matadouros humanos tão longínquos na Polônia que qualquer *Volksgenosse* [camarada do povo, camarada da raça] pode se persuadir de que não ouve os gritos de dor das vítimas (ADORNO, 1993, p. 53).

Não deixa de ser irônico que a importância que o humor adquire sobre a cultura contemporânea — se quisermos, “pós-moderna” — esteja nas reflexões de autores tão

dísparos quanto Theodor Adorno e Gilles Lipovetsky. Em **A Era do Vazio** (1980), Lipovetsky dirá

Tem-se sublinhado de há muito a amplitude do fenômeno de dramatização suscitado pelos *mass-media*: clima de crise, insegurança urbana e planetária, escândalos, catástrofes, entrevistas dilacerantes, pelo que, sob a sua objetividade de superfície, as informações se orientam no sentido da emoção, do “pseudo-acontecimento”, do clichê sensacional, do suspense. Tem-se observado menos um fenômeno igualmente inédito, de certo modo inverso, apesar de legível em todos os níveis da quotidianidade: o desenvolvimento generalizado do código humorístico. Cada vez mais, a publicidade, as emissões de animação, os *slogans* das manifestações, a moda adotam um estilo humorístico [...]. Até as publicações sérias se deixam influenciar em maior ou menor medida pela atmosfera da época: basta ler os títulos ou subtítulos dos diários, dos semanários e mesmo dos artigos científicos ou filosóficos. [...] A arte, adiantando-se nisso a todas as outras produções, integrou de há muito humor como uma de suas dimensões constitutivas (1980, p. 127).

Parece claro que tanto quanto os produtos culturais, as “publicações sérias” e os “assuntos sérios” se deixam influenciar por esta atmosfera da época. Doravante, eles podem ser embalados e tornados digeríveis pela *leveza* de uma abordagem cômica, cujo grau histriônico dependerá da disposição de seus idealizadores e intérpretes. Tanto os aspectos de dramatização quanto os de *humor* descritos por Lipovetsky encontram-se conjugados em narrativas como **A Vida é Bela**. O fenômeno, adverte o autor, não pode “sequer ser circunscrito à produção expressa dos signos humorísticos, ainda que ao nível de uma produção de massa”, pois designa, simultaneamente, o “dever inelutável de todas as nossas significações e valores” — do sexo ao Outro, da cultura ao político; e isto “contra a nossa própria vontade”. Para Lipovetsky, “a descrença pós-moderna, o nihilismo que ganha corpo, não é nem ateu nem mortífero, mas doravante humorístico” (1980, p. 127-8).

Não pretendemos aqui nos deter demoradamente na narrativa de Benigni, um filme menor, mas que coloca questões da maior importância e que inscreve na memória das vítimas do Holocausto um registro humorístico e o rompimento com aquela interdição à qual se referia Andréa França na área específica do cinema, interdição em grande parte pautada por Theodor Adorno no âmbito das artes. **A Vida é Bela** divide-se em duas partes, cuja linha divisória é exatamente a chegada dos personagens principais ao campo de concentração (não ousamos aqui usar a expressão “campo de extermínio”, possibilidade que tornaria o filme insuportavelmente inverossímil). A primeira parte, portanto, dá asas para a própria *performance* de Benigni na pele de seu personagem Guido. Desconsiderando os sinais

crecentes do perigo representado pelas concepções anti-semitas (uma forma de alienação ou auto-engano que, temos de admitir, foi vivida por amplas camadas da comunidade judaica), Guido diverte-se e conquista sua amada, com quem terá um filho.

A partir da deportação, Guido irá buscar uma forma de amenizar o Horror, colocando em cena sua imaginação e capacidade lúdica para convencer o filho de que aquele “outro planeta” como costumavam dizer os deportados resumia-se a um divertido jogo: uma gincana, cujo ganhador teria o direito de andar num verdadeiro tanque de guerra. Com esse mote, a segunda parte do filme, como notou André França, vai *representar* aquele interdito que até o final dos anos 90 continuava observado pelo “cinema do Holocausto”. No filme de Benigni, o jogo proposto pelo pai só é possível, exatamente, à medida que se alimenta deste terrível. “É utilizando-se de signos próprios àquilo que conhecemos como o holocausto judeu (os campos de extermínio, os uniformes dos prisioneiros, os soldados alemães, os fornos) que a brincadeira proposta pelo pai ao filho pode se constituir. Assim é que o interdito transforma-se em cenário e palco para a dupla atuação do protagonista”, diz França (2000, p. 193), já que o *clown* desempenha para o filho Josué e para nós, espectadores, procurando convencer a ambos de que tudo aquilo *é* de fato brincadeira.

A autora acerta em cheio ao observar que a natureza do riso em **A Vida é Bela** nada tem de próximo com **O Trem da Vida** que respeita o interdito, enquanto a obra de Benigni ultrapassa a fronteira até então mantida, o que terá conseqüências fundamentais no tipo de memória que cada filme engendra.

Aqui o aspecto cômico advém das reações individualizadas do protagonista diante das “cenas”, pois o riso advém de uma atuação, de um ato de teatralizar. O inimigo aqui foi segregado para o fundo do plano cinematográfico, de modo que o humor é feito na negação do adversário. O cômico é fruto de um jogo de convencimento, onde quanto mais dados realistas mais projeção ganha o tema do sacrifício, do amor e da proteção paterna. No horizonte, existe uma culpa cristã que sustenta-se na aposta utópica do afeto como lugar de apaziguamento e conciliação com a memória da dor e das vítimas. A narração de Josué (no início e no fim) instaura este lugar onde se perpetua uma memória, uma morada, lugar onde o holocausto pode aparecer articulado ao sacrifício do pai, este afeto perdido no passado, mas que projeta, no presente, uma aura de inocência e de reconciliação possíveis com o que ficou para trás (FRANÇA, 2000, p. 199).

Ocorre, justamente, que a “inocência” e a “reconciliação” vistas por Andréa França — num registro regressivo — constituem os óbvios resultados, na concepção adorniana, do

tipo de humor prescrito pela *indústria cultural* num *mundo administrado*: eis do que se trata a mistificação de massas; neste caso, numa deslavada busca do conformismo e do apaziguamento a partir da mais horrenda manifestação de crueldade do século XX. Já se notou que o filme de Roberto Benigni romperia um padrão de representação da Shoah no cinema, centrado na *vitimização*, encarnada em dezenas de personagens tornados clássicos, sobretudo nos títulos ficcionais. Afinal, o personagem Guido insiste em decretar, nas palavras de seu ator/autor que “até mesmo no horror pode-se encontrar a semente da esperança, algo que resiste a tudo, a qualquer destruição”, como quer Benigni (1999, p. 06). Já para Adorno, o vazio interior experimentado pelos burgueses — e o tédio que lhe é inerente — explicaria em grande parte não apenas a existência de um “monstruoso aparato de diversão”, mas sua constante expansão, ainda que nem um “único indivíduo dele extraia divertimento” (1993, p. 122), exagero - eventualmente exasperado - típico de alguns momentos de sua crítica radical⁵⁶. Pois, na realidade, não podemos recusar a evidência de que esta história, encenada em meio ao horror concentracionário, divertiu e emocionou platéias pelo mundo afora.

Lembremos que, no texto sobre a *indústria cultural*, no excerto célebre da obra **Dialética do Esclarecimento**, escrita com Max Horkheimer (1985), o esclarecimento constitutivo na *indústria cultural* serve a mais completa mistificação de massas. O triunfo sobre o belo (que se extingue a partir de sua reprodução mecânica) é levado a cabo pelo humor, “a alegria maldosa que se experimenta com toda renúncia bem-sucedida”. O que existe de novo sob esse sistema, é que “rimos do fato de que não há nada de que se rir”. Aqui o riso, parte do “*fun*” — um banho medicinal que a indústria do prazer prescreve de forma incessante —, torna-se um meio fraudulento de ludibriar a felicidade, denunciam Adorno e Horkheimer (1985, p. 131). “Na falsa sociedade, o riso atacou — como uma doença — a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade”, fulmina o filósofo frankfurtiano (1985, p. 132). Se o humor é um componente historicamente fundamental na própria cultura ocidental há que se atentar para a mudança em sua natureza. E considerar que “não há vida correta na falsa”, como advertia Adorno em **Minima Moralia** (1993, p. 33).

A própria falsidade deste riso acaba por promover a maior fragilidade de **A Vida é Bela**. Numa época em que, diria Adorno, “a sobrevivência do nacional-socialismo *na*

⁵⁶ Francisco Rüdiger dirá que o que as pessoas buscam — e encontram — na cultura de massa e nas mídias é justamente divertimento. De acordo com esta leitura, a *indústria cultural* não seria uma fonte de alienação e de perda de autonomia. Haveria um acordo tácito entre esta e o público, uma espécie de “me engana que eu gosto”. Rüdiger fala de um “cinismo bem informado” ou um “realismo cínico” que estaria no âmago da relação entre os sujeitos contemporâneos e a indústria do divertimento. A tese é defendida em **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade: Fundamentos da Crítica à Indústria Cultural em Adorno** (2002).

democracia mostra-se potencialmente mais ameaçadora do que a sobrevivência de tendências fascistas contra a democracia” (1995, p. 30), o filme oscarizado de Benigni converte-se numa abordagem que agradaria não apenas os sentimentalistas, mas certa espécie de *saudosistas*. A obstinada negação de um Horror tão concreto quando indizível afeta, no próprio cerne, a historiografia e a memória da barbárie. Pois é justamente “a formulação de territórios de apaziguamento na relação com a memória do genocídio judeu que acaba por recuperar os discursos revisionistas”, observa Andréa França. Citando Jacques Rancière, para quem “a provocação negacionista ou revisionista constrói-se na impossibilidade de comprovar em sua totalidade o acontecimento do extermínio, sustentando-se na impossibilidade de pensar que o extermínio pertence a realidade de seu tempo”, a autora faz notar que a armadilha revisionista está justamente sustentado na máxima de que “para que um fato seja comprovado, é preciso que seja pensável” (2000, p. 199).

Ora, apoiada nesta racionalidade (aliás, todo o aparato de extermínio, como sustentou Bauman, foi montado a partir da evidência de que as vítimas tomariam decisões racionais no caminho progressivo para a destruição), a provocação negacionista só pode pensar aquilo que é mais ou menos razoável numa época, negando o que é impossível de ser imaginado (FRANÇA, 2000, p. 199). Daí os mais grosseiros documentos neonazistas exibirem fotos (verdadeiras) de fornos crematórios não destruídos pelos algozes com a pergunta cínica a respeito da possibilidade de que *ali* fossem queimados seis milhões de judeus. Recordemos que Lanzmann, em **Shoah** está permanentemente a instar seus espectadores ao — duro — exercício de imaginar.

Mas de que forma **A Vida é Bela** vai convergir com as posturas revisionistas e negacionistas correntes? Para Andréa França, a partir do propósito de proteger o filho Josué do horror (“real”) dos campos, Guido terá que negar, sistemática e racionalmente, a possibilidade de que tudo aquilo possa ser pensável. A proposta negacionista da narrativa humorística é efetivada, assim, a partir da pauta humanista-burguesa (aqueles mesmos burgueses, nós mesmo, aliás, de que falava Adorno). A negação aqui passa pelo elemento lúdico da gincana, pois esta só pode existir à medida que se alimenta do horror (2000, p. 199). A negação também passará, reiteradamente pelos atos de fala do pai ao filho Josué. Como na cena — realmente envolvente, senão a melhor do filme — em que as determinações do soldado nazista para os prisioneiros recém-chegados são traduzidas subversivamente por Guido, de forma a transformar a “lei” inumana dos campos nas regras inocentemente infantis da brincadeira.

Um desses momentos de negação torna-se bem menos digerível. Josué assustado, diz a Guido: “Eles queimam todo mundo no forno [...] Um homem começou a chorar e dizer que vão nos transformar em botões e sabão”. Não exatamente convincente, mas sempre apostando numa certa racionalidade, Guido responde, rindo: “Giosuè, caiu direitinho outra vez... Eu estava te ensinando a ser vivo, esperto! Conosco... com as pessoas... fazem botões... devem fazer cintos com os russos e suspensórios com os poloneses!”. Ele arranca um botão da camisa e o deixa cair no chão: “Xiii, olha o Giorgio caindo”... E então ele apelará novamente para o argumento lúdico da gincana e suas estratégias: “Quer dizer que nos queimam no forno? O forno a lenha eu já conhecia, mas o forno a homem... Acabou a lenha, passe o advogado! Ah, esse advogado não queima, está verde”. O pai segue insistindo no absurdo da situação que já sabe ser real: “Mas Giosuè, deixe disso, qualquer dia vão te dizer que nos usam para fazer velas, pesos de papel... e você acreditando em tudo, piamente. Vamos falar de coisas sérias. Amanhã de manhã tenho uma corrida de sacos com aqueles malvados...” (BENIGNI, CERAMI, 1999, p. 170-1). Daí que a fala que se impõe no filme, não é, como no **Trem da Vida**, a da *desrazão*, mas justamente a afirmação da ponderabilidade e da razão.

De resto, como podemos pensar estes dois filmes sob o fundo amplo do próprio humor judaico? No contexto da literatura, um universo irremediavelmente ligado ao cinema, desde as origens da arte por excelência do século XX, Judith Stora-Sandor, autora de **De Job a Woody Allen: El Humor Judío en la Literatura**, divide a história humorística judaica em duas grandes etapas: a primeira, até certo ponto preparatória, é qualificada como a “pré-história” do humor judeu e remete à dois textos fundadores de sua literatura, a Bíblia e o Talmud. Estes documentos modelam o próprio caráter do povo hebreu e seus elementos temáticos, estilísticos e narrativos serão uma fonte para os escritores que os exploraram com fins humorísticos. Assim os autores das paródias serão “os primeiros a tomar consciência dos recursos cômicos oferecidos por essas obras” (STORA-SANDOR, 2000, p. 21). Nestes escritos, a intenção irônica está presente, mas não se trata ainda do humor judaico no sentido em que a autora entende este termo:

a forma particular do humor judaico é a ironia do sujeito dirigida contra si mesmo ou contra sua comunidade de destino. É a *auto-ironia*, cuja tonalidade muda segundo as épocas históricas ou as zonas geográficas. Relacionado com estes dois componentes, históricos e geográficos, o elemento principal que determina a natureza do humor judeu é de ordem lingüística; nós distinguimos as obras escritas em iídiche das escritas nas línguas dos países receptores (STORA-SANDOR, 2000).

Assim, o nascimento do humor judeu neste âmbito artístico estaria vinculado com a eclosão da literatura iídiche. Este humor de *shtetl* [aldeia] pode designar-se com o nome de auto-ironia, porém, ressalta a autora, sempre tecida de indulgência e afeto. Ainda que as convicções pessoais dos autores, com frequência, estejam distanciadas das de seus personagens, ainda que eles já não vivam de acordo com os costumes ancestrais que constituem o universo que desejam descrever, sua ironia, eventualmente mordaz, não oculta os sentimentos de aceitação e de convivência com os defeitos que denuncia: “A crítica mais acerhada do universo representado nunca está isenta deste acento de simpatia e de amor que traduz o apego sentimental destes escritores pela comunidade” (STORA-SANDOR, 2000, p. 21).

O tom mudaria nas obras dos autores que, espalhados pelo mundo, escrevem nas línguas nacionais dos países nos quais se estabeleceram, o que a autora chama de “países receptores”. Aqui, os personagens são denominados de “judeus intermediários”, o que designa a condição daqueles que viveriam a meio caminho entre o rechaço à comunidade judaica e à assimilação. A distância percorrida entre estes dois pólos extremos comporta inúmeros graus de percepção da realidade, segundo os indivíduos envolvidos e suas histórias particulares. Entretanto, todos expressam, de alguma forma, a mesma condição que compartilham: trata-se de personagens desarraigados, situação que é a mesma de seus autores.

A auto-ironia é diretamente proporcional a sua profunda dissensão. Ela está, portanto, impregnada de amargura, constituindo “o humor doloroso” da incerteza existencial. “Chamamos humor judeu moderno a esta auto-ironia da interrogação que é ao mesmo tempo uma resposta psíquica ao insolúvel”, diz Stora-Sandor (2000, p. 21). O resultado evidente desta realidade é que os personagens que povoam estas obras têm, em comum, relações conflitivas com sua judeidade. Nos cenários históricos e nacionais mais diversificados, eles se encontram sob o peso de sua educação e de pressões de sua vida familiar, das quais não podem se distanciar.

As relações com os não-judeus, com o anti-semitismo verdadeiro ou imaginário, também são temas frequentemente abordados. A força de viver estas situações de um modo conflitivo, os personagens destes escritos desenvolvem tal instabilidade psíquica que o menor acontecimento adquire dimensões dramáticas. Uma das principais fontes de comicidade provém da exageração irônica destas dificuldades. Em alguns casos os temas não estão diretamente ligados à condição judaica; são as conseqüências psíquicas dos

mesmos, tal qual o tom cruelmente auto-irônico nos quais os autores os abordam⁵⁷ (STORA-SANDOR, 2001, p. 22).

No caso das análises empreendidas por Judith Stora Sandor, o *corpus* dos textos selecionados é caracterizado por um detalhe relevante, determinado por critérios formais: as obras escolhidas por seus temas têm em comum as características estilísticas e narrativas provenientes das primeiras matrizes da literatura judaica, a Bíblia e o Talmud. Tais influências são enriquecidas por alguns traços da literatura iídiche, cuja presença, observa a autora, ainda deixa suas marcas na escritura judaica, *independentemente* da língua utilizada no ato da criação⁵⁸. Se retomarmos tal análise do ponto de vista de um texto fílmico — aqui entendido não apenas como o roteiro, mas no conjunto das possibilidades narrativas —, pode-se pensar no **Trem da Vida** como uma obra que, pela condição histórica singular de sua temática, reuniu a tradição imemorial do universo das *shtetl* com um evento sem precedentes na trajetória humana, que, como nos lembraria Zigmunt Bauman, deve ser pensado não como consumação de uma barbárie irracional, mas, inversamente, como resultado da mais inequívoca modernidade ocidental.

Pois é justamente em meio a uma típica *shtetl* do Leste Europeu que tem início a saga dos personagens do filme, homens e mulheres simples cuja vida transcorre quase placidamente, ao ritmo da tradição. O confronto com a concreta, mas sempre incompreensível ameaça de destruição física pelos perpetradores do Holocausto será resolvida apenas no plano da fantasia (o único possível no contexto histórico de uma inexorável e eficaz maquinaria de extermínio), pondo em marcha a idéia absurda e por isso mesmo coerente e genial de simular a sua própria deportação⁵⁹.

⁵⁷ Tais temas, portanto, podem estar tanto na obra de Franz Kafka — cujo personagem Gregor Samsa de alguma maneira antecipa a condição dos judeus nos campos de concentração — quanto nos textos literários e fílmicos de Woody Allen, permanentemente angustiado com sua condição.

⁵⁸ Assim, serão analisados temas e personagens recorrentes do próprio Talmud, paródias contos, fábulas, sátiras e poesias do período medieval, o nascimento do humor no período moderno, o universo do *Shtetl* com seus personagens e as várias facetas da vida judaica na Europa e na América.

⁵⁹ Vale lembrar que a trama aparentemente absurda do bobo da aldeia que transmite os aterrorizantes boatos sobre o destino das comunidades judaicas consta das memórias do sobrevivente Elie Wisel, **A Noite**. Os judeus de Sighet, pequena cidade da Transilvânia onde Wisel passa a sua infância foram avisados insistentemente por Mochê Bedel, sujeito pobre, mas querido pela comunidade, “desajeitado como um clown” e com fama de louco. Como era estrangeiro, Bedel é deportado com outros judeus não húngaros, num episódio que entristece os moradores de Sighet, mas é rapidamente esquecido. Mas ele retorna e adverte a todos que os deportados, em território polonês, sob ordens da Gestapo, foram sistematicamente fuzilados em valas comuns que eles mesmos cavaram. Ninguém lhe deu ouvidos, nem mesmo o menino Eliezer Wisel, que lhe pergunta porquê ele insistia tanto em tentar fazer os demais acreditarem na sua história. O *clown* responde: “Você não pode entender [...] Eu queria voltar para Sighet para contar minha morte. Para que vocês possam se preparar enquanto ainda é tempo. Viver? Não ligo mais para a vida” (apud WISEL, 2001, p. 19-20). O texto bem poderia ter sido colocado na boca do personagem anunciador e narrador de **O Trem da Vida**.

Não se pode esquecer que, ao contrário da narrativa de **A Vida é Bela** que se dá no imediatismo de um tempo presente, no qual a experiência concentracionária é vivida pelos personagens, a fábula de Radu Mihaileanu, em sua estrutura temporal, é absolutamente *retrospectiva*. Todos os eventos imaginados — bem como a possibilidade de seu humor — “acontecem” após a consumação da violência dos algozes; ou seja, depois da efetiva perseguição, deportação e confinamento nos campos da morte. Não se trata aqui de viver humoristicamente a vida no campo, mas de — uma vez efetivada a violência — buscar um momento de fabulação e de leveza no plano do sonho, da imaginação.

Assim, a jornada dos habitantes da pequena aldeia judaica pelos trajetos ferroviários de uma Europa já dominada pelo III Reich (que sob a “logística” de funcionários “banais” como Eichmann, selariam o destino final de milhões de judeus) faz do roteiro de **O Trem da Vida** um dos mais originais e delicados filmes que se propuseram a um olhar que, passados seis décadas, dirige-se — como o do anjo de Walter Benjamin — para um passado coberto de ruínas e de vítimas inocentes. Não há aqui, nenhuma fórmula milagrosa para salvar, a exemplo das narrativas de Spielberg e de Benigni, alguns escolhidos, apartados milagrosamente do destino deste povo “eleito” por Adolf Hitler para a consumação de sua “Solução Final do Problema Judeu”. Há que se ressaltar que há uma quebra clara entre a fábula encenada pelos aldeões judeus e o plano final do filme, no qual Schlomo canta uma melodia saudosa do *shtetl* com uniforme de prisioneiro e cercado pelos arames farpados do espaço concentracionário.

“Esta cena derradeira faz com que a realidade encantada do filme, neste momento final, entre em desacordo consigo mesma porque passamos de um encantamento fascinado para um estranhamento completo” (FRANÇA, 2000, p. 201). Mais do que uma opção estética, a ética da narrativa de **O Trem da Vida** aceita o fato inatacável de que a redenção, caso seja possível, só pode ser esboçada de uma certa distância daqueles terríveis acontecimentos, através de um olhar autorizado, por assim dizer, a buscar um equilíbrio entre a fábula e a melancolia; entre a afirmação da vida que (apesar de tudo) se impõe e a aceitação das marcas da ofensa, que jamais serão apagadas, mesmo depois do desaparecimento concreto das vítimas que a tiveram forjadas, a ferro e fogo, em seus corpos.

No conceito de *indústria cultural* como em outros momentos da reflexão de Theodor Adorno, com ênfase para sua **Minima Moralia** já está — se pudermos dizer, em forma bruta — potencialmente dado o conceito de *humor administrado*, que nos parece adequado para

pensar a natureza de representações como a encenada por **A Vida é Bela** e entender sua emergência na sociedade contemporânea e sua cultura de massa. A memória das vítimas não passará impune por esta reivindicação de um humor que insiste no riso quando não há nada de que se rir, quando, ao contrário, ao homem nada resta do que acatar a realidade do horror e a destruição levados a cabo por sua própria “humanidade”. Esse riso, meio fraudulento de ludibriar a dor e, assim, a própria possibilidade de uma felicidade, solapa a memória e a falseia. Para que o menino Josué possa regozijar-se com o tanque de guerra, ele terá de recalcar a consciência da súbita desapareção de seu pai, cuja lembrança, diga-se, parece suspensa e jogada num vácuo. Em lugar dessa imagem, ele terá a concretude do rosto de um jovem soldado norte-americano que repisará uma fala clichê hollywoodiana, perfeitamente funcional e impessoal para qualquer temática e gênero de narrativa, dos desenhos animados aos “filmes de Holocausto”: nada menos do que “*Hy, boy*”.

Quando mais tarde, exultante ao passear no tanque reencontra a mãe, Dora, em meio a um grupo de ex-prisioneiros que rumam trôpegos pela estrada, agora tomada pelos veículos militares dos aliados, Josué dirá a palavra mais infame que se poderia pronunciar ao final da Catástrofe: “Vencemos!”. E para não termos dúvida que se deve rir em qualquer circunstância, uma vez que contra todas as evidências, a vida é bela, a criança dirá: “Mil pontos! É de morrer de rir. Primeiro lugar! Vamos pra casa com um tanque de verdade! Vencemos!” (apud BENIGNI; CERAMI, 1999, p. 199).

Já foi apontado em outro momento, mas vale a pena retomar, uma afirmação — cabal, no nosso entendimento — deste filósofo da Shoah, Theodor Adorno, nos Aforismos de **Minima Moralia**. “É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento” (1993, p. 20). Pois este *humor administrado* a oferecer *fun* onde só existe dor e sofrimento, encenado com vaidosa *performance* por Roberto Benigni flerta — inconsciente, mas perigosamente —, com a própria possibilidade de mistificação ou destruição da memória, com sua dose de negação, de regressão, de conformismo e de dissolução da consciência histórica. Resta refletir sobre a frase de Adorno em **O Que Significa Elaborar o Passado** (1995, p. 32): “haveria que subtrair aos assassinados a única coisa que nossa impotência pode lhes oferecer, a lembrança”.

UM FINAL NECESSARIAMENTE ABERTO...

Alguns sinais bem conhecidos anunciam que as reivindicações morais amparadas em nosso ressentimento serão postas de lado e apagadas por completo pela passagem natural do tempo [...] Os verdadeiros incorrigíveis e inconformados, os opositores da história, no sentido literal do termo, seremos nós, os sacrificados, e o perturbador, o acidental, será algum de nós ter sobrevivido. **Jean Améry**

O desejo de libertar-se do passado justifica-se: não é possível viver à sua sombra e o terror não tem fim quando culpa e violência precisam ser pagas com culpa e violência; e não se justifica porque o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo. O nazismo sobrevive, e continuamos sem saber se o faz apenas como fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam. **Theodor Adorno**

Seria cômico, se não fosse tão grotesco e aterrador. Num espaço temporal de menos de dois séculos, o Imperativo Categórico postulado pelo filósofo alemão Immanuel Kant seria substituído por um novo Imperativo Categórico, agora ditado, objetivamente, pelo ditador austríaco Adolf Hitler, o *Führer* do Reich de Mil Anos, que assombraria a Europa de 1933 a 1945. A civilização ocidental; a razão e os ideais iluministas; as ingenuidades humanas acerca da autonomia do sujeito racional, da liberdade e do progresso; bem como a Filosofia mesma desmoronam sob o peso do totalitarismo e de seus 50 milhões de mortos, entre os quais cerca de seis milhões de judeus europeus. Pois o novo Imperativo Categórico, aquele possível em um mundo que parece desmanchar-se inapelavelmente, pretende instituir-se como uma lei moral para os sobreviventes da Catástrofe — Shoah — na qual pereceu também a Filosofia Ilustrada. Trata-se, sem dúvida, de um Imperativo Categórico, tão urgente quanto realista, para aqueles homens em tempos sombrios, formulado pelo filósofo judeu alemão Theodor Wiesengrund Adorno, testemunha involuntária da devastação:

Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça. Esse imperativo é tão resistente à sua fundamentação como outrora o ser-dado (*die Gegebenheit*) do kantiano. Querer tratá-lo de maneira discursiva é blasfemo: nele se deixa sentir de maneira corpórea (*leibhaft*) o momento, no ético, de algo que vem por acréscimo (*des Hinzutretenden*). De maneira corpórea porque ele [o novo

imperativo] é o horror, que se tornou prático, diante do sofrimento físico, mesmo depois que a individualidade, enquanto forma de reflexão intelectual, esteja em via de desaparecimento. A moral somente sobrevive no motivo descaradamente materialista (ADORNO apud GAGNEBIN, 2003, p. 104-5).¹

Num belo texto intitulado **Após Auschwitz**, Jeanne-Marie Gagnebin defenderá a tese de que toda a filosofia adorniana posterior à **Dialética do Esclarecimento**, escrita em parceria com Max Horkheimer entre os anos de 1944 e 1947, no exílio norte-americano, “tentaria, fundamentalmente, responder a uma única questão: como pode o pensamento filosófico ajudar a evitar que Auschwitz se repita?”. Ou ainda: “como pode a Filosofia ser uma força de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes do desenvolvimento da razão ocidental?”. Esta grande e vital questão, eminentemente moral, conformaria, portanto, toda a obra de Adorno, incluindo sua reflexão sobre a *estética*, que, como fica claro aos seus leitores, é sempre também uma questão *ética*. Na mesma linha de raciocínio, a filósofa espanhola Marta Tafalla não apenas ressalta a dimensão da Filosofia moral adorniana como postula a *memória* como uma categoria-chave para seu pensamento ético, capaz de engendrar uma autêntica “Filosofia da memória”.

Aqui caberá fazer uma ressalva fundamental. Trata-se do uso, ao longo desta pesquisa, dos termos *moral* e *ética* por parte dos autores que enriquecem sua reflexão e, especialmente, por parte de Marta Tafalla, nossa principal comentadora da obra de Theodor Adorno. Na introdução do livro **Dialética da Vertigem: Adorno e a Filosofia Moral** (2005), Douglas Garcia Alves Júnior fará questão de diferenciar as noções de Filosofia moral e Ética. Seu argumento é de que Adorno desenvolveu uma “filosofia moral atenta ao sofrimento”. Como e por que Adorno não teria elaborado uma ética? Ora, a noção de Filosofia moral deve ser distinta da de Ética, como disciplina filosófica. Pode-se dizer que toda a Filosofia moral busca articular racionalmente a concepção de uma dignidade do humano. Trata-se, pois, de pensar a ligação que pode haver entre a *liberdade*, condição dessa dignidade humana, e a *felicidade*, a efetivação mais expressiva dessa liberdade. A vida humana, como valor, para a Filosofia moral, pode e deve tornar-se vida correta, vida boa, vida virtuosa [lembramos que

¹ As diferentes traduções dos textos de Adorno sempre apresentam grandes variações. Eis o mesmo trecho na versão em espanhol da **Dialética Negativa**, citada por Marta Tafalla: “Hitler há impuesto a los seres humanos un nuevo imperativo categórico para su actual estado de ausencia de libertad: el de orientar su pensamiento e su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante. Este imperativo es tan reactio a toda fundamentación como le fue el carácter fáctico del imperativo kantiano. Tratarlo discursivamente sería un crimen: en él se hace tangible el momento adicional que comporta lo ético. Tangible, corpóreo, porque representa el aborrecimiento, hecho práctico, del inaguantable dolor físico a que están expuestos los individuos, a pesar de que la individualidad, como forma espiritual de reflexión, toca a su fin. La moral no sobrevive más que en el materialismo sin tapujos” (ADORNO apud TAFALLA, 2003, p. 54).

Adorno dirá em **Minima Moralia** que não existe vida justa na falsa]. É por isso que a Filosofia moral, completará Douglas Júnior, não pode dispensar a consideração do antropológico, do sensível, do individual empírico, como Kant pôde fazer em sua **Ética** (2005, p. 16-7).

Além disso, a Filosofia moral não pode ser nem a articulação conceitual de uma interioridade tida como boa (seja fundada na natureza ou na razão) nem uma teoria da eticidade social, da moralidade do costume. “De modo que o que a Filosofia moral pode propor é, a cada vez, uma certa articulação da liberdade humana às condições sociais em que essa se apresenta como realizável”, esclarece Douglas Júnior (2005, p. 17). Assim, tanto a felicidade quanto a virtude, “sempre possibilidades inscritas no horizonte moral humano”, devem ser realizadas num estado o mais generalizado possível, numa sociedade que tornar-se-á boa e feliz na medida em que os indivíduos puderem perceber a universalidade deste potencial. Isso significa, de fato que, na perspectiva da Filosofia moral, a vida correta e feliz implica um esforço humano conjunto que põe em questão normativamente a sociedade² (2005, p. 17).

Daí a postulação de que o filósofo alemão não teria desenvolvido uma *ética*, caracterizada como disciplina filosófica que tenta “fornecer uma fundamentação filosófica total, última, para o horizonte de normatividade inscrito nas sociedades humanas, de modo a poder justificá-lo inteiramente numa estrutura do *dever-ser*, categórica, consubstancial à razão ou ao próprio Ser”. Para Douglas Garcia Alves Júnior, o pensamento de Adorno pode ser caracterizado “unicamente como a elaboração de uma Filosofia moral, não de uma ética, uma vez que o movimento dialético geral de sua Filosofia excluiu inteiramente a busca de pontos de ancoragem absolutos e invariantes, como fica claro na **Dialética Negativa**, em proveito de uma tentativa de descrever a dinâmica das mediações envolvidas na experiência humana, simultaneamente corporal e racional” (JÚNIOR, 2005, p. 17-8).

No entanto, seguiremos Marta Tafalla, e, como ela, não faremos essa distinção de forma sistemática e rigorosa, utilizando ambos os termos, sempre de acordo com o uso que deles faz tanto Tafalla quanto os demais autores convidados a refletir sobre a questão do tratamento da memória das vítimas do Holocausto pelo cinema (que, em geral, usam ambos os termos como correlatos). Note-se, entretanto, que Marta Tafalla não deixará de notar a preferência de Adorno pelo uso do termo *moral*, em detrimento de *ética*. Como será

² Em outros termos, dirá o autor, o homem feliz e virtuoso só poderá tornar-se aquele que se pergunta: “a minha vida e a minha ação são agora tais que uma sociedade humana, uma sociedade melhor poderia surgir delas?”. Como se vê, a metodologia das filosofias morais tende a ser *auto-reflexiva*; ou seja, tende a partir do existente para interpretar nele os indícios de uma universalidade que o atravessa, mas não o garante no Ser ou na pura razão. Ao contrário, na *ética*, como disciplina filosófica, a metodologia é dedutiva (JÚNIOR, 2005, p. 17).

defendida pela autora, a ética kantiana — tal como percebe Adorno — desabaria junto com a própria Filosofia e certa idéia de civilização, a partir de Auschwitz. Mas, para Tafalla, em última instância, Adorno não renuncia à ética. Em suas palavras textuais: “Adorno não renuncia à ética, e formula uma Filosofia moral negativa, o núcleo da qual, como já vimos, é o novo Imperativo Categórico” (2003, p. 110). E a autora vai mais longe:

E Adorno não apenas persevera no desenvolvimento de uma teoria ética, senão que a propõem de uma forma mais global que a ética de Kant ou, em geral, as éticas ilustradas. Seu objeto não é a ação, senão o conjunto da vida humana. Adorno não se questiona com Kant *que devo fazer?*, senão *como devo viver?*, pergunta que recupera para a moral, tal como anuncia já na dedicatória de **Mínima Moralia**³ (TAFALLA, 2003, p. 110).

Feita essa breve observação, voltemos à tese principal de Marta Tafalla. O livro **Theodor W. Adorno: Uma filosofia de la memoria** (2003) coloca no centro da Filosofia essencialmente moral de Adorno, o conceito de *memória*. Recorrendo a outros estudos acerca do pensamento do filósofo da chamada primeira geração da Escola de Frankfurt, Tafalla reivindica a *memória* como o terceiro conceito-chave para sintetizar a produção filosófica e crítica de Adorno, composta pela combinação (sem dúvida dialética) dos conceitos de *negatividade* e *mimesis*.⁴ Mas há que se atentar para um importante detalhe. Se os últimos conceitos apontam para um certo dualismo, o terceiro elemento se integra a este conjunto, superando não apenas a dualidade como também as deficiências individuais de cada conceito em separado. Todavia, não se trata aqui de buscar o momento da “síntese” da dialética hegeliana, já que

³ Entendemos que não nos cabe aprofundar esta discussão, eminentemente filosófica, a qual além de tudo, não compromete a proposta central de sua tese. Parece-nos posto que Tafalla, ao contrário de Adorno, não quer abrir mão da expressão *ética* e de sua operacionalidade. Como já foi dito, seguiremos a terminologia adotada pela autora. Ela estará presente em toda a obra, vivamente, a exemplo deste trecho: “têm-se negado que a Filosofia [de Adorno] pudesse acolher uma ética porque tal forma descontínua, aberta e aforística [de seus textos] impediria seu desenvolvimento. Mas resulta paradoxal negar que Adorno não possa ter uma ética devido a vontade ética que guia a forma de seus escritos. Ao contrário do que se afirmava, a forma da filosofia adormiana é já parte de sua ética” (TAFALLA, 2003, p. 28).

⁴ Esta categoria é a mais complexa das três: “se a negatividade pretendia colocar fim a razão identificadora transformando-a em uma razão finita, dialética e crítica, a *mimesis* pretende derrotá-la com a irracionalidade. Ela é a irrupção do amorfo, difuso e desagregador, a introdução do caos e da desordem na Filosofia” (TAFALLA, 2003, p. 132). A *mimesis* é o contrário ao princípio de identidade porque é o contrário à dominação; ela se entrega, nunca domina; representa o pacificador, o conciliador; é espontânea e reflexiva, não compreende criticamente a realidade; é mera entrega à natureza tal como ela é, a imitação, a repetição e a continuação do natural. Seu principal aporte à moral é a compaixão, a capacidade de comover-se diante da dor de toda criatura (2003, p. 132-3). Lembremos que a *mimesis*, vítima da razão totalitária e depois de séculos de opressão, ressurgiria invertida como violência nos regimes ditatoriais como o nazista (2003, p. 152).

Adorno concebia sua filosofia como uma dialética negativa carente do terceiro momento da síntese, porque toda síntese significa sempre superação e esquecimento. Colocar a memória como o momento final de um movimento dialético entre negatividade e mimesis, ou seja, entre razão e natureza, significa justamente uma reconciliação de ambas que não paga o preço de nenhum esquecimento, sendo, portanto, o contrário da síntese hegeliana. É este conceito de memória o que permite realizar a crítica à Filosofia da História de Hegel que abre a possibilidade da filosofia moral adorniana (TAFALLA, 2003, p. 48-9).

Certamente, a filosofia de Theodor Adorno responde à necessidade de uma ética para os sobreviventes à sua maneira radical. A elegante, cristalina e coerente construção kantiana na qual universalidade, racionalidade, autonomia e humanidade se harmonizam completamente umas com as outras, gerando uma ética que “expressa com grande força os ideais ilustrados”, ficaria em ruínas depois da catástrofe, depois de Auschwitz e Hiroshima. É preciso uma ética possível para os novos tempos e esta necessita de um novo Imperativo Categórico, capaz de responder a uma situação distinta e inesperada, sem precedentes na cultura ocidental. Profundo conhecedor de Kant, cuja obra costumava ler ainda adolescente, na companhia do amigo Sigfried Kracauer, Adorno constrói desde esse Imperativo e contra esse mesmo Imperativo uma nova proposição capaz de superá-lo. Tal Imperativo Categórico será, ao contrário de seu modelo, negativo, ditado pela experiência e não mais pela razão (autofundamentada e autosuficiente) e consistirá em “dizer não”, em rechaçar o que aconteceu e a possibilidade de sua repetição (TAFALLA, 2003, p. 57-60). Como também observou Márcio Seligmann-Silva

À dor e extermínio de milhões de pessoas, corresponde também uma necessidade extrema de colocar no centro da atividade intelectual de caráter materialista e dialético a rememoração dos mortos e da catástrofe. O novo Imperativo da filosofia é o lema “Não esquecerei”. Para se manter fiel a seu ideal “crítico”, a teoria deve ser não apenas crítica e desencantamento da ideologia; a luta — iluminista — pela emancipação, pela autonomia, pela liberdade, três questões centrais para o iluminismo, de Kant à Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, passa também pela preservação da memória da catástrofe (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 55).

Não há mais ilusões: o que deve nos mover não é a persecução de ideais do bem, mas antes a resistência contra o mal. Assim, na última lição de **Probleme der Moralphilosophie**, diria Adorno: “Não podemos saber o que é o bem absoluto, a norma absoluta, inclusive o que é o ser humano, o humano e a humanidade; mas o que é o inumano sabemos perfeitamente”. Diante dessa constatação irrefutável deixada pela Shoah e pelos

campos de concentração, ele acrescentaria: “e eu diria que hoje o lugar da Filosofia moral há de buscar-se mais na denúncia concreta do inumano do que num posicionamento abstrato e não comprometido sobre o ser do homem” (apud TAFALLA, 2003, p. 59). Se Kant encontrava seu Imperativo Categórico dentro da razão de cada um, Adorno descobre o seu diante das fossas comuns nos quais se amontoavam corpos torturados. “Sua ética não começa com um ideal de humanidade, senão com o descobrimento do genocídio” (2003, p. 60). Eis uma ética que nasce como resposta, como reação; ela é essencialmente heterônoma.

E ainda que os indivíduos tenham pouca liberdade, eles devem usá-la, esta mínima liberdade negativa⁵, para resistir, denunciar e protestar frente a um estado de permanente injustiça. Há que se criar uma força de oposição contra o mal. Como se vê, as observações sobre a ausência de escritos ou obras específicas sobre a moral e a ética por parte de Adorno é de uma ingenuidade atroz. Bastaria ler as primeiras linhas de um texto-chave como **Educação após Auschwitz**, no qual o novo Imperativo Categórico é analisado sob o aspecto de uma pedagogia capaz de responder aos desafios de seu tempo: “A exigência de que Auschwitz não se repita é primordial em Educação. Ela precede tanto a qualquer outra, que acredito não deva nem precise justificá-la”. Adorno diz não entender por que o tema é tão pouco tratado, e fustiga: “Justificá-la teria algo de monstruoso ante a monstruosidade do que ocorreu (1995, p. 104). Ocorre que, sendo o Imperativo Categórico o coração da ética adorniana, não é possível construir com ele um sistema afirmativo, de regras positivas. Aliás, “toda sua ética permanecerá tão negativa e assistemática como o próprio Imperativo Categórico”, notou Tafalla (2003, p. 61).

A dialética negativa de Adorno é, afinal, uma dialética que avança mediante contradições nunca resolvidas em falsas reconciliações, na qual as tensões não se superam em uma harmonia forçada e em que o diferente permanece como diferente sem ser engolido pela identidade. Diferentemente da dialética de Hegel, Adorno entende a negação como crítica. “Uma Filosofia negativa é aquela que resiste a qualquer forma de domínio e que em seus processos de conhecimento denuncia toda a violência que encontra, toda imposição da unidade sobre o plural, o abstrato sobre o concreto, o universal sobre o individual”, diz Tafalla (2003, p. 74). A crítica constitui, portanto, o melhor que a Filosofia pode aportar, pois

⁵ A liberdade é a não-identidade com o todo, ao qual se aferra o dissidente num contexto onde uma sociedade plenamente livre e justa será aquela na qual “se pode ser diferente sem temor”, como diria Adorno. A própria idéia de liberdade — o modelo de emancipação — deriva do mundo que Adorno melhor conheceu e mais amou: o da arte. A atitude negativa é a chave para a liberdade, a capacidade de resistir-se à identificação com a sociedade, que Adorno encontrava nas obras de Kafka e Beckett e na música de Berg e Schönberg (TAFALLA, 2003, p.100-2).

é com ela que intervém na realidade, a partir de um compromisso de justiça e o desejo de aliviar o sofrimento. O crítico somente pode situar-se dentro de um movimento dialético entre crítica imanente e transcendente, estando ao mesmo tempo dentro e fora da situação que denuncia; ou seja, conhecendo-a a partir de dentro e sabendo-se implicado e, por sua vez, intentando resistir e liberar-se, com o olhar colocado no possível, no distante, mesmo que apenas negativamente, observa Tafalla (2003, p. 76-7). E, como postula a autora,

quem permite cumprir a condição de estar a um só tempo dentro e fora do presente a criticar é a memória; a melhor crítica é a que se formula a partir dela, desde a recordação das promessas que todavia esperam no passado na forma de vias mortas e projetos truncados, cujo esquecimento tem muito a ver com as injustiças do presente ao mesmo tempo que hipoteca nosso futuro. Para que a crítica não degenera nunca em dogmatismo, uma razão crítica há de ser, antes de tudo, autocrítica (TAFALLA, 2003, p. 77).

Que fique claro sobre os fundamentos da reflexão adorniana. A crítica incansável a uma razão rendida à vontade de domínio⁶, essa razão instrumental, cuja tarefa é o domínio do homem não apenas sobre a natureza, mas sobre o próprio homem, não significa, jamais, uma renúncia à racionalidade. Há que superar a razão afirmativa e dogmática, de tendências totalitárias, com uma razão renovada e obviamente negativa; ou seja, consciente de sua finitude e respeitosa com aquilo que ela não é (sempre a questão primordial do não-idêntico). Tal razão deve conviver e cooperar com o âmbito salutar do mimético, o corporal, o que foi submetido e reprimido como a própria natureza (a natureza externa ao homem), e que agora pode ajudar a compreendê-la e a compreendermos (em nossa natureza interior). Por certo, Adorno também foi um crítico implacável acerca da impotência do indivíduo em meio às correntes históricas que desembocam nos sistemas totalitários ou nas sociedades pseudodemocráticas que emergem de suas ruínas, mas não o faz para celebrá-lo, senão para solidarizar-se com ele.

Isso leva o filósofo naturalmente a uma Filosofia da História singular — devedora do pensamento de Benjamin — marcada pela negativa em legitimar processos históricos que se traduzem sempre na justificação das injustiças cometidas contra os indivíduos em nome

⁶ Um olhar à história da humanidade permite constatar que a razão jamais foi plenamente o que devia e prometia ser, uma faculdade de conhecimento, porque se constituiu, desde suas origens em um órgão de domínio. Não a guia a aspiração à verdade nem o desejo de conhecer o real, senão um afã de submeter tudo que existe, de colocar a realidade a seu serviço, que não deixou de aumentar até desembocar numa pretensão de totalidade, de possuir a totalidade do real, perfeitamente ordenada e classificada dentro do sistema, pronto para dela dispor. Assim, o que parece um excesso de razão não é senão uma carência de racionalidade (TAFALLA, 2003, p. 68).

dos avanços históricos ou no esquecimento das memórias individuais sob as narrativas oficiais de uma história de progresso, em sua marcha triunfal. Daí que, segundo Marta Tafalla, o pensamento de Adorno não contém uma Filosofia da História como tal, mas uma análise crítica da Filosofia da história “em nome do indivíduo e da memória”⁷. Aqui chegamos ao mais reconhecido tema da Filosofia adorniana: a estética. Pois é justamente a arte, dirá Tafalla, um dos lugares que melhor permitem reflexionar sobre a história e salvar a memória individual. Na arte, dá-se esse momento de liberdade e criatividade que a Filosofia da história sistematicamente negou ao indivíduo (2003, p. 44).

A partir da arte, o indivíduo pode contemplar e criticar o presente, sua imagem do futuro e seu esquecimento do passado. Eis o lugar privilegiado onde se concentram as forças críticas e emancipadoras do indivíduo e, através dele, da sociedade. Nas obras de arte — nas verdadeiras obras de arte, pois lembremos os bens culturais comercializados são mistificadores e visam a integração social e o conformismo — unem-se razão e *mímesis* para denunciar as injustiças da História e oferecer a promessa de uma reconciliação futura entre a natureza e a razão. “Esse lugar de tensão onde se realiza a crítica à Filosofia da história a partir da estética é o espaço da ética, justo no coração da Filosofia adorniana”, propõe Tafalla. Como bem disse a autora: “a ética foi para Adorno uma preocupação constante durante toda a sua vida e essa preocupação ficou refletida em cada um de seus textos” (2003, p. 44-5).

E é aqui que nosso filósofo — e sua ética — converge de forma intensa com os relatos e o testemunho dos sobreviventes do Holocausto. Como lembra Jeanne-Marie Gagnebin, “o pensamento de Adorno sobre Auschwitz leva-o a tematizar uma dimensão do sofrer humano pouco elaborada pela Filosofia, mas enfaticamente evocada nos relatos dos assim chamados sobreviventes: essa corporeidade primeira (2003, p. 105). Ocorre que essa moral que nasce ao dizer “não” ao mal é resultado da descoberta da dor alheia e da capacidade de rechaçá-la. Adorno concebe a dor como gerador de conhecimento; assim, para compreender realmente como é a realidade, a Filosofia deve escutar a dor e aqueles que sofrem, pois “a necessidade de deixar falar a dor é a condição de toda a verdade” (TAFALLA, 2003, p. 116-7). Avancemos nessa ótica: é na própria relação com os mortos

⁷ “Adorno realiza a passagem de uma Filosofia da história como a hegeliana ou a marxista a uma Filosofia da memória, fazendo sua a tradição judaica da crítica a Hegel, que conheceu, sobretudo, através de Benjamin. Para a crítica judaica que Adorno adota e desenvolve, o ideal de progresso hegeliano serve como justificação do domínio de indivíduos e povos”, diz Tafalla. A Filosofia da história de Hegel, dispara a autora, não apenas justifica a derrota dos vencidos como necessária, senão que os condena a não serem recordados: trata-se de uma autêntica Filosofia do esquecimento (2003, p. 220-1).

que alguns pressupostos humanos fundamentais, todavia em crise, podem ser resgatados e reafirmados em nosso presente e no futuro.

Numa sociedade *administrada*, regida pela razão identificadora e pelos princípios mercantis do intercâmbio e da substituição, que afetam inclusive as relações pessoais, o verdadeiro amor tem como modelo o amor aos mortos. Só esta relação pode ser capaz ainda de se pautar por uma generosidade desinteressada — que dá sem desejar nada em troca — e na capacidade de receber presentes com gratidão, sem o cálculo do preço que deve ser devolvido, observa Marta Tafalla (2003, p. 90-2). Os indivíduos que cultivam a memória dos desaparecidos e trabalham para que seja feita justiça às vítimas do passado, que investem tempo e energia “a troco de nada”, ainda podem, portanto, manter viva em si a capacidade para experimentar o verdadeiro amor. Daí que a memória é o passaporte vital para a consciência tanto do sofrimento e da fragilidade dos corpos quanto da capacidade de amar, num mundo onde se estabelece a fungibilidade universal.

Inumano é esquecer, porque se esquece o sofrimento acumulado. A marca da história nas coisas — palavras, cores e sons — é sempre o sofrimento passado, dirá o Adorno relido por Tafalla (2003, p. 193). A frase, que bem poderia servir de epígrafe para obras cinematográficas como **Noite e Neblina** (1955) e, sobretudo, **Shoah** (1974-1985), resume magistralmente a força do que Marta Tafalla chama de *filosofia da memória adorniana*. A memória, dirá a autora, vem a ser esta terceira categoria que constitui o verdadeiro “centro de gravidade”, todavia mais profundo da Filosofia de Adorno. Esta categoria que mal emerge na superfície de seus escritos, mencionada escassa e brevemente, é a mais oculta, mas, a partir das margens, está centrando seu pensamento, justamente porque a Filosofia deve alimentar-se do marginalizado, do esquecido, pois esses retornarão, graças à memória.

Frente ao totalitarismo, a negatividade exerce a crítica e a distância, resistindo a partir de uma liberdade negativa, enquanto a *mimesis* oferece a compaixão e a solidariedade que as aproximam das vítimas; sem embargo, é a memória a única que detém um potencial reparador. A memória não se limita a criticar ou compadecer-se, senão que recupera o quanto foi submetido pela razão totalitária. Se todo o domínio consiste no esquecimento do dominado, é a memória a única que pode vencê-lo. É a memória que pode reconstruir o que o totalitarismo destrói, resgatando a recordação de cada um dos indivíduos que sofreram sua violência, reconstruindo suas histórias pessoais e salvando assim aos seres humanos de perecer para sempre no esquecimento; liberando-os finalmente, ainda que seja depois de sua morte, da prisão absoluta em que o totalitarismo consiste (TAFALLA, 2003, p. 196).

Com a memória, começa a justiça⁸, e, mais ainda, ela mesma é uma forma de justiça, que devolve aos indivíduos atingidos pela violência totalitária o que lhes foi roubado: sua própria história. Mais do que recuperar a individualidade de cada uma das vítimas, a memória recupera a própria universalidade da moral, que o totalitarismo extingue ao expulsar milhões de pessoas da comunidade moral ao considerá-las como “raças inferiores”, ou, inclusive, “não-humanas”. A universalidade se constrói assim “a partir das margens, recuperando a todos os esquecidos tanto ao largo da história como no próprio presente em que a desmemória continua existindo”, sustenta Tafalla (2003, p. 196-9). Essa, aliás, é a universalidade que aparece na formulação do novo Imperativo Categórico. O Imperativo Categórico se alça à universalidade a partir de um fato concreto, porque todos os seres humanos são vítimas potenciais se esse fato se repetir. Ao reconhecer cada indivíduo como vulnerável, frágil e mortal, a moral exige a universalidade. “A moral deve ser universal para que o mal não o seja”, resume Marta Tafala (2003, p. 200). Para evitar sua repetição, é preciso recordá-lo. Por isso, frente ao Imperativo Categórico kantiano, o adorniano é o Imperativo da memória, a exigência da recordação. Não se trata aqui somente de reparar injustiças passadas, mas de tentar impedir que se repitam no futuro.

Com sua concepção de memória, defenderá a autora, Adorno será um dos pensadores que forjaram o que tem sido chamado de *razão anamnética*, conceito cunhado pelo teólogo Johannes Baptist Metz em 1989, ao publicar **Anamnetische Vernunft**, no qual mapeia o pensamento europeu do final do século XX e apresenta a memória como a única via de salvação para a racionalidade. A razão alternativa, postulada por Metz como uma “renovação da Filosofia ocidental”, não é, absolutamente, nova; ela esteve sempre presente na cultura ocidental, vertebrando o pensamento judaico, embora tenha experimentado um renascimento depois da eclosão da Catástrofe. Adorno está acompanhado por um grupo venerável: Walter Benjamin, Rosenzweig, Levinas, Bloch e Jonas. Esses filósofos, defende Metz, recuperariam a tradição judaica da memória para incorporá-la à Filosofia ocidental, forjando uma nova racionalidade, que merece ser depositária de esperanças, o que proposições como a *razão comunicativa*, de Jürgen Habermas, não lograram suscitar⁹, pois a verdadeira maioria da humanidade está fora da “comunidade de diálogo” (e como lembraria

⁸ Não apenas num plano metafórico; a memória é também a que entrega estes casos recuperados às instituições jurídicas do Estado, que reabre expedientes tidos como encerrados ou inconclusos e que exige a ação da justiça (TAFALLA, 2003, p. 198).

⁹ O diálogo não é capaz de resolver o problema da universalidade moral, de acolher todos os seres humanos sem esquecer-se de ninguém, tal como a moral exige. Tanto aqueles que já não estão presentes como os carentes de linguagem permanecem excluídos dessa racionalidade, que, ainda, que realize o ideal democrático indispensável para combater o totalitarismo não é suficiente para abraçar a todos os seres humanos, dirá Tafalla (2003, p. 204).

Benjamin, a tradição dos oprimidos nos ensina que o *estado de exceção* em que vivemos é na verdade a regra geral). Em conseqüência, dirá Marta Tafalla, “a chave da moral se situa às margens do diálogo”. Daí a opção pelo conceito de Metz, que sintetiza uma perspectiva filosófica que Adorno, contribuiria a forjar e que compartilha com outros pensadores judeus (2003, p. 205).

Já foi dito que o papel da memória é devolver-nos o olhar do oprimido, “ver o mundo com os olhos das vítimas”, com outra perspectiva, como ressaltou Reyes Mate em sua reflexão intitulada **En Torno a una Justicia Anamnética**. Um exemplo concreto para se pensar sobre esse olhar, como dissera Mates, haveria de ser o daquele condenado da Idade Média, lembrado por Adorno: sua longa agonia ele a experimenta crucificado de cabeça para baixo. E como pensar hoje nas vítimas que clamam por essa justiça anamnética? O que veremos refletido no olhar do oprimido? Reyes Mate vai buscar seu exemplo num dos mais aclamados e debatidos títulos dos chamados “filmes sobre o Holocausto”:

O filme **Shoah** de Claude Lanzmann é aberto com uma seqüência na qual um sobrevivente, Simon Srebnik, avança pelos caminhos de um pacífico bosque até que se detém em um ponto e diz “sim, este é o lugar”. A testemunha vê o que nossos olhos não adivinham. Nós vemos árvore e verdes prados, e ele descobre debaixo de todo esse esquecimento o que houve em um tempo, um campo de extermínio. Se nossos ouvidos somente podem escutar os cantos dos pássaros, o sobrevivente se vê assaltado pelo terrível silêncio que acompanhava o assassinato: “quando se queimavam duas mil pessoas por dia [...] ninguém gritava. Cada qual fazia o seu trabalho. Era silencioso aprazível, como agora”. Como agora, mas com a diferença de que o silêncio atual a nós não nos disse nada, enquanto que o dele está repleto da experiência do horror (MATE, 2003, p. 111-2).

Daí que, para uma justiça anamnética, com sua justa pretensão de universalidade, exigir-se-á o reconhecimento do direito de todos e de cada um dos homens — incluídos aí, o dos mortos e fracassados — à recuperação do que foi perdido. E esta é uma forma de universalidade, resalta Reyes Mate, bastante conhecida no judaísmo (assim como no cristianismo), e que, como tal, integrará a obra de Walter Benjamin, dividido sempre entre a revolução marxista e a religião judaica. A figura cabalística do *tikkun* expressa a idéia da redenção, entendida como a volta de todas as coisas ao seu estado original, ou, na tradução de Benjamin, a “humanidade restituída, salva, restabelecida” (apud MATE, 2003, p. 113-4). Pois também no que concerne ao conceito de razão anamnética há que se reconhecer que esta categoria de memória está dotada de uma força mística capaz de operar, retrospectivamente,

a conciliação; ou seja, a memória implica a salvação da vítima¹⁰. A noção de “força mítica”, dirá Reyes Mate, remete a uma ordem teológica que constitui exatamente o que é capaz de fazer justiça aos mortos (2003, p. 115).

Para além da discussão sempre complexa de seu caráter — ou teor — teológico, a razão anamnética, observa Marta Tafalla, é explicada pelas circunstâncias históricas da tradição e história judaicas. O povo hebreu, sem pátria durante milênios, desenvolveu uma relação com o espaço e o tempo, a terra e a história, naturalmente distinta dos povos firmemente enraizados em seus territórios. “Para o povo judeu sua identidade não repousa em uma pátria, em um Estado¹¹, mas em uma história, uma tradição e uns escritos. Sua identidade é a sua memória”, dirá a autora (2003, p. 206). O lugar do *judaísmo* seria o de seus textos e do diálogo inacabável sobre eles. A atividade incessante de comentário e de discussão dos textos sagrados (ao contrário da mera conservação e repetição) engendraria um conhecimento sempre ativo, permanente diálogo com a palavra escrita, numa palavra *tradição*¹²; conhecimento que avança através da discussão entre gerações, que nunca começa do zero e tampouco se acaba, que não se transmite passivamente, um alimentar-se dos passos do tempo. Fruto de diálogo e de discussão, o saber que nasce não é fruto de uma razão única, idêntica e dogmática, mas sim polissêmico. E vem daí a anedótica sentença judia, segundo a qual: “onde há dois judeus há três opiniões”, ou a deliciosa história da discussão de vários rabinos sobre um trecho da **Torá**, onde Deus é solicitado a não se intrometer, uma vez que

¹⁰ Assim, Benjamin terá uma visão bastante radical e otimista sobre o alcance do poder da memória na consecução de uma justiça absoluta. Pois para o filósofo que pereceu vítima do nazismo, a memória, diferentemente das ciências históricas, pode abrir expedientes que estas davam por encerrados; ou seja, a memória pode manter vivos direitos e reivindicações, que, para a ciência, prescreveram, ou estão saldados. Quanto a isso Horkheimer teria dito numa troca de correspondência com o colaborador do Instituto de Pesquisa Social que somente os direitos dos vencedores (e dominantes do presente) sobreviviam ao tempo. Os direitos das vítimas decairiam, já que os mortos, “mortos estão”. De fato, a injustiça passada já ocorrera e se acabara: os vencidos estariam definitivamente vencidos. Querer reconhecer seus direitos pendentes seria como recorrer à idéia de um júzo Final, e, isso, para Max Horkheimer, era assunto teológico e não mais filosófico (MATE, 2003, p. 115-6). Lembremos apenas que, ao final da vida, o marxista Horkheimer iria se aproximar da Teologia e da idéia de Deus.

¹¹ A condenação do exílio teria resultado na virtude de uma “identidade memorística”, que evitaria o pior do nacionalismo e da identidade territorial, “conservando um elemento conciliador e pacífico, assim como um espírito de liberdade”. A autora, obviamente, fará uma ressalva: é obrigatório assinalar que “esta atitude tão própria do povo judeu é exatamente contrária a que manifesta, atualmente, o governo de Israel”. Nada poderia ser pior ao judaísmo do que o fato de que “uma minoria violenta converteu Israel numa nação tremendamente nacionalista e cada vez mais totalitária, convertendo os palestinos em vítimas do totalitarismo mais paradoxico” (TAFALLA, 2003, p. 206).

¹² Tradição que será um conceito fundamental no pensamento filosófico e na crítica cultural adorniana. Veja-se esse breve trecho sobre a obra de Schonenberg: “a tradição é atualizada nas obras acusadas de experimentais, e não nas que se acham tradicionalistas”. A produção de Schonenberg “crítica toda a fachada da música dos últimos 200 anos” (ADORNO, 1998, p. 153).

ser o autor da obra não lhe dá razão em sua interpretação. Daí também o milenar senso de humor judaico, recuperado no filme **Trem da Vida** (1998).

O profundo sentido do humor judaico, segundo a autora, aplica-se a todas as esferas da vida deste povo, da cultura à religião, numa evidente manifestação de um espírito antidogmático. “Poucas culturas como a judia são capazes de rir-se do mais sagrado de si mesma”. Esse humor irreverente e milenar diz muito de seu potencial antitotalitário e da capacidade de resistir à histórica violência e à perseguição sofrida pelos judeus, de liberar-se do horror mediante o humor mais absurdo. Aliás, pontuará de forma pertinente Marta Tafalla (2003, p. 207-8), o próprio Theodor Adorno, sempre conhecido por sua seriedade, era muito sensível à idéia do humor como uma forma de crítica e liberação, uma estratégia para quebrar o coisificado, como se observa em sua paixão por Kafka e Beckett¹³. É sempre significativo lembrar que uma das poucas observações elogiosas de Adorno ao cinema foi dedicada à comédia **O Grande Ditador** (1940). Nas **Notas e Esboços**, da **Dialética do Esclarecimento**, nosso filósofo dirá que “o filme de Chaplin tocou pelo menos um ponto essencial, mostrando a semelhança entre o barbeiro do gueto e o ditador”, já que os líderes haviam se tornado totalmente o que sempre foram um pouco durante a era burguesa: atores representando o papel de líderes (ADORNO, 1985, p. 221).

O fato é que essa racionalidade estruturada em torno da memória terá de ser colocada como uma opção à racionalidade identificadora (afirmativa e dogmática; enfim, totalitária). Talvez a mais importante — e sombria — contribuição filosófica da **Dialética do Esclarecimento**, obra escrita por Adorno e Horkheimer durante a II Guerra Mundial, no calor de um dos mais terríveis momentos do século XX, esta Era das Catástrofes¹⁴, tenha sido o desenvolvimento da

¹³ Para atacar a positividade de um pensamento engendrado pela razão identificadora, Adorno vai recorrer à exageração. Seu emprego foi definido pelo próprio filósofo: “Exagerei no sombrio, atentando-me à máxima de que hoje somente o exagero é meio da verdade” (apud TAFALLA, 2003, p. 34). Se o expediente não basta, Adorno não recusará converter a mentira em portadora da verdade. “Só a mentira absoluta tem ainda liberdade para dizer de algum modo a verdade”, daí que “a arte é magia liberada da mentira de ser verdadeira”. Isso explica a busca pelo momento emancipador e crítico em formas culturais marginalizadas pela pujante *indústria da cultura de massa*, como os contos infantis e o circo. Mais do que isso, o uso do absurdo será capaz de fazer frente às falsas lógicas imperantes. De fato, somente o absurdo e o sem-sentido rompem o falso sentido que pretende impor a má racionalidade. A literatura de Kafka e Beckett é a prova literária de que este é o caminho para a possibilidade de uma razão libertadora (TAFALLA, 2003, p. 34-5).

¹⁴ Márcio Seligmann-Silva dirá que o livro “representa um dos maiores testemunhos históricos e filosóficos do século XX”, já que “a presença gritante da catástrofe, concretizada no momento da escrita [da obra], fez com que esta se tornasse uma espécie de grito congelado de horror” (2003, p. 54). Já Rodrigo Duarte ressalta que, “se do ponto de vista do embasamento filosófico, a **Dialética do Esclarecimento** pode ser considerada uma obra clássica da Filosofia contemporânea, em razão da amplitude de sua temática e do profícuo diálogo estabelecido com a tradição filosófica, sua relevância reside também no fato de que temas do nosso cotidiano aparecem desenvoltamente em suas páginas, tornando-a, como já se disse, um exemplo ímpar de conciliação entre rigor filosófico e atualidade temática (2002, p. 09).

crítica à razão iluminista, que, como ficou patente, iria engendrar uma razão instrumental caracterizada pelo domínio avassalador do homem sobre o homem. É do próprio projeto ilustrado, que se curva a uma vontade de domínio cada vez mais violenta e totalitária, que surgirá uma dialética de progresso e barbárie, finalmente materializada no totalitarismo político, idéia que os autores compartilham — não sem alguma dívida — com Walter Benjamin.

É sempre fundamental lembrar que o esquecimento, que esfria as consciências e as faz indiferentes à dor, eliminando os receios diante da violência, alimenta a barbárie que não deixa de aumentar ao longo da história. Desobrigada da recordação de injustiças passadas, a história parece ganhar forças renovadas para cometer outras tantas “novas” injustiças, como nota Marta Tafalla. Onde estes abusos passados são reprimidos por uma amnésia forçada, a injustiça reaparece como a repetição do idêntico, que, todavia, é sempre pior (2003, p. 221). Assim, o esquecimento se coloca como uma das causas deste avanço histórico dialeticamente marcado por progresso e barbárie.

Numa história que cultiva seu próprio esquecimento, o domínio não deixa de aumentar e a violência de sistematizar-se. E o resultado final de uma história de desmemória e domínio é que o domínio põe fim à história. A dominação se generaliza, se estende pela realidade toda, e o totalitarismo decreta o final dos tempos. Os regimes que puseram fim à liberdade e à dignidade do indivíduo, que mataram a tantos milhões de seres humanos, e que, para serem julgados, exigiram a criação do conceito de “crime contra a humanidade” representam o ponto de inflexão da história. Auschwitz dá nome ao momento em que a história desemboca na barbárie¹⁵, diz Tafalla (2003, p. 222). A filosofia da memória de Adorno revela que a verdade da história não é, portanto, o progresso, pois aos seus olhos o

¹⁵ Colocar Auschwitz como ponto de inflexão não implica esquecer os horrores anteriores, mas mostrar a persistência de uma dor que não cessa de aumentar, cuja crueldade é cada vez mais racional e sofisticada. Tampouco implica um “protagonismo” desse episódio sobre outros eventos de violência e injustiça. Da mesma forma como não apaga o passado, Auschwitz não significa um ponto máximo, a partir do qual nada igual ou pior pode acontecer. Depois de algo como os campos da morte, tudo é possível. O terror concentracionário abre uma época na qual podemos nos deparar com a repetição contínua do mal ou variações mais ainda terríveis. Daí a formulação do novo Imperativo Categórico, que exige aos seres humanos fazerem o quanto esteja em suas mãos para impedir uma possível repetição. Os últimos anos da vida de Adorno evidenciariam que seu temor não era infundado ou exagerado. Durante um curso sobre metafísica, oferecido em 1965, ele diria aos seus alunos que o Vietnã era a continuação do horror que Auschwitz havia inaugurado. De sua morte até a data de redação do livro de Marta Tafalla, a autora listará Ruanda e Sudão como cenários de nova recaída na barbárie; e a ex-Iugoslávia como palco de mais um genocídio; a transformação do Estado de Israel, criado para oferecer uma pátria aos judeus que fugiam do fascismo, em um Estado militar que ameaça acabar com o povo palestino; o rápido desaparecimento de culturas indígenas e ecossistemas na América do Sul; e a tragédia de um continente inteiro, naturalmente a África, que se enfrenta ao seu próprio desaparecimento num mundo supostamente globalizado. Além disso, milhões de pessoas vivem em condições que recordam os campos de concentração nas prisões do Terceiro Mundo e outros tantos perdem suas vidas em campos de refugiados, após deslocamentos causados por uma infinidade de guerras e conflitos armados. Assim, resta a Tafalla constatar: “A filosofia de Adorno tem hoje tanto sentido como quando foi formulada” (2003, p. 222-4).

passado mostra-se como uma paisagem em ruínas, uma sucessão de culturas destruídas por um suposto avanço da razão. Obviamente, foi Benjamin quem ensinou Adorno a olhar desta forma, e o texto definitivo é o das teses reunidas em **Sobre o Conceito da História**, que sobreviveram ao desaparecimento de seu autor, durante sua fracassada fuga da França ocupada para a Espanha¹⁶.

O domínio do tempo, necessidade máxima de todo projeto de dominação, vai instituir após a guerra — que marca a derrocada de alguns regimes totalitários enquanto outros se cristalizam — a exaltação de um presente “que pretendia autofundamentar-se e sustentar-se autarquicamente na vã pretensão de liberar-se de um passado que não queria afrontar”, observa Tafalla¹⁷. Adorno perceberá que os esforços pela reconstrução e os novos arranjos geopolíticos levam a sociedade do pós-guerra a reprimir sua recordação, a qual deverá dar lugar a uma forma extrema de esquecimento. Assim, “a maior catástrofe foi sepultada pelo maior dos esquecimentos” (TAFALLA, 2003, p. 226), uma idéia que será desenvolvida por Adorno no texto **O Que Significa Elaborar o Passado**, uma palestra aos membros do Conselho de Coordenação para a Colaboração Cristã-Judaica em 1959. Publicada no mesmo ano e transmitida pela Rádio de Hessen em fevereiro de 1960, a intervenção de Adorno faria parte dos esforços de um teórico que militava em diferentes instâncias da sociedade — inclusive no âmbito midiático — em prol de um pensamento e, certamente, de uma moral (negativa), capaz de fazer frente ao desejo escandaloso do esquecimento.

Note-se que o fenômeno desta “exaltação do presente” denunciada por Adorno na virada da década de 50 para os anos 60 não apenas seria confirmada pelos fatos como sofreria uma radicalização nos anos 80, como deixa claro a reflexão do também teórico e crítico cultural marxista Fredric Jameson, que cunharia a propósito a expressão *presente perpétuo*,

¹⁶ A morte de Benjamin não ficaria absolutamente obscura como a história de tantas vítimas pelo próprio impacto causado por seu gesto de desespero — o suicídio — frente às autoridades de fronteira que tinham detido o grupo de refugiados. Assim, uma carta escrita por Benjamin para o amigo Adorno seria entregue à cidadã francesa que liderava o grupo. Ironicamente, Benjamin teria de morrer para que seus companheiros de fuga pudessem ser libertos, o que não impediu o macabro mistério acerca de seus restos mortais.

¹⁷ Todo projeto de domínio da realidade por parte da razão pressupõe o domínio do tempo, pois é ele que possibilita que qualquer coisa possa transformar-se e diferenciar-se de si mesma, que as histórias mudem de rumo e os seres humanos se surpreendam a si mesmos. A razão teria ensaiado três grandes estratégias com as quais impor a identidade no tempo para impedir a aparição do diferente: a primeira delas, desde os princípios da Filosofia ocidental, seria a afirmação do atemporal e do imutável como exemplos do mais perfeito na realidade, cujo conhecimento proporcionaria a verdade. Um segundo momento, instituído por Hegel, enterra o velho paradigma do atemporal para consagrar a tese de que o objeto da Filosofia era a História, desenvolvimento do “Espírito”, que, como já foi ressaltado, aceita todo tipo de injustiça e violência em nome de um suposto progresso histórico. Após o trauma da II Guerra, do Holocausto e de Hiroshima, estaria posto o terceiro momento, que resiste não apenas à crítica da Filosofia hegeliana, feita por Adorno, como a sempre perturbadora afirmação da dialética de progresso e barbárie (TAFALLA, 2003, p. 209-20).

no artigo **Pós-modernidade e Sociedade de Consumo** (1985), uma de suas muitas análises da questão pós-moderna devedoras das observações e dos conceitos da Teoria Crítica e, especialmente, da reflexão adorniana¹⁸. Restaria acrescentar que essa noção é, particularmente, desenvolvida por Fredric Jameson a partir da análise das artes contemporâneas, com destaque para o cinema, uma das paixões (não apenas) teóricas deste que é considerado o interlocutor mais importante no cenário mundial nos debates sobre a crise da modernidade e uma suposta “nova” configuração civilizacional, designada pelo autor, mais apropriadamente, como a “dominante cultural pós-moderna”¹⁹.

Essa observação nos remete à questão da centralidade do papel da arte e da cultura — incluindo o cinema — na *Filosofia da memória* de Theodor Adorno (e de seus herdeiros mais ou menos próximos). A tendência social ao esquecimento é a tendência objetiva da História a seguir esquecendo, para fazer possível uma maior injustiça no futuro. O rechaço da memória em prol deste presente “de superfície polida”, para usar as palavras de Tafalla, gera o processo de coisificação da sociedade e das consciências. “A história não deve ser lida na pele das pessoas nem na superfície das coisas” (2003, p. 229), e todo aquele que não se adapta a esta sociedade petrificada no presente parecerá um antiquado, que é um dos piores insultos num tempo que pretende livra-se de seu passado.

A Filosofia da memória deverá trabalhar o passado para compreender quais foram as causas das injustiças e assim impedir sua reaparição; conservar a recordação do mal para que não se repita; reparar as injustiças e a dor e não

¹⁸ A emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência de uma nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Os traços formais dessa configuração cultural “expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social”. Um de seus “temas capitais” é, justamente, o desaparecimento do sentido da história, “o modo pelo qual o sistema social contemporâneo, como um todo, demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver num presente perpétuo”, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais [notadamente a modernidade], de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar. Daí a importância da “saturação informacional” gerada pela mídia. A própria função dos meios de comunicação é de relegar ao passado tais experiências históricas recentes (Nixon, Kennedy), o mais rapidamente possível. A função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, a de servir como verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica. Isso leva Fredric Jameson a constatar que os dois mais importantes traços da pós-modernidade são “a transformação da realidade em imagens” e a “fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos” (1985, p. 26).

¹⁹ A cultura, dirá Jameson, é o elemento-chave da própria sociedade de consumo. Nunca houve sociedade tão saturada por signos e mensagens como a sociedade contemporânea. “Se aceitarmos o argumento de Debord sobre a onipresença e a onipotência da imagem no capitalismo de consumo hoje, então as prioridades do real tornam-se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura, até o ponto em que mesmo os ‘níveis’ político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação que é cultural”. Assim Jimmy Carter, Fidel Castro, as Brigadas Vermelhas, a Guerra do Vietnã e mesmo as greves ou a inflação, tudo enfim, são imagens, “tudo vem aos nossos olhos com o imediatismo das representações culturais, quanto às quais se pode estar bastante seguro de que dificilmente constituiriam a própria realidade histórica”, diz Fredric Jameson, em **Reificação e Utopia na Cultura de Massa** (1995, p. 22-3).

esquecer os mortos. Todo este trabalho do passado permitirá fazer-lhe justiça e, ao mesmo tempo, ajudar a conhecer o presente; de onde provém e aonde pode ir, e submetê-lo a uma crítica sempre necessária. É esse trabalho do passado o que permitirá que o futuro possa ser diferente. E se a moral deve desembocar na política, tal como afirma Adorno ao final da última lição de seu curso de Filosofia moral, então a moral da memória deve dar lugar a uma política da memória (TAFALLA, 2003, p. 246-7).

No entanto, para que a memória possa ser salva, a Filosofia necessita de algo mais que ela mesma. Toda a Filosofia da memória deve começar por perguntar-se qual é o melhor modo de evitar que as injustiças caiam no esquecimento. Ora, para Adorno, não há nenhuma dúvida de que a melhor — senão a única — opção para salvaguardar a memória são a literatura, a música e a arte²⁰, postula Tafalla (2003, p. 253). Daí que a autora vai defender a colocação mais pontual para a perspectiva de nossa reflexão: todos aqueles momentos da moral que só a memória torna possíveis — reparar as injustiças do passado, criticar o presente, manter a esperança de um futuro distinto e, certamente, aprender a partir dos erros — são possíveis em grande medida graças à literatura, a música, a arte. Ainda que a arte não pode reduzir-se a seu papel na moral, a moral adorniana desemboca na arte, sem a qual não poderia realizar-se por completo.

De fato, Adorno não era um moralista que buscasse na arte ajuda para a realização da moral, senão mais exatamente um artista e teórico da arte que pensou a moral em grande medida a partir da arte e reivindicou o papel que esta poderia ter no avanço em direção à justiça. Já vimos anteriormente como a concepção da liberdade moral de Adorno procede do mundo da arte, e o mesmo sucede com sua concepção de uma moral anamnética. Por isso, uma Filosofia moral inspirada na arte não pode senão desembocar nela. Para que o mal e a dor que causa possam ser recordados, e não apenas pelo indivíduo que o sofreu, senão em uma memória compartilhada, em primeiro lugar, devem ser expressados. A experiência vivida há de ser dita, configurada em palavras, sons, formas ou cores. A dor deve encontrar sua voz, deve falar [...] E não há melhor expressão do sofrimento do que aquela que permite as linguagens da arte (TAFALLA, 2003, p. 254-5).

²⁰ A autora lembra que o filósofo vai centrar sua reflexão nas áreas da Música e da Literatura, as quais estudaria com profundidade em sua vida. Também nota que Adorno se sentia mais a vontade com o caráter lingüístico do que com as artes visuais, que lhe inspiravam certa desconfiança, embora tivesse uma paixão pela fotografia. Tafalla, entretanto, defende a tese de que a estética adorniana e sua relação com a moral podem em boa parte ser extensivas “em diferentes graus a outras manifestações artísticas” (2003, p. 253). Nossa convicção é de que esta posição possa ser ampliada para a área do cinema, que, como vimos, experimentaria uma mudança importante na avaliação de Adorno nos últimos anos de sua vida e produção, justamente a produção mais madura e acabada de sua Filosofia. Em poucas palavras, isso significa considerar também o cinema como forma de arte, como expressão legítima dos anseios, dilemas e, certamente, dos sofrimentos e utopias sempre resistentes da humanidade.

A dor expressa ascende da condição de matéria à de linguagem: como tal ela passa a ser compartilhada como memória (2003, p. 256). Somente mediante a expressão da dor e sua conversão em memória é que essa mesma dor pode começar a encontrar alívio, abrindo-se a possibilidade da justiça. Para que o mal não fique impune, para que não tenha a última palavra, depois dele deve vir a linguagem da arte. Em uma declaração que poderia ser proferida por Lanzmann, a propósito de sua obra-prima **Shoah**, Tafalla postula: o mal não pode ser o último, o definitivo, o que converte para sempre em vítima o ser humano; depois dele, há sempre a possibilidade de contá-lo, e é assim que começa a justiça. As duas polêmicas intervenções adornianas quanto a (im)possibilidade da arte após Auschwitz seriam finalmente retificadas em um terceiro ensaio, publicado uma década mais tarde, em sua **Dialética Negativa**. A arte, bem como a cultura e a Filosofia, prevenidas contra as tendências de uma razão afirmativa e dogmática não apenas podem continuar existindo: elas *precisam* continuar existindo pois a humanidade não pode prescindir dessas esferas de experiência. Quem sofre precisa expressar-se.

É significativo, notará Tafalla, que esta será uma das raras vezes que Adorno retificou por escrito, explicitamente, suas palavras e posições. A “proibição” postulada fora retirada. A comentadora da *Filosofia da memória* de Adorno afirma que o mesmo movimento deu-se entre os sobreviventes dos campos: inicialmente a impossibilidade da palavra e após a necessidade extrema da linguagem. Mas a comparação forçada não convence. Adorno sempre deixou clara sua singular situação como um intelectual que fugiu do nazismo, viveu no exílio afastado da Europa e da matança, voltando anos após o final da guerra. Há aí um distanciamento que não pode ser ignorado, bem como uma certa culpabilidade que ele provoca. De fato, Adorno já poderia ter relativizado algumas posturas — como sua crítica à *indústria cultural* e ao cinema em geral — desde os anos 40, e, se não o fez, é porque julgou que, naquele momento, uma crítica radical e provocativa era mais importante do que a complacência — aliás, em um contexto de complacência generalizada e, no limite, doentia. Convenhamos, Adorno pode ter afinal se cansado da incapacidade de compreensão de seu público leitor e dos críticos. Ele, enfim, diria:

Eu aceitaria de bom grado que, tal qual eu disse, não se *pode* mais escrever poesia após Auschwitz — com o que eu quis indicar o vazio da cultura existente. Por outro lado, *sim, devem-se* escrever poemas, no sentido da frase de Hegel na **Estética**, que afirma que, enquanto existir consciência do sofrimento [*Leiden*] entre as pessoas, deve justamente existir a arte como configuração objetiva dessa consciência. E Deus sabe como não vou nem posso me arrogar a aplanar tal antinomia, porque nela os meus próprios impulsos estão totalmente do lado da arte, a qual, devido a um mal-entendido, acusaram-me de ter pretendido reprimir (ADORNO apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 87).

Não esqueçamos que, em sua volta à Alemanha, Adorno engaja-se no processo de reconstrução (obviamente, não aquele dos exércitos e das autoridades aliadas e seus “novos amigos” formados por antigos nazistas) e de recuperação do pensamento, da arte, da Filosofia e da crítica. A arte é fundamental nesse processo, e mesmo os sobreviventes do campo, como Paul Celan, respondem à barbárie infligida a seus corpos e mentes com a mais alta expressão artística. Obviamente, a arte não é um lugar seguro para a moral. Por mais que a moral necessite da arte, esta pode ser moral como imoral, para além de sua forte tendência a ser simplesmente amoral. Pode ajudar à memória; também pode traiçoeá-la. Contra a posição pós-moderna, por assim dizer, Marta Tafalla vai assumir o risco de ser coerente com a crítica adorniana e afirmar: “a representação artística do mal corre sempre o risco de converter-se num triunfo renovado deste sobre suas vítimas, e esse é um perigo ao qual a moral deve fazer frente” (2003, p. 262).

Essa é, por exemplo, a clara posição de Primo Levi em relação ao **O Porteiro da Noite** (1974), ou de Imre Kertész, acerca de **A Lista de Schindler** (1993). Certamente filmes não são feitos para o consumo dos sobreviventes, mas constituem uma importante fonte de memória e de história — para além do entretenimento e dos lucros — exatamente para o grande público, as pessoas comuns, que não viveram o Holocausto, separadas pelo tempo e pelo espaço daqueles eventos traumáticos. As novas gerações, que surgem em meio ao progressivo desaparecimento das testemunhas e das vítimas que lograram sobreviver à Catástrofe, dependerão em grande parte desta memória e história engendrada pela indústria audiovisual.

Além disso, a forma estética pode converter a violência em algo aceitável, desprovido de horror e facilitar sua integração à cultura (lembramos as ponderações acerca da peça musical — insuspeita — **Sobrevivente de Varsóvia**). Mais ainda, uma forma bela pode embelezar o mal, convertendo-o em algo atrativo, que se deixa admirar ou inclusive seduz o olhar, de tal modo que, diante de sua contemplação, anule-se qualquer juízo e reflexão moral. Ora, esse risco pode ser atribuído em diferentes graus, *a rigor*, a qualquer obra cinematográfica, mas seria obrigatório citar a belíssima fotografia em preto-e-branco de Steven Spielberg, em sua narração sobre “os judeus de Schindler” (de qualquer maneira, é de se esperar que diante do nazismo e da “Solução Final”, também *a rigor*, o espectador tenha um posicionamento moral obrigatório contra o totalitarismo, salvo em se tratando de um neonazista ou proto-nazista). Entretanto, o excesso da tematização acerca dos campos, do totalitarismo e do assassinato de judeus, homossexuais, ciganos, artistas e dissidentes políticos pode comprometer o seu potencial de crítica e liberdade, na medida em que a literatura, cinema, quadrinhos, fotografias e programas pseudo-históricos, repletos de

imagens de arquivo, convertem-se em meras mercadorias de consumo massivo nos mercados, banalizando ou normalizando um assunto que não deveria, a princípio, ser comparado e colocado lado a lado com os temas e abordagens não raro banais e prosaicos tão caros à *indústria cultural*.

A representação banalizada de tais relatos, narrativas ficcionais, reconstituições históricas ou memórias pode neutralizar ou reverter o desejado potencial crítico e libertador, levando à indiferença diante do mal. “Quando as representações do mal são aceitas como meros objetos estéticos de maneira acrítica, o mal também começa a ser aceito”, diz Tafalla (p. 263-4). Essa posição parece convergir com a crítica de Luis Milman acerca da realidade negacionista e de suas “considerações” sempre cínicas:

Essa alegação [de um “perspectivismo relativista”] é uma forma de justificar a indiferença moral com respeito a atrocidades cometidas contra judeus pelos alemães durante a II Guerra. Não se trata aqui, de banalizar o mal, mas de explorar uma forma e apreensão, esta sim banal, do mal. A banalização do mal, analisada por Hannah Arendt com base na personalidade burocrática de Eichmann e na configuração da política de extermínio nazista, diz respeito às características históricas da execução do crime de genocídio, à sua especificidade como modo administrativo de assassinato em massa. Já a exploração da apreensão banalizada deste modo de assassinato é um fenômeno que vem se configurando em nível ideológico, favorecido pela distância temporal do evento do extermínio e da II Guerra, bem como pelo reaparecimento de plataformas obscurantistas no cenário político contemporâneo (MILMAN, 2000, p. 125).

De fato, as preocupações de ordem moral acabam por se refletir no campo da estética, ao menos para os que entendem estas duas esferas como efetivamente separadas — visão com a qual, como ficou claro, não comungamos. Nesse sentido, vale transcrever um trecho do artigo **O Ético no Estético**, de Karl Heinz Bohrer, bastante expressivo sobre esta noção:

Quando, após expor as percepções aparentemente simples sobre a arte e a fé, ele [Robert Musil] afirma que “desde minha juventude tenho encarado o estético como ética”, então uma coisa fica imediatamente clara: Musil naturalmente não quer dizer que na arte sejam proclamados conteúdos morais, mas visa a emoção extrema que ela pode provocar e que não pode ser simplesmente identificada, mas tem algo a ver com a vertigem da qual falava Edgar Allan Poe, ou com o infinito que Charles Baudelaire sempre tinha em mente. Nessa direção, em todo caso, deve ser entendida a anotação subsequente de Musil, formulada como pergunta: “O afeto colocado sob o objeto estético tem afinidade com o ético?” Afeto significa o surgimento de um estímulo imaginativo até agora não mencionado, o qual liga a ética e a estética, conforme a opinião de Wittgenstein: “Está claro que a ética não pode ser enunciada. / A ética é transcendental. / (A ética e a estética constituem uma unidade) (BOHRER, 2001, p. 12).

Tal posição, certamente, não é a usual. Não é raro encontrar críticos de cinema dispostos a reafirmar que o filme síntese do nazismo e de seu *Führer*, **Triunfo da Vontade** (1940), de Leni Riefenstahl, é uma obra-prima do cinema²¹, em que pese seu natural conteúdo propagandístico. Parafraseando a reflexão de Sartre, citada por Adorno em **Engagement**, poderíamos afirmar: “ninguém deveria crer um momento sequer que se poderia produzir um bom filme em louvor de Adolf Hitler e da histeria Nacional-Socialista”. Há que se confessar que é sempre perturbador rever Leni Riefenstahl e Serguei Eisenstein e ter a mesma sensação: a musa de Hitler fez propaganda com virtuose técnica; o cineasta da revolução fez arte, e uma arte que, em mais de 100 anos de história do cinema, continua sendo insuperável. Mesmo sob Stalin, Eisenstein filmou obras — de propaganda, evidentemente — que transpiram arte e seguem sendo lições de cinema (evidentemente, o cineasta russo não teve que filmar um evento do Partido Comunista, tendo Stalin como seu principal “protagonista”. Inteligente, a propaganda do ditador colocava suas narrativas em tempos passados: **Alexandre Nevsky**, para um espectador desavisado e historicamente desinformado, jamais vai parecer uma peça de celebração stalinista, o que efetivamente é). Afinal, descontadas as simpatias ideológicas, existe na própria obra, neste *documento* ou *monumento* histórico, aquele “algo mais” que sempre permanece inatingível para a teoria e os conceitos, aquela força que transforma filmes em obras de arte, que os fazem transcender.

Se a arte pode converter-se em cúmplice do mal, a teoria estética de Adorno vai postular que tal risco deve ser enfrentado a partir da manipulação artística da forma. A chave para que as obras não comunguem do mal que tematizam, portanto, estaria na forma. A única solução é que a arte se expresse numa forma negativa, que critique o mal que mostra, ao invés de estetizá-lo. “A forma deve ser a crítica do conteúdo”, resume Tafalla. De tal modo, ressalte-se, que todo espectador se veja imediatamente sacudido, afetado, comovido pelo que

²¹ Como lembraria Marta Tafalla, a forma artística pode embelezar o mal não somente em sua representação, senão inclusive na sua própria realização (2003, p. 265). Ora esse foi justamente o processo de estetização da política promovida pelo nazismo, cuja denúncia fecha o belo texto de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodução técnica, escrita em meados dos anos 30. Pois o que fez Leni Riefenstahl, senão estetizar a política? Poderíamos ir mais longe e dizer que a arte de Riefenstahl foi a do embelezamento do mal, ao qual serviu. O fato é que no contato inicial com sua obra, como diria Susan Sontag, o fascismo realmente fascina. Na medida em que revemos suas obras — e, naturalmente, que sabemos mais sobre sua comprometedora história — o fascínio começa a ser substituído por um desconforto, que mais tarde resultará em alguma forma de rejeição. É lógico que o julgamento moral neste caso está presente, e seria difícil acompanhar uma recepção da obra, que ficasse, por assim dizer, imune, a este momento balizado pela moral. Se é o nazismo que está sendo glorificado pelas belas imagens de Riefenstahl não restará apenas se colocar positiva ou negativamente em relação ao tema, o próprio nazismo? Em se tratando do regime de Adolf Hitler, nos parece difícil isolar ou ignorar o componente moral, o juízo de valor.

vê na obra de arte, e que, inclusive, experimente dor diante da dor expressada²². Daí que Adorno explique, magistralmente, em **Engagement**, qual a função da forma: a arte não significa oferecer alternativas, senão, sem nenhuma outra coisa que não a sua forma, resistir ao curso do mundo, que não deixa de colocar nos seres humanos uma pistola contra seu peito²³. “A forma é a possibilidade da resistência e da denúncia, e, por isso, a forma deve ser negativa, o que equivale a dizer, fragmentária, aberta, completamente antitotalitária” (TAFALLA, 2003, p. 266).

Há um outro aspecto: toda forma de arte exige um distanciamento da realidade. Pensemos esta regra, universal, no caso específico das vítimas da Shoah ou de outros eventos históricos violentos. Um indivíduo que sofreu ou viu sofrer uma injustiça só poderá convertê-la em tema de uma obra de arte na medida em que possa adotar uma distância desde a qual contemplar, compreender e representar o mal. Ele necessita essa distância para liberar-se do mal e dominá-lo. Ocorre que essa mesma distância pode dar lugar a uma mera contemplação estética do mal, na qual o indivíduo se desprende de toda implicação moral. Nesta lógica, não é do mal que o indivíduo se libera, senão da própria moralidade que torna possível a distinção entre o bem e o mal, e que não deve interpor-se no olhar do artista. O olhar estético passa a ser um olhar amoral, “aquela com que os deuses de Nietzsche contemplam o mundo”, diz Tafalla (2003, p. 268). Ocorre que o distanciamento estético, ademais legítimo em certa medida, pode ser equilibrado na concepção estética adorniana — sempre de forma dialética. “O conceito de distância presente na estética e em todo pensamento adorniano²⁴ não esgota sua Filosofia, que não se explica sem uma tensa relação da negatividade com a *mimesis* e a História”, diz Marta Tafalla (2003, p. 267-9). Há que se lembrar ainda que muitos dos ensaios do filósofo dedicados à arte postulam, explicitamente, uma atividade artística comprometida com a realidade social.

²² Tal colocação nos parece perfeitamente aplicável a dois clássicos na representação do Holocausto: **Noite e Neblina** — em que peso o uso de imagens de arquivo — evitou o risco de oferecer imagens de gozo ao seu público, e sabemos o quanto Resnais buscou exatamente nas possibilidades formais, romper com o padrão tradicional de documentários. O mesmo pode se dizer acerca de **Shoah**, de Lanzmann. Nestes casos paradigmáticos, a teoria encontra a perfeita e tranqüila materialização. O que dizer, todavia, da imensa maioria de obras ficcionais mais acessíveis sobre o tema, a começar pela beleza calculada da fotografia em preto-e-branco de **A Lista de Schindler**?

²³ A tradução do trecho para o português, como de costume, apresenta diferenças e parece sofrível: “Arte na significa aguçar alternativas, e sim, através simplesmente de sua configuração, resistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens” (1991, p. 55).

²⁴ A liberdade possível do indivíduo diante da sociedade injusta (em sua pretensão de integração total) consiste exatamente na distância, em não participar. Da mesma forma, e como regra geral, o próprio conhecimento de qualquer objeto só se realiza a partir da separação entre sujeito e objeto. Quanto ao distanciamento estético, Adorno prefere apostar numa outra possibilidade, que não a da indiferença ou amoralidade. A distância que libera o indivíduo seria também um espaço possível para a esperança, desde a qual imaginar que a realidade poderia ser diferente. Não seria esse exatamente o caso da abordagem de **O Trem da Vida**?

Adorno tem a devida clareza sobre o desafio que significa a representação e a efetivação da arte acerca da experiência totalitária em geral e de uma catástrofe pontual como a Shoah. Seja pela sua própria pretensão de totalidade e sua magnitude, que a tudo absorve e integra; pela distorção e controle do tempo que anula tanto o passado como o futuro, colocando dificuldades excepcionais para a narração; seja, enfim, pela própria inexpressividade do mal, que estabelece um silêncio que só convém aos carrascos e petrifica suas vítimas. Pois o mal é tamanho que não cabe nas palavras — como já dissera o filósofo Peter Pél Bart, acerca de **Shoah**, de Lanzmann — e parece intraduzível pela linguagem, além de parecer resistir duramente a ser explicada, de tal forma que a narração das vítimas e testemunhas acabava voltando-se contra elas, pela inverossimilhança, que só faz desautorizar os relatos²⁵. Todas estas dificuldades podem ser vencidas tão somente na linguagem da arte. Um desafio monumental que alguns artistas lograram fazer, diria Adorno, citando sempre Kafka, Beckett, Picasso e sua **Guernica**, além de o **Sobrevivente de Varsóvia**, de Schönberg.²⁶ Como diria o filósofo em sua **Teoria Estética**, “a arte autêntica conhece a expressão do que não tem expressão, o pranto ao que falta as lágrimas” (apud TAFALLA, 2003, p. 274-7).

Adorno, coerente com sua formação clássica e o tratamento privilegiado que dedicou à grande literatura e à música, para além de sua morte inesperada, não chegou a expressar seu juízo e crítica em relação aos relatos de testemunhas da barbárie que tão bem detectara no desenvolvimento dialético da cultura ocidental, embora tenha feito observações elogiosas à poesia altamente hermética de Paul Celan²⁷. Nos parece bastante provável que ele tenha sido impedido, além disso, por uma espécie de pudor, um respeito àqueles que viveram o horror do qual ele mesmo pode tomar a devida — e segura — distância. Ele sempre deixou claro que ser um intelectual (com os privilégios que isso acarreta) e ter se exilado a tempo de escapar à seqüência de humilhações e violências, que desembocariam na Shoah, não deixava

²⁵ Estes três grandes desafios serão, em maior ou menor grau, suportados e superados a partir da memória. O fato é que, como teria lembrado Levi, muitos poucos testemunhos e relatos lograram ascender ao âmbito da arte.

²⁶ Criadores que não vivenciaram diretamente a experiência concentracionária, mas que, de alguma forma, representaram a essência da violência totalitária.

²⁷ Na **Teoria Estética**, a poesia de Paul Celan seria considerada um dos exemplos máximos de uma arte — preconizada por Adorno — de manifestação paradoxal do sofrimento e da esperança. O lirismo do poeta nasceria paradoxalmente da vergonha da arte perante o sofrimento. Adorno diria que os poemas de Celan querem exprimir o horror extremo através do silêncio. De modo poético, o filósofo fala da língua da poesia do sobrevivente como uma imitação de uma linguagem aquém da linguagem, que se encontra decantada nas pedras e estrelas. É uma linguagem do inanimado — que dá voz aos mortos em Auschwitz e, hoje, à humanidade morta em plena era dos clones e do pós-humano —, na mesma medida em que ainda pode ser articulada, guarda em si uma consolação e uma esperança. Além disso, Adorno notaria o momento de verdade, o hermetismo da obra do poeta, no fato de ele se recusar a entrar no jogo da comunicação, que domina a *indústria cultural* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 93-4). Note-se que tudo o que foi dito por Adorno com relação à poesia de Celan poderia ser dito acerca de **Shoah**, de Lanzmann.

de acarretar uma espécie de culpabilidade. De resto, ele ressaltaria em mais de uma oportunidade que a experiência de uma profunda violência sob o totalitarismo tinha sido antecipada, por exemplo, na obra de Franz Kafka: ainda que o escritor tcheco não tenha vivido o horror do nazismo e dos campos, sua literatura, quase visionária, já dava conta do processo de aniquilação dos seres humanos que seria sistematizado em escala industrial alguns anos mais tarde (acerca do qual, ressaltemos, Primo Levi e alguns outros sobreviventes escreveriam não mais somente a partir da imaginação, mas, em grande parte, como forma de invocar — e exorcizar — suas memórias, marcadas a ferro e fogo).

“Não podemos deixar de lamentar que Adorno não tenha aplicado suas reflexões sobre arte, literatura e totalitarismo a um estudo das obras dos sobreviventes, que são a máxima evidência da capacidade humana de liberar-se do mal e vencê-lo ao expressá-lo”, e, com as quais, afirma Marta Tafalla, “a teoria estética adorniana poderia ter entabulado um proveitoso e fecundo diálogo” (2003, p. 278). Ainda que concordemos com a falta de um estudo pontual sobre o tema — embora a autora, estranha e lamentavelmente, não faça menção à importância atribuída por Adorno à poesia de Paul Celan — há que se repisar o fato de que toda a Filosofia e a crítica cultural de Adorno engendra um *diálogo* — e um enfrentamento, diríamos — com o totalitarismo e sua violência inominável. Como disse, de forma definitiva, Jeanne-Marie Gagnebin, “Auschwitz, como emblema do intolerável, isto é, daquilo que fundamenta a *filosofia moral negativa de Adorno*, domina de sua sombra de cinzas a reflexão estética”. A instância ética, “que nasce da indignação diante do horror, comanda, pois, sua elaboração estética” (2003, p. 103).

Assim, antes de qualquer pretensão, de resto quimérica, a uma conclusão, restaria retomar algumas questões mais gerais. A representação da memória das vítimas do holocausto pelo cinema, um *medium* e uma linguagem que pode, perfeitamente, reivindicar seu papel como uma forma de arte até certo ponto popular (certamente muito aquém do que desejara um sempre esperançoso Benjamin, até porque o cinema está plenamente encravado e em relação — servil ou “alternativa” — com a *indústria cultural*) não escaparia a aporia que Adorno detectou e desnudou em relação às demais formas artísticas, mais nobres, por assim dizer. **Shoah** (1985), de Claude Lanzmann — um filme que parece superar os paradoxos de seu *engajamento* —, bem como **Noite e Neblina** (1955), **Julia** (1977), **O Ovo da Serpente** (1978), **A Escolha de Sofia** (1982), **Adeus Meninos** (1987), **Arquitetura da Destruição** (1989), **Filhos da Guerra** (1991), **A Trégua** (1996), **A Lista de Schindler** (1996), **Bent** (1997), **A Vida é Bela** (1997), **O Trem da Vida** (1998), **Aimée & Jaguar** (1999), **Viagens** (1999), **Amém**

(2001), **Insurreição** (2001), **Cinzas de Guerra** (2001), **O Pianista** (2002), entre outras dezenas de bons, sofríveis ou discutidos filmes, da mesma forma que a ópera de Schönberg, **Sobrevivente de Varsóvia**, afinal, compartilham o delicado fato de que das suas vítimas reais preparou-se algo, obras de arte, “lançadas à antropofagia do mundo que as matou”.

Tal aporia convive é claro com considerações um pouco mais prosaicas. O cinema, por sua própria constituição visual — à beira da pornografia, como diriam Jameson e mais pontualmente Godard — exige um tratamento cuidadoso para não ultrapassar uma linha tão existente quanto invisível entre o que pode ser explicitado e tensionado e aquilo que já desvirtua para o excesso, o vulgar, o sentimentalismo barato. A própria questão da *literalidade* da vivência traumática é potencializada de forma problemática e o recurso à imaginação como forma de trabalhar um tema tão excessivo e transbordante em sua violência e crueza, reivindicada por nomes expressivos da literatura dos campos acaba constituindo um desafio dificilmente conquistado de forma satisfatória, o que faz de **O Trem da Vida**, como já foi ressaltado, uma obra única dentro do registro humorístico, tendo reconhecidas suas qualidades de uma maneira que a mais popular narrativa do gênero, **A Vida é Bela**, de Benigni, jamais alcançou.

Da mesma forma, a memória em **Viagens** recebe um tratamento excepcionalmente sensível, respeitoso e original. Como em **Shoah**, o filme sobre a excursão de um grupo de velhos sobreviventes à Polônia e ao Museu de Auschwitz, no qual todo o horror de décadas atrás é revivido em situações banais como a pane do motor do ônibus que conduz a excursão, consegue fazer reviver a dor e o sofrimento insanáveis do Holocausto, sem nenhuma imagem de arquivo, nenhuma reconstituição realista, nenhuma escatologia, cadáveres, fossas comuns, olhos esbugalhados na hora da morte indigna, nada que remeta ao excesso tão típico da experiência de perseguição e destruição física. **Viagens** é outra obra incomum em meio a um conjunto marcado pelo convencionalismo aos ditames de uma indústria, que, como sabemos, tem um olhar sempre posto nas projeções de lucro, comercialização e números da audiência.

Mas uma coisa há que ser creditada ao cinema. Seu poder de interagir com públicos mais amplos — pensamos num país subdesenvolvido como o Brasil, onde a cultura é um produto tão luxuoso que não apenas livros, mas as próprias salas de cinema estão interdidas para milhões de pessoas — possibilita a produção e circulação de dezenas de obras fílmicas interessantes e com algum valor entre o conjunto da produção. Todo o sentido da memória, afinal, está na vital possibilidade de combater o silêncio, o esquecimento, a tentativa de apagamento das marcas e vestígios da ofensa que atingiu a milhões de pessoas, das quais um número incalculável não teve a prerrogativa minimamente humana de deixar qualquer

lembrança, registro ou testemunho. A constituição dos *filmes sobre o holocausto* e o sucesso deste cinema em todo o mundo por si só já constitui uma resposta positiva contra o desejo dos carrascos e sua cínica previsão de que, de qualquer forma, a História iria decretar a última violência e escárnio às vítimas: seu apagamento puro e simples da face da Terra, da memória e da consciência humana — para não dizer, da história (“a guerra contra vocês nós ganharemos: ninguém restará para dar testemunho, mas mesmo que alguém escape o mundo não lhe dará crédito”).

Naturalmente, há que se avaliar até que ponto o conjunto e o tratamento destas obras possam levar a uma banalização, normalização do passado ou mesmo a um olhar estético amoral, o que significaria, do ponto de vista da concepção de memória e da estética em Adorno, um desastre, tendo em vista a postulação absolutamente central em torno de uma arte — e da possibilidade de uma recordação e elaboração do passado — moralmente balizada. Há indícios de que, atualmente, a exposição da violência no cinema, sobretudo de uma violência social nos centros urbanos já flerta perigosamente com o mais puro gozo e banalização. Mas evidentemente, a memória da violência totalitária, nazista e concentracionária não pode ser comparada — sem mediações nada desprezíveis — ao fenômeno absolutamente diário e contemporâneo de uma vida urbana cada vez mais deteriorada e atrelada à realidade de uma crise econômica que não poupa sequer os países ricos e as economias fortes. De qualquer maneira, Roney Cytrynowicz lembra, com pertinência, que devemos desconfiar de certa memória instrumentalizada, armazenada e oferecida pela indústria de entretenimento (2000, p. 204), da qual o projeto Spielberg é um ícone absoluto.

O Holocausto — como tema para produções no cinema — está, talvez, mais protegido de um *pathos* pós-moderno do que temáticas pontualmente fincadas na vertigem da contemporaneidade, ainda que algumas obras, como **O Porteiro da Noite** (1974) e a estranha combinação de cinema fantástico com fábula moralista e politicamente correta, sobre o comportamento adequado a uma jovem judia da burguesia de Nova Iorque, em **A Matemática do Diabo** (1999), sejam indicativos de que todo material possa ser tratado numa perspectiva mais próxima a esta “dominante cultural pós-moderna”. O próprio paradigma do cinema ficcional mundial sobre a temática, **A Lista de Schindler** com sua fotografia retrô, a mistura de estilos de linguagem e o *touch* estetizante (a menina com seu casaco em vermelho, despontando do preto-e-branco da película), não deixa de constituir um título que pode ser analisado sob tal perspectiva, em que pese a pseudoconsistência *moderna* de sua narração, amparada pelas legendas “históricas”, que pontuam toda a narrativa salvacionista dos “judeus de

Schindler”, de resto, historicamente insignificante, diante do montante aterrador das vítimas, que pereceram, sem a intervenção, algo milagrosa, de um industrial nazistóide, subitamente arrependido. Como dissera Adorno acerca da obra de Beckett, a quem dedicaria sua inacabada **Teoria Estética**: “Enquanto o mundo permanecer o que é, todas as imagens de reconciliação, paz e tranqüilidade se assemelharão à da morte” (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 93).

A relação sempre tensionada entre memória e história marca, de forma constante, essa cinematografia sobre uma das catástrofes do século XX (não é significativo que não existam, praticamente, filmes norte-americanos sobre as bombas atômicas no Japão?). A memória, ainda que tenha força própria e uma razoável autonomia, ganha em capacidade e alcance de apreensão e de reflexão quando acompanhada pelo registro histórico, que evita que os relatos e testemunhos individuais sejam descolados de seu âmbito histórico, sem o qual a compreensão do fenômeno totalitário e concentracionário dificilmente é alcançada. Como disse Roney Cytrynowicz, a dimensão individual da destruição e do sofrimento precisa de uma moldura histórica para dar sentido e lugar a voz da memória, para que ela não se perca na celebração e banalização do discurso da subjetividade, caindo, por fim, no esquecimento.

Jeanne-Marie Gagnebin, por sua vez, faria um comentário irretocável sobre o papel dos historiadores contemporâneos em um pequeno e sensível texto, intitulado **Verdade e Memória do Passado** (2006). Os historiadores se confrontavam com uma tarefa essencial, mas sem glória: a de transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Pois a narrativa histórica “afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Trata-se, assim, de uma tarefa altamente política já que lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, todavia — infelizmente — se reproduz constantemente). Uma tarefa, diz Gagnebin, igualmente ética e num sentido amplo, especificamente psíquica. Pois as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e cavar um túmulo — não mais um túmulo nas nuvens para onde subiam os corpos, feito fumo, como escreveria Paul Celan — para aqueles que dele foram privados. Um trabalho de luto que deve ajudar a nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para viver melhor hoje. “Assim a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (2006, p. 47). Afinal, não seria exatamente esta a utopia que um cinema moralmente balizado e iluminado pela *Filosofia da memória* de Adorno teria postulado para si?

Parece claro que os relatos, por mais pungentes e viscerais, não podem dar a exata dimensão do fenômeno que destruiu, cruel e lentamente, cada sobrevivente, destituindo-os de

sua própria humanidade antes de sua aniquilação final. Uma Shoah sem história torna-se, de forma quase grotesca, entretenimento alienado ou propaganda ideológica, para não falar no sempre recorrente perigo revisionista. Tais filmes exemplificam, enfim, o que se convencionou chamar — com Adorno — de “lixo cultural”. As narrativas deste evento histórico desprovido de história incorrem, inexoravelmente, em todo tipo de distorções: a vitimização ou demonização excessiva, a redução dos fatos a um “problema alemão”, ao “carisma demoníaco de Hitler”, a “uma tragédia judaica” — e não da civilização ocidental, como anotaria Zygmunt Bauman —, e toda a forma de propaganda, dos “bons aliados contra os maus nazistas” aos discursos sionistas e pró-Estado de Israel. Com freqüência, teremos a verdadeira consumação da “americanização do holocausto”; um simulacro do Holocausto. Aqui, a representação acaba cristalizada numa certa idéia de “destino”, com direito ao *happy end*, como no caso paradigmático dos “judeus de Schindler”, convidados ao final do filme a prestar sua homenagem ao seu salvador, seguido pela aparição vaidosa e onipotente do próprio diretor, encenando comoção diante de uma lápide.

Concomitantemente, são muitos os trabalhos de enquadramento da memória, para retomar a expressão de Michael Pollak, acionados pelos *filmes do Holocausto*. Os documentários de forma mais acentuada: os primeiros, veículos dos interesses e cosmovisões dos vencedores como **Memória dos Campos** (1945) e **O Fascismo Ordinário** (1965); os mais recentes, em sua maioria abertamente militantes, descambam rapidamente para um sionismo ou, mais marcadamente, uma idealização do Estado de Israel, que, certamente, não serve a causa da tolerância e do respeito aos judeus espalhados pelo planeta. **Sobreviventes do Holocausto** (1996), espécie de piloto do projeto spielberguiano de hegemonia na representação da memória do Holocausto encaminha-se, sem cerimônia, para a mais rasteira propaganda, enquanto **Nos Braços de Estranhos** (2000) abusa da ficcionalização e enfatiza, com recursos dispensáveis diante da gravidade e dor dos relatos, um tom sentimentalóide que compromete seu próprio material. Em cada obra, escondem-se, de forma mais ou menos sugestiva, mais ou menos consciente, as posições que, afinal, povoam inúmeros investimentos simbólicos. Se como dissera Adorno, a moral deve desembocar na política, a *moral da memória* certamente dá lugar a muitas *políticas da memória*.

A vitimização constituiu, durante décadas, um padrão cristalizado e resistente. Como na concepção humanista e literária de Elie Wiesel, as vítimas jamais podem ser culpadas por seus atos no “mundo cão” do ambiente concentracionário: eles são sempre e apenas vítimas. Aqui está a maior parte dos personagens da telessérie norte-americana

Holocaust, a trágica mãe de **A Escolha de Sofia**, os heróis resistentes de **Insurreição**, os passivos “judeus de Schindler” e, em geral, todas as testemunhas que oferecem seus relatos nos documentários, exceção feita a **Shoah**. A partir dos anos 80, talvez sob a pressão dos relativismos pós-modernos, as narrativas começam a matizar mais seus personagens: o próprio Primo Levi em **A Trégua**, os anti-heróis de **Bent** — que, no entanto, peca por alguns vícios do cinema militante *gay*, a exemplo do documentário **Parágrafo 175** — e de **O Pianista**, a comunidade judaica de **O Trem da Vida**, os velhos sobreviventes de **Viagens** e, obviamente, os integrantes do Comando Especial de **Cinzas da Guerra**.

Mas há que se atentar para uma questão. A memória, sob o influxo causado pela pós-modernidade ganharia um espaço cada vez mais privilegiado no âmbito da cultura, da arte e, porque não dizê-lo claramente, no da *indústria cultural*. O fenômeno da “cultura da memória”, termo de Huyssen, aliado à derrocada do comunismo e a queda do Muro de Berlim, traria à tona uma sucessão valiosa de memórias subterrâneas que se encontravam reprimidas, abafadas, quando não frontalmente banidas da memória coletiva de uma série de países, politicamente atrelados ao poder da antiga URSS. Essa revitalização de testemunhos e relatos — dentro do âmbito da Literatura de Testemunho converge ou impulsiona — um *revival* do tema do nazismo e de suas macabras realizações no universo do audiovisual. O cinema, que se alimenta em grande parte dos relatos literários, torna-se um espaço importante para a recuperação da memória das vítimas, como a da “judia [Felice] Schragenheim” (conforme a Gestapo a chamou), cuja história — incompleta, é verdade — foi trazida à luz mais de meio século depois de seu desaparecimento no filme **Aimée & Jaguar**. Sua fraqueza, por assim dizer, decorre do produto padrão que oferece: um material de segunda mão, no qual o embate fundamental da testemunha com a linguagem acaba sendo esvaziado em sua transposição à linguagem visual (o produto fílmico, de resto, precisa fazer muito mais concessões que as obras literárias).

Ainda assim, filmes importantes das últimas duas décadas, como **A Lista de Schindler**, **Amém**, **O Pianista**, **Aimée & Jaguar** e **A Trégua**, além de **A Queda!**, tiveram suas narrativas diretamente derivadas da literatura. Daí a beleza e a força da cena final de **A Trégua**, quando o personagem de Primo Levi nada mais faz do que fitar a câmara, enquanto ouvimos um trecho de uma poesia belíssima e contundente que abre uma de suas obras literárias. **Amém** é inspirado numa obra escrita para o teatro, da mesma forma que **Bent**. Os jornalistas, esses novos personagens entre aqueles que configuram a memória contemporânea, são as fontes de livros que tiveram sua versão para o cinema como **A Lista**

de Schindler e Aimée & Jaguar. Como dissera Le Goff, a memória definitivamente se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem. E talvez não seja mesmo um exagero se falar em uma “globalização do discurso do holocausto”. De qualquer forma, as qualidades terapêuticas e de assinatura (o reencontro do sobrevivente com seu próprio nome, sua história pessoal) do testemunho ficam suspensas nos filmes, estes relatos de segunda mão, que, aliás, raramente agradam aos sobreviventes. Teria também o testemunho do registro fílmico o poder de “nos penetrar como uma verdadeira vida?”, tal como experimentara Elias Canetti com a obra de Kafka?

A questão adorniana do papel fundamental da forma da arte — Resnais, Lanzmann, Syberberg, Costa-Gravas, Emmanuel Finkiel e Mihaileanu seriam os diretores que ofereceram narrativas mais originais neste aspecto-chave para que as obras não comunguem do mal que tematizam — também é sujeita a algumas dúvidas. Naturalmente, Adorno não estava pensando no cinema ao postular sua máxima de que a solução para a arte que enfrenta o tema do Horror é que a mesma seja expressa numa forma negativa, que critique o mal que mostra ao invés de estetizá-lo. E o material audiovisual certamente oferece dificuldades adicionais em relação às outras formas de arte: sua imediatez potencializa a já problemática literalidade do evento traumático. **Viagens** é, certamente, uma exceção, mas, como disse seu diretor, ele não seria um filme sobre a Shoah ou sobre a memória. Sua economia estética parece ser mais rigorosa do que o aclamado filme de Lanzmann. Ocorre que aquela força de *contaminação* de que falava Gagnebin que tende a confundir o papel das testemunhas com possíveis cúmplices e/ou *voyeurs* dos crimes do ambiente concentracionário torna-se particularmente acirrada nas imagens, sempre em risco de desembocar na obscenidade do que pretende rememorar.

Todas as reflexões aqui reunidas (não ao acaso, certamente), inclusive aquelas que aparentemente tem seu foco nas questões, a rigor, estéticas apontam, inexoravelmente, para a necessidade da imposição de limites da representação, um tema que costuma, entretanto, escandalizar os partidários do “vale tudo” representacional (e midiático), em nome de uma suposta liberdade de criação e expressão. Ocorre que, em nome desse simulacro de liberdade em um *mundo administrado*, o qual condiciona, em menor ou maior medida, nossas “vidas danificadas”, como bem notaria Adorno, o direito de expressão se confunde facilmente com a perpetuação da opressão humana, especialmente por parte das instâncias objetivas de poder. *A Internet* é o exemplo máximo de como essa noção de *liberdade* — hoje colonizada irreversivelmente pelo sistema econômico — rapidamente desemboca numa sucessão de violências e ataques frontais às mínimas liberdades, de crianças tornadas objetos sexuais de

pervertidos a adolescentes emocionalmente fragilizados, que são “ajudados” a efetivar um suicídio indolor²⁸, passando por centenas de *sites* neonazistas²⁹. Num mundo traumatizado por regimes totalitários e objetivamente controlado por instâncias repressoras muitas vezes legitimadas como exemplos de guardiões da liberdade — pensemos nas ações norte-americanas e “aliadas” no Iraque, que, na virada de 2006 para 2007, mostram finalmente a proporção do engano e dos erros, lançando o país a uma iminente guerra civil fora de qualquer controle —, o apelo à contenção é sempre recebido com suspeita e (falsa) indignação.

Ocorre, entretanto, que a questão moral relacionada ao tratamento das vítimas — antes, durante ou depois de violências cometidas — não pode ser ignorada. Como dizia o historiador israelense Yerushalmi, mais do que nunca a dignidade essencial da História subsistiria, emprestando, ao seu imperativo moral, contornos mais urgentes na atualidade do que nunca. A representação não escapa a esse destino, num século marcado pelo novo Imperativo Categórico — aos homens em estado de não-liberdade — imposto por Hitler e postulado por Adorno: direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça. A fragilidade deste apelo está em relação direta com sua atualidade quase desesperadora. Se a arte ainda é o espaço possível para uma racionalidade e uma memória capazes de resgatar às vítimas a mínima redenção, a mínima justiça, se é nela a última cidadela da utopia, uma nova ética da representação há que se constituir; uma estética moralmente balizada. Nos parece claro que a possibilidade de uma memória digna do tratamento as vítimas não passa por questões meramente estéticas, ainda que a configuração da forma na obra de arte tenha um papel privilegiado também nos documentos fílmicos, esses *lugares de memória* fundamentais da sociedade de massas.

Contra aqueles que podem apagar um homem de uma fotografia, para que nada fique dele com exceção de seu chapéu, o cinema, arte das imagens em movimento, não poderia deixar de ter um lugar essencial. As aporias da arte — de uma estética possível — que se faz após Auschwitz precisam ser enfrentadas: elas acompanharão indefinidamente o homem e suas criações após a Era das Catástrofes. Aos dilemas de sua configuração comercial e de seu próprio nascimento dentro do sistema da *indústria cultural*, o cinema responde com obras e autores de exceção, aqueles capazes de, guardadas as diferenças

²⁸ O caso, registrado no segundo semestre de 2006, atingiu um jovem de classe média da cidade de Porto Alegre. Filho de um casal de professores universitários, o rapaz foi estimulado e instruído de forma, digamos, profissional, a consecução do gesto derradeiro.

²⁹ Em **Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político**, Paulo Fagundes Vizentini apresenta uma listagem dos grupos notórios em ação na Europa com aproximadamente 380 facções neonazistas e de extrema direita (2000, p. 19-49).

estruturais e a distância entre palavra e imagem, “ir até a língua com seu próprio ser, ferido de realidade e em busca de realidade”, como o fez Paul Celan, enquanto suportou o fardo de viver depois da ofensa que faria desabar seu mundo e com ele a noção de humanidade. Mas, como diria Tafalla, em **Recordar Para no Repetir: El Nuevo Imperativo Categórico de T. W. Adorno**, ocorre que “a diferença entre a morte e o nada é a memória: nos salvamos quando recordamos ou quando nos recordam” (2003, p. 150).

Uma única obra de Primo Levi, ícone da Literatura de Testemunho e da reflexão filosófica sobre a Shoah, seria adaptada ao cinema, pelo cineasta italiano Francesco Rosi. Sobre seu projeto, Rosi diria, não sem alguma razão³⁰, “nunca pensei em fazer um filme baseado em **Os Afogados e os Sobreviventes**, porque não se pode fazer isso, seria um sacrilégio”. Ele filmaria **A Trégua**, narrativa que, como disse, daria ao público uma idéia do que acontecera, mas por meio do filtro da literatura e com uma história que a câmera pudesse mostrar. No ano de 1987, Primo Levi encontrara-se com o diretor italiano, que lhe perguntou se poderia filmar o segundo volume da trilogia iniciada por **É Isto um Homem?** para o cinema. “Ele me disse que eu havia trazido uma luz para ele num momento escuro. **A Trégua** sempre lhe lembrava a alegria de viver e a importância de sorrir e amar”. Ambos sabiam que estavam assumindo um risco e se comprometeram a fazê-lo juntos. Uma semana depois, aos 67 anos, Primo Levi cometera suicídio, sem ter acompanhado ou visto a única adaptação de sua obra para a grande tela. Ao cinema cabe enfrentar os desafios da representação digna — moral e esteticamente — da memória das vítimas da Shoah. Há que se ter com clareza, entretanto, uma verdade: ainda que despertemos para a nossa culpa e nosso compromisso ético, que se estende à morte do *outro*, o fato é que a nossa visão da morte chega tarde demais.

³⁰ “Na tela, a saga de Primo Levi”, diz o título da matéria de Thane Rosenbaum, do **New York Times**, reproduzida pela NETEstado Notícias, Caderno 2, 3 maio 1998, baixada em: 17 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/edicao/pano/98/05/02/ca2438.html>>.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa** nessa sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 287-95.

ADORNO, Theodor . Televisão, Consciência e Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa** nessa sociedade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 347-54.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max . **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. O Ensaio como Forma. In: COHN, Gabriel. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994b, p. 167-87.

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108. (Os Pensadores)

_____. **Palavras e Sinais: Modelos críticos 2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. **Prismas: Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura ; 51).

_____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

_____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005a

_____. **Dialéctica Negativa: La Jerga de La Autenticidad**. Madrid: Akal, 2005b (Obra Completa, 6).

_____. **Ensayos Sobre la Propaganda Fascista: Psicoanálisis del Antisemitismo**. Buenos Aires: Paradiso, 2005c.

AGAMBEM, Giorgio.. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGUILAR, Arturo Lozano. **Steven Spielberg: La Lista de Schindler**. Estudio Crítico. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

ALIGUIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ANDREW, Tudor. **Teorias do Cinema**. Lisboa: Edições 70. [s.d.]. (Arte & Comunicação)

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.

_____. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Responsabilidade e Julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTOV, Omer; Grossmann, Atina ; Nolan, Mary. **Crimes de Guerra: Culpa e Negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Janina. **Inverno na Manhã: Uma jovem no Gueto de Varsóvia**. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. A Memória do Horror: Prefácio. In: **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

BENIGNI, Roberto; CERAMI, Vincenzo. **A Vida é Bela: Roteiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BERGER, Christa (Org). **Jornalismo no Cinema**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre a significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOHRER, Karl Heinz. O Ético no Estético. In: ROSENFELD, Denis L. **Ética e Estética**. Filosofia Política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.09-22.

BOLLE, Willi. Culto da Técnica: A Modernidade Fascista. In: _____. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 209-38.

BURRIN, Philippe. **Hitler e os Judeus: Gênese de um Genocídio**. Porto Alegre: LP&M, 1991.

CANGI, Adrián. *Imagens do Horror. Paixões Tristes*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 141-71.

CARNES, Mark (Org). **Passado Imperfeito: A História no Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARUTH, Cathy. *Modalidades do Despertar Traumático (Freud, Lacan e a Ética da Memória)*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111-36.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, José Jorge. *Imperialismo Cultural Hoje: Uma questão silenciada*. **Revista USP. Dossiê Sociedade de Massa e Identidade**. São Paulo, n. 32, p. 66-89, dez/jan/fev 1996-1997.

CASETI, Francesco. **Teorías del Cine 1945-1990**. Madri: Cátedra, 1994.

CASTAN, S. E. [Siegfried Ellwanger] **Holocausto Judeu ou Alemão: Nos bastidores da Mentira do Século**. Porto Alegre: Revisão, 1987.

CASTRO, Nilo André Piana (Org.). **Cinema e Segunda Guerra**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/PMPA/Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

CHARNEY, Leo ; SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CYTRYNOWICZ, Roney. *As Formas de Lembrar e a História do Holocausto*. In: MILMAN, Luis; VIZENTINI, Paulo (orgs). **Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS): CORAG, 2000, p. 195- 206.

_____. *O Silêncio do Sobrevivente: Diálogo e Rupturas entre Memória e História do Holocausto*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p.125-40.

COHN, Gabriel. (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

COMOLLI, Jean-Louis. A Última Dança: Como ser espectador de Memory of the Camps?. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan./dez. 2006, p. 09-45.

CORTÉS, José Angel . **Entrevistas com Directores de Cine Italiano**. Madrid: Magisterio Español, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Levinas**. São Paulo: Perspectiva SA, 2004.

DINIZ, Tailor. **A Sobrevivente A 21645**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e Exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.

DREIZIK, Pablo M. (Org.). **La Memoria de las Cenizas**. Buenos Aires: Patrimonio Argentino; Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & a Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Filosofia Passo-a-Passo, 4)

DWORK, Debórah; JAN VAN PELT, Robert. **Holocausto: Uma História**. Rio de Janeiro: Imago 2004.

EAGLETON, Terry. A Arte Depois de Auschwitz: Theodor Adorno. In:_____. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 247-63.

EISENSTEIN, Serguei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FELIX, Loiva Otero. **História e Memória: A Problemática da Pesquisa**. 2. ed. Passo Fundo: UPF, 2004.

FELMAN, Shoshama. Educação e Crise ou as Vicissitudes do Ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur. . **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FERRO, Marc. **Cinema and History**. Detroit: Wayne State University Press, 1988, p.139-41.

_____. **A História Viglada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação.** São Paulo: IBRASA; Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 1983.

_____. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FINKELSTEIN, Norman G. **A Indústria do Holocausto: Reflexões sobre a Exploração do Sofrimento dos Judeus.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FIORILLO, Marília Pacheco. O Salmão e a Aura. Há mais diferenças entre Lucien Freud e Peter Greenaway do que as óbvias. **Revista Imagens, Campinas**, n. 2, p. 08-17, ago. 1994.

FISCHER, Erica. **Aimée & Jaguar: Uma História de Amor, Berlim 1943.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

FRANÇA, Andréa . Mihaileanu, Benigni: Fábulas da Interdição e do Extracampo Absoluto. **Cinemais, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais**, n. 25, p. 198-202, set./ out. 2000.

FRANKL, Viktor. **Em Busca de Sentido: Um Psicólogo no Campo de Concentração.** Porto Alegre: Sulina, 1987; São Leopoldo: Sinodal, 1987.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Filosofia Passo-a-Passo, 17).

FURHAMMAR, Leif ; ISAKSSON, Folke. **Cinema & Política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GABLER, Neal. **Vida, o Filme. Como o entretenimento conquistou a realidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Palavras para Hurbinek. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação.** São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-110.

_____. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 91-112.

_____. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História.** Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer.** São Paulo. Editora 34, 2006.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GEADA, Eduardo. **O Poder do Cinema.** Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____. **O Cinema Espetáculo.** Lisboa: Edições 70, 1987.

GUIA DE VÍDEO E DVD 2003. A Enciclopédia dos Melhores Filmes. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GRYNBERG, Halina. **Mameloshn, Memória em Carne Viva.** Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

GRUPINSKA, Anka; JAGIELSKI, Jan; SZAPIRO, Pawel. **Le Ghetto de varsovie. El Guetto de Varsovia.** Varsóvia: Parma Press, 2005.

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. **Os Carrascos Voluntários de Hitler: O povo alemão e o Holocausto.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HADLEIGH, Boze. **Las Películas de Gays y de Lesbianas: Estrellas, Directores, Personajes y Críticos.** Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

HARDMAN, Francisco Foot . Apresentação. In: LEVI, Primo. **A Trégua.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação.** São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-35.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Loyola, 1994.

HERF, Jeffrey. **O Modernismo Reacionário: Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich.** São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

HITLER, Adolf. **Minha Luta.** São Paulo: Moraes, 1983.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

INSTITUTO Goethe. **Dienstbare Kunst, A Arte Servil: Três artistas a serviço do nazismo.** München, 1994. [Catálogo de Filmes e Críticas].

IOSCHPE, Gustavo. O Holocausto é pop? Artistas que expõem no Museu Judaico de Nova York fazem uma “leitura” contemporânea da tragédia que colheu os judeus. É discutível se foram desrespeitosos; só não se duvide de que são muito ruins. **Primeira Leitura**, São Paulo, v. 3, p. 68-71, maio 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 16-26.

_____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. **As Marcas do Visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JÚNIOR, Douglas Garcia Alves. **Dialética da Vertigem: Adorno e a Filosofia Moral.** São Paulo: Escuta, 2005; Belo Horizonte: Fumec/FCH, 2005.

KADELBACH, Gerd. Prefácio. In: **Theodor W. Adorno. Educação e Emancipação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 07-09.

KATZ, Robert; BERLING, Peter. **O Amor é mais Frio que a Morte: A vida e o tempo de Rainer Werner Fassbinder.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 137-48.

KERSHAW, Ian. **Hitler, Um Perfil do Poder**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KERTÉSZ, Imre. **Un Instante de Silencio en el Paredón**. El Holocausto como cultura. 2. ed. Barcelona: Herder, 2002.

_____. **Sem Destino**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. **A Língua Exilada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KLEMPERER, Victor. **Os Diários de Victor Klemperer**: Testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista, 1933-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KLÜGER, Ruth. **Paisagens da Memória**: Autobiografia de uma Sobrevivente do Holocausto. São Paulo: Editora 34, 2005.

KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

KRACAUER, Siegfried. Propaganda e o Filme de Guerra nazista. In: _____. **De Caligari a Hitler**: Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KURTZ, Adriana. **O Modernismo Reacionário pelas Lentes de Leni Riefenstahl**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999a.

_____. Holocausto Judeu e a Estética Nazista: Hitler e a Arquitetura da Destruição. **Revista Comunicação & Política**. Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos CEBELA, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2-3, maio/dez. 1999b.

_____. Três Receitas para um Cinema Anti-Semita. In: RAMOS, Fernão Pessoa *et alli*. **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**, Porto Alegre, Sulina, p. 149-59, 2001.

_____. O Grande Ditador e o artista maior dos Tempos Modernos. **Revista Comunicarte**, 23. Campinas. Instituto de Artes, Comunicação e Turismo da PUC de Campinas, p. 07-16, 2000a.

_____. A Berlim Imoral dos anos 30: Cinema Homossexual pré-Hitler. **Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, n. 12, p.137-49, set./dez. 2000b.

_____. O Jornalista, o Bufão, o Ditador, Antonieta e seu Amante Homossexual. In: BERGER, Christa (Org). **Jornalismo no Cinema**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002, p. 131-48.

_____. O Encontro entre Jornalismo e Memória: Aimée e Jaguar, Uma História de Amor Sob o III Reich, Berlim, 1943. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 4, 2006. **Anais**. Porto Alegre, 2006. [CD-Rom].

LABAKI, Amir (Org.) **O Cinema dos Anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LANZMANN, Claude. **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. **É Isso um Homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **A Trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Os Afogados e os Sobreviventes: Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LINDHOLM, Charles. **Carisma: Êxtase e Perda de Identidade na Veneração ao Líder**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio. Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1980.

MAAR, Wolfgang Leo. À Guisa de Introdução: Adorno e a Experiência Formativa. In: _____. **Theodor W. Adorno: Educação e Emancipação**, 1995, p. 11 - 28 .

MANN, Frido. **Terezín. Ou Hitler oferece uma cidade aos judeus**. São Paulo: Ars Poética, 1995.

MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: KELLNER, Douglas (org.) **Tecnologia, Guerra e Fascismo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

MARDONES, José María. Salvar a Dios, Compasión y Solidaridad en la Finitud. In: MARDONES, José María; MATE, Reyes (Eds.). **La Ética ante las Víctimas**. Barcelona: Anthropos, 2003, p. 219- 42.

MARDONES, José María; MATE, Reyes (Eds.). **La Ética ante las Víctimas**. Barcelona: Anthropos, 2003.

MARK, Bernard. **O Levante do Gueto de Varsóvia**. Rio de Janeiro: Vitória, 1958.

MATE, Reyes. En torno a una Justicia Anamnética. In: MARDONES, José María; MATE, Reyes (Eds.). **La Ética ante las Víctimas**. Barcelona: Anthropos, 2003, p. 100 - 125.

MARRUS, Michel R. **A Assustadora História do Holocausto**. Rio de Janeiro. Ediouro, 2003.

MAURIAC, François. Prefácio. In: WIESEL, Elie. **A Noite**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001

McGAVIN, Patrick Z. **Facets Gay and Lesbian Video Guide**. Chicago: Facets Multimedia, 1993.

MENASCE, Roger Dommergue Polacco de. **Auschwitz e o Silêncio de Heidegger, ou Pequenos Detalhes**. Porto Alegre: Revisão, 1993.

MILMAN, Luis; VIZENTINI, Paulo (orgs). **Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS): CORAG, 2000.

MILMAN, Luis. Negacionismo: Gênese e Desenvolvimento do Extermínio Conceitual. In: MILMAN, Luis; VIZENTINI, Paulo (orgs). **Neonazismo, Negacionismo e Extremismo Político**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS): CORAG, 2000, p. 123- 64.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Fernando. **Olga**. 13. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1987.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no Século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MURRAY, Raymond. **Images in the Dark: an Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video**. New York: Plume/Penguin Books, 1996.

MÜLLER-HILL, Benno. **Ciência Assassina. Como cientistas alemães contribuíram para a eliminação de judeus, ciganos e outras minorias durante o nazismo**. Rio de Janeiro: Xenon, 1993.

NAZÁRIO, Luiz. **As Sombras Móveis: Atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.

NEIMAN, Susan. **O Mal no Pensamento Moderno: Uma história alternativa da Filosofia**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

NETO, Antonio Querino. Em nome dos Mártires Anônimos; Spielberg e o Nazismo. **Revista Imagens**, Campinas, n. 4, p. 21-6, abr. 1995.

NOVINSKY, Anita. Reflexões sobre o Holocausto. **Revista Cultura Vozes**, São Paulo, ano 89, v. 89, n. 4, p. 15-21, jul./ago. 1995.

ORTIZ, Renato. Cultura e Mega-Sociedade Mundial. **Lua Nova**, Cedec/Marco Zero, n. 28-9, p. 283-95, 1993.

PALMIER, Jean Michel. Der Jude Süß (el judío süß). In: MACCIOCCI, Maria Antonietta. (Org.) **Elementos para un Análisis del Fascismo**. 1978b, v. 1, p. 138-48.

PELBART, Peter Pál. O Salto de Mefisto: A violência invisível do filme Shoah. **Revista Imagens**, São Paulo, n. 2, p. 28-33, ago. 1994.

_____. Cinema e Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-83.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História & Reflexões, 5)

POLLAK, Michael . Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 2-15, 1989.

PROKOP, Dieter. Signos da felicidade e destruição. Holocausto: a estrutura de um produto internacionalizado de comunicação. In: COHN, Gabriel. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994a.

_____. Fascinação e Tédio na Comunicação: Produtos de monopólio e consciência. In: COHN, Gabriel. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994b.

RAMOS, Conrado. **A Dominação do Corpo no Mundo Administrado**. São Paulo: Escuta, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. Imagem Traumática e Sensacionalismo: A Intensidade da Imagem-Câmera em Sua Adesão ao Transcorrer e Sua Tematização Ética. **Revista Imagens**, São Paulo, n. 2, p. 18-27, ago. 1994.

ROSA, Ronel Alberti. **Música e Mitologia no Cinema: Na trilha de Adorno e Eisner**. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

RIEFENSTAHL, Leni. **Memórias**. Barcelona: Lumen, 1991. (Coleção Palabras en el Tiempo).

ROSENBAUM, Ron. Para Entender Hitler: A Busca das Origens do Mal. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ROUANET, Paulo Sérgio. Adorno e a Psicanálise. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 155, out-dez. 2003. Trim. Especial “Adorno:100 Anos”.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e Teoria Crítica da Sociedade. Fundamentos da Crítica à Indústria Cultural em Adorno**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SADOUL, Georges. **Dicionário de Filmes**. Porto Alegre: LP&M, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **A Questão Judaica**. São Paulo: Ática, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____ (org.). **História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003a.

_____ . **Adorno**. São Paulo: Publifolha, 2003b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: _____ . _____ . **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 07-12.

SERENY, Gitta. **Albert Speer: Sua luta com a verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SCHAD, Martha. **Mujeres contra Hitler: La resistencia femenina al régimen nazi**. Barcelona: Península, 2003.

SCHILLING, Voltaire. **O Nazismo: Breve História Ilustrada**. Porto Alegre: MEC/SEsu/PROEDI, 1998.

SCHOENBERNER, Gerhard . **A Estrela Amarela: A perseguição aos Judeus na Europa 1933-1945**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SNEH, Perla. Recordar lo inolvidable. In: DREIZIK, Pablo M. (Org.). **La Memoria de las Cenizas**. Buenos Aires: Patrimonio Argentino; Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: LP&M, 1986.

_____ . **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____ . **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ . **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: A História de um Sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papiros, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, Realismo e Representação Racial: Uma análise das mediações culturais e cinematográficas que, exercidas sobre os grupos étnicos não brancos, funcionam como forma de controle social. **Revista Imagens**, n. 5, p. 70-84, ago./dez. 1995.

STORA-SANDOR, Judith. **De Job a Woody Allen: El Humor Judío en la Literatura**. Buenos Aires: Biblos; Almagesto, 2000.

SZÉP, Ernő. **The Smell of Humans. A memoir of the Holocaust in Hungary**. Budapest: Corvina; Central European University Press, 1994.

SZMAJZNER, Stanislaw. **Inferno em Sobibor: A tragédia de um adolescente judeu**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

SZTERLING, Silvia. **O Nazismo: História de um sobrevivente**. São Paulo: Ática, 1999. (Coleção O Cotidiano da História).

TAFALLA, Marta. **Theodor W. Adorno, una Filosofía de la Memoria**. Barcelona: Herder, 2003 a.

_____. Recordar para no repetir: El nuevo Imperativo Categórico de T. W. Adorno. In: Mardones, José M.; Mate, Reyes (eds.). **La Ética ante las Víctimas**. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2003 b.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do Mal, Tentação do Bem**. São Paulo: Arx, 2002.

TORNER, Carles. **Shoah. Cavar con la Mirada. Claude Lannzmann**. Barcelona: Gedisa, 2005.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema. Os Diretores.** Porto Alegre: LP&M, 1996.

VIRILIO, Paul . **Guerra e Cinema.** São Paulo: Página Aberta, 1993.

WALDMAN, Berta. Badenheim, 1939: Ironia e Alegoria. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p.173-189.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política.** Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WISTRICH, Robert. **Hitler e o Holocausto.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

WELLMER, Albrecht. Acerca da negatividade e autonomia da arte. Sobre a atualidade estética de Adorno. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 155, out./dez 2003. Trim.

WIESEL, Elie. **A Noite** . Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

WIEVIORKA, Annette. **Auschwitz Explicado à Minha Filha.** São Paulo: Via Lettera, 2000.

JORNAIS E CATÁLOGOS

ADORNO Popstar. Há cem anos nascia um dos criadores do termo *indústria cultural*. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 31 de ago. 2003. Caderno Mais! [Caderno Especial].

CARVALHO, Bernardo. Para White, história recalcou a poesia: o historiador diz que ciências humanas são construídas como ficção. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 11 de set. 1994. Caderno Mais!, p. 6-5.

COUTO, José Geraldo. A Invenção da História: o historiador Peter Burke dá em São Paulo um curso sobre a crise *pós-moderna* da consciência histórica. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 11 de set. 1994. Caderno Mais!, p. 6-4.

EDUARDO, Cleber. Holocausto sem açúcar. O polonês Roman Polanski baseou-se em um personagem real e em suas lembranças para fazer de *O Pianista* um grande filme. **Época,** São Paulo, p. 82-3, 3 mar. 2003. Seção Cinema.

GALISI FILHO, José. Nazismo entre 4 paredes. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 14 de mar. 2005. Caderno Ilustrada. p. E 1.

GLOCK, Clarinha. O Holocausto segundo os sobreviventes. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 set. 1997. Segundo Caderno, p. 06-07.

LOPATE, Phillip. Night and Fog. In: **NIGHT AND FOG**. Direção: Alain Resnais. USA, Janus Films, 2003. The Criterion Collection, 197, DVD. [Encarte]

MARTHE, Marcelo. O Outro Holocausto: Documentário revela como a Alemanha de Hitler perseguia e matava os homossexuais. **Veja**, São Paulo, p. 130, 2 maio 2001.

O PAPA alemão no coração do terror nazista. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 maio 2006, p. 20. Seção Mundo.

RANCIÈRE, Jacques. A Moral da Memória. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 de fev. 2005. Caderno Mais!, p.3.

ROSENBAUM, Thane. Na tela a saga de Primo Levi. **New York Times**, 3 maio 1998. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/edicao/pano/98/05/02/ca2438.html>>. Acesso em: 17 jul. 2003.

FILMOGRAFIA

A ESCOLHA DE SOFIA. Alan J. Pakula (dir.). EUA: Incorporated Television Company, 1982. 1 filme (153 min), son., col e P&B. 35mm. Título original: Sophie's Choice. Leg. Português.

A LISTA DE SCHINDLER. Steven Spielberg (dir.). EUA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993. 1 filme (195 min.), son., col. e P&B. 35mm. Título original: The Schindler's List. Leg. Português.

A QUEDA: AS ÚLTIMAS HORAS DE HITLER. Oliver Hirschbiegel (dir.). Áustria, Alemanha, Itália: 2004. 1 filme (156 min.), son., col. 35mm. Título original: Der Untergang. Leg. Português.

A TRÉGUA. Francesco Rosi (dir.). Itália: 3 Emme Cinematografica, 1997. 1 filme (128 min.), son., col., 35mm. Título original: La Tregua. Leg. português.

A VIDA É BELA. Roberto Benigni (dir.). Itália: Melampo Cinematografica, 1997. 1 filme, son., col. 35mm. Título original: La Vita è bella. Leg. português.

ADEUS, MENINOS. Louis Malle (dir.). França: Stella Films, MK2 Productions, NEF Filmproduktion, Nouvelles Éditions, 1987. 1 filme (103 min), son., col. 35mm. Título original: Au Revoir les Enfants. Leg. português.

AIMÉE & JAGUAR. Max Färberböck (dir.). Alemanha: Senator Film Produktion, 1999. 1 filme (126 min.), son., col., 35mm. Leg. português

ALEMANHA, ANO ZERO. Roberto Rossellini (dir.). Itália, Alemanha: 1947/48. 1 filme (78 min.), son., P& B, 35mm. Título original: Deutschland im Jahre Null. Leg. espanhol.

ALEMANHA, NOVE ZERO. Jean-Luc Godard. França, 1991. 1 filme (60 min.), son., col. e P& B, 35mm e vídeo. Título original: Deutschland neu(n) Null. Leg. espanhol.

AMÉM. Costa-Gravas (dir.). França: Le Studio Canal+, KC Medien AG, KG Productions, Katharina, Mediapro Pictures, Renn productions, TF1 Film Production, 2001. 1 filme (130 min.), son., col.. 35mm. Título original: Amen. Leg. português.

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Peter Cohen (dir.). Suécia: Peter Cohen et al., Swedish Film Institute, 1989. 1 filme (119 min.), son., col. e P&B. 35mm. Título original: Architektur des Untergangs. Leg. português.

BENT. Sean Mathias (dir.). Inglaterra: Chanel Four, 1997. 1 filme (118 min.), son., col. 35mm. Leg. português.

BERLIM AFFAIR. Liliana Cavani (dir.). Itália, Alemanha Ocidental, 1985. 1 filme (96 min.), son., col. 35mm. Título original: Berlin Affair. Leg. português.

CABARET. Bob Fosse (dir.). EUA: ABC Circle Films, American broadcasting Company; Cy Feuer, Harold Neubal (prod.), 1972. 1 filme (124 min.), son., col. 35mm. Leg. português.

CHÁ COM MUSSOLINI. Franco Zeffirelli (dir.). Itália: Cineritmo, Cattleya, Medusa Produzione, Film & General Productions, 1999. 1 filme (116 min.), son., col. 35mm. Título original: Tea with Mussolini. Leg. português.

CONCORRÊNCIA DESLEAL. Ettore Scola (dir.). Itália, França, 2001. 1 filme (110 min.), son., col. 35mm. Título original: Concorrenza Sleale. Leg. português.

EUROPA. Lars von Trier (dir.). Dinamarca, Suécia, França, Alemanha, Suíça: Philippe Bober, Bo Christensen, François Duplat, Patrick Godeau, Peter Aalbaek Jensen, Gérard Mital, Gunnar Obel (prod.), 1991. 1 filme (112 min.), son., col. e P&B. 35mm. Leg. português.

FILHOS DA GUERRA. Agnieszka Holland (dir.), 1990. 1 filme, son., col., 35mm. Título original: Hitlerjunge Salomon; Europa Europa (EUA). Leg. português.

HITLER, UM FILME DA ALEMANHA. Hans-Jürgen Syberberg (dir.). Alemanha: Hans-Jürgen Syberberg (prod.), 1978. 1 filme - duas partes (420 min.), son., col. e P&B., 35mm. Leg. português.

HOLOCAUSTO. Marvin J. Chomsky (dir.). EUA: Titus Productions Inc., Pia Arnold, Robert Berger, Herbert Brodtkin (prod.), 1978. 1 filme - série para TV (475 min.), son., col. e P&B. Título original: Holocaust. Dublado.

INSURREIÇÃO. Jon Avnet (dir.). EUA: Raffaella Productions, Avnet/Kerner Productions, 2001. 1 filme (159 min.), son., col., 35mm. Título original: Uprising. Leg. Português.

KAPO. Gillo Pontecorvo (dir.). França, Itália, Iugoslávia: Franco Cristaldi, Moris Ergas (prod.), 1960. 1 filme (102 min.), son., col. 35 mm.

LA NIÑA DE TUS OJOS. Fernando Trueba (dir.). Espanha: Andrés Vicente Gómez, Cristina Huete, Eduardo Campoy (prod.), 1998. 1 filme (121 min.), son., col. 35mm.

LENI RIEFENSTAHL. A Deusa Imperfeita. Ray Müller (dir.). Alemanha/Bélgica: [s/prod.], [s/distr.], 1993. 1 filme (181 min.), son., col. 35mm. Título original: Die Macht der Bilder. Leg. português.

LILI MARLENE. Rainer Werner Fassbinder (dir.). Alemanha Ocidental: Bayerischer Rundfunk (BR), CIP Filmproduktion GmbH, Rialto Film, Roxy Films, 1981. 1 filme (120 min.), son., col., 35mm. Título original: Lili Marleen. Leg. português.

M, O VAMPIRO DE DÜSSELDORF. Fritz Lang (dir.). Alemanha: Nero Film, 1931. 1 filme (118 min.), son., P&B. 35mm. Título original: (M). Leg. português.

MATEMÁTICA DO DIABO. Donna Deitch (dir.). EUA: Showtime Networks Inc., Millbrook Farm Production, Punch Production, 1999. 1 filme (95 min.), son., col. 35mm. Título original: The Devil's Arithmetic. Leg. português.

METRÓPOLIS. Fritz Lang (dir.). Alemanha: UFA, 1926. 1 filme (120 min.), son., P&B. 35mm. Título original: Metropolis. Leg. português.

NOITE E NEVOEIRO. Alain Resnais (dir.). França: “Comitê de História da II Guerra Mundial” do Governo Francês [Gabinete do Primeiro Ministro], 1955-1956. 1 filme (32 min.), son., col. e P&B, 35mm. Título original: Nuit et Brouillard. Leg. espanhol.

NOS BRAÇOS DE ESTRANHOS. HISTÓRIAS DO KINDERTRANSPORT. Mark Jonathan Harris (dir.). EUA: Deborah Oppenheimer (prod.), 2000. 1 filme (117 min), son, col. Título original: Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport. Leg. português.

OLGA. Jaime Monjardim (dir.). Brasil. 2004.

O EINSTEIN DO SEXO. Rosa von Praunheim (dir.). Alemanha, 1998. 1 filme (98 min.), son., col. Título original: Der Einstein des Sex. Leg. português.

O ETERNO JUDEU. Fritz Hippler (dir.). Alemanha, 1940. 1 filme, P&B.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI. Robert Wiene (dir.). Alemanha, Erich Pommer (prod.), DECLA-UFA, 1919. 1 filme (1.500m), mudo, P&B. 35mm. Título original: Das Cabinet der Dr. Caligari. Leg. português.

O GOLEM, COMO ELE VEIO AO MUNDO. Paul Wegener (dir.). Alemanha, 1920. 1 filme (1.500m), mudo, P&B. 35mm. Título original: Der Golem.

O GRANDE DITADOR. Charles Chaplin (dir.). EUA: UA (United Artists), 1940. 1 filme (126 min.), son., P&B. 35mm. Título original: The Great Dictator. Leg. português.

O GUARDIÃO DA FLORESTA. Volker Schlöndorff (dir.). Alemanha, França, Inglaterra, 1996. 1 filme (118 min.), son., col., 35 mm. Título original: The Ogre / Der Unhold. Leg. Português.

O JUDEU SÜSS. Veit Harlan (dir.). Alemanha: Terra, UFA, 1940. 1 filme (96 min.), son., P&B. 35mm. Título original: Jude Süß.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. G. W. Griffith (dir.). 1919. 1 filme, mudo, P&B. 35 mm. Título original: Birth of a Nation.

O OVO DA SERPENTE. Ingmar Bergman (dir.). EUA: Dino de Laurentis (prod.), 1977. 1 filme (120 min.), son, col. 35mm. Título original: The Serpent's Egg. Leg. português.

O PIANISTA. Roman Polanski (dir.). Inglaterra, Polônia, 2002. 1 filme (148 min.), son., col. 35mm. Título original: The Pianist

O PODER E A MÍDIA - Goebbels: Mestre da Propaganda. Laurence Rees (dir.). Londres: BBC, [s./d.]. 1 filme (documentário), son., col. Dublado.

O PORTEIRO DA NOITE. Liliana Cavani (dir.). Itália, EUA, 1974. 1 filme (118 min.), son., col. 35mm. Título original: Il Portiere Di notte / The Night Porter. Leg. português.

O TREM DA VIDA. Radu Mihaileanu (dir.). França, Bélgica, Holanda, 1998. 1 filme (103 min.), son., col. 35mm. Título original: Train de Vie. Leg. português.

O TRIUNFO DA VONTADE. Leni Riefenstahl (dir.). Alemanha: NSDAP, [s/distr.], 1935-36. 1 filme (120 min.), son. P&B. 35mm. Título original: Der Triumph des Willens. Leg. português.

OLGA. Jayme Monjardim (dir.). Brasil: Globo Filmes, 2004. 1 filme (141 min.), son., col. 35mm.

OS ASSASSINOS ESTÃO ENTRE NÓS. Wolfgang Staudte (dir.). Alemanha/RDA: Defa (Deutsche Film Aktiengesellschaft)1946. 1 filme, son., P&B. 35mm. Título original: Die Mörder sin unter uns. Leg. português.

PARÁGRAFO 175. Rob Epstein & Jeffrey Friedman (dirs.). EUA. Klaus Müller (prod.), 2000. 1 filme (81min.), son., col. e P&B. Título original: Paragraph 175. Leg. português.

PRELÚDIO DE UMA GUERRA. Frank Capra (dir.). EUA: Ministério da Guerra dos Estados Unidos da América, 1942. 1 filme (54 min.), son., P&B. 35mm. Dublado.

SENHORITAS EM UNIFORME. Léontine Sagan (dir.). Alemanha, 1931. 1 filme (96 min.), son., P&B. 35mm. Título original: Mädchen in Uniform. Leg. inglês.

SHOAH. Claude Lanzmann (dir.). França: Historia, Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la republique Française, 1974-1985. 1 filme – duas partes – (544 min.), son., col. 35mm. Leg. espanhol.

SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO. Allan Holzman (dir.). EUA: Steven Spielberg, June Beallor, James Moll e Jacoba Atlas (prod.), 1996. 1 filme (70 min.), son., col. e P&B. 35mm. Título original: survivors of the Holocaust. Leg. português.

TEMPO DOS DEUSES. Lutz Dammbeck (dir.). Alemanha, 1992. 1 filme (92 min.), son., col. 35mm. Título original: Zeit der Götter. Leg. português.

TEMPOS MODERNOS. Charles Chaplin (dir.). EUA: UA (United Artists), 1936. 1 filme (85 min.), mudo, P&B. 35mm. Título original: Modern Times. Leg. português.

UM DIA MUITO ESPECIAL. Ettore Scolla (dir.). Itália, 1977. 1 filme (105min.), son., col. 35mm. Título original: Una Giornata Particolare. Leg. português.

VIAGENS. Emmanuel Finkiel (dir.). França, 1999. 1 filme, son, col. 35mm. Título original Voyages. Leg. Português.

ZELIG. Woody Allen (dir.). EUA: Orion Pictures Corporation, 1983. 1 filme (79 min.), son., col. e P&B. 35mm. Leg. português.