

## CULTURA DE CONSUMO E REPRESENTAÇÃO EM “A LISTA DE SCHINDLER” (OU COMO EMBALAR UM PRODUTO DE SUCESSO SOBRE A MEMÓRIA DO HOLOCAUSTO)

Adriana Schryver Kurtz<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo analisa a longa e inabalável hegemonia do projeto audiovisual de Steven Spielberg na conformação da memória do Holocausto judeu. Mais de 15 anos após o lançamento de “A Lista de Schindler” (1993), o cineasta norte-americano segue sendo uma espécie de “curador” do imaginário ocidental acerca do extermínio dos judeus europeus, reafirmando o poder do que se convencionou denominar de indústria cultural. O sucesso de Spielberg é analisado sob a lógica contemporânea de uma “cultura de consumo”. Assim, a memória das vítimas e sobreviventes, bem como a própria história do genocídio de seis milhões de judeus, condenados por Hitler, são embalados – na cinematografia spielberguiana – para um consumo global que resulta numa inevitável simplificação e *naturalização* histórica, com consequências funestas para as gerações futuras.

### Palavras-Chave

Cultura de Consumo – Steven Spielberg – A Lista de Schindler – Holocausto – Memória & História

### Abstract

The present article analyses the long and unbreakable hegemony of Steven Spielberg's motion picture project in the conformation of the jewish Holocaust memory. More than 15 years past the "Schindle's List" (1993) first public release, the american cinematographer can still be seen as a "curator" of the western imaginary regarding the extermination of the european jews, which reinforces the power of what was named by concense, the cultural industry. Speilberg's success is here analysed under the contemporary logic of a "consumption culture". Thus, the memories of both victims and survivors, as well as the story of the 6 million jews genocide, convicted by Hitler, are driven – in Spielberg's cinematography – to a global consumption that results in an unavoidable simplification and a *naturalization* of history, with dreadful consequences to the future generations.

### Key- Words

Consumption Culture – Steven Spielberg – Schindler's List – Holocaust – Memory & History

*“a diferença entre a morte e o nada é a memória: nos salvamos quando recordamos ou quando nos recordam”*

*(Marta Tafalla)*

Poucos temas históricos têm mostrado uma sobrevida no cinema como a Segunda Guerra Mundial e, especialmente, o Holocausto Judeu. A perseguição, confinamento e o massacre administrativamente racionalizado dos judeus europeus aterrorizam e fascinam – ou quem sabe apenas distraem (com o perdão devido à Walter Benjamin) - platéias há mais de seis décadas, somando pelo menos duas centenas de melodramas, filmes de amor ou histórias de amizade, dramas históricos ou baseados na “vida real”, produções discutíveis com teor pseudo-erótico, documentários e “docudramas”, comédias, superproduções dispostas a marcar um divisor de águas e um punhado de obras-primas (os assim chamados filme de arte ou filmes de autor)<sup>2</sup>. É digno de nota que um tema tão traumático e indigesto possa ter essa *performance* no mundo dos bens culturais de consumo massivo, incluindo todas as gerações de receptores desde a queda do Terceiro Reich.

Para além do fato de que, como argumentou Susan Sontag (1986), o fascismo é *fascinante*, o fenômeno dos filmes sobre o Holocausto convida a um amplo leque de indagações sobre a própria natureza ou *estatuto* da representação de um evento traumático desta magnitude. O filósofo alemão – e judeu – Theodor Adorno, um dos sobreviventes do regime nazista, seria o primeiro pensador a enfrentar criticamente os dilemas inerentes à representação da Shoah, um dos eventos chaves do Século XX, a “era das catástrofes”. O “princípio estético da estilização”, como escreveria 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”. Residiria aí a razão para alguns destes trabalhos artísticos serem “absorvidos de bom grado como contribuições para esclarecer o passado” (apud Felman, 2000: 46)

Ao completar, na primeira década do século XXI, nada menos de 65 anos de tematização do Holocausto, o cinema se consolida como o universo estético privilegiado no qual a memória e a história do genocídio ganham um segundo tratamento e podem ser

oferecidas, enquanto “bens culturais”, a milhões de pessoas em todo o mundo. A importância das imagens em movimento na configuração, representação e preservação da memória – e de uma certa noção da história - aumenta de forma dramática na exata medida do desaparecimento das gerações que, como *testemunhas*, vivenciaram os assombrosos eventos do regime nazista, da II Guerra Mundial e da destruição sistemática de seis milhões de pessoas – uma “raça inferior” na ótica do III Reich - numa estrutura industrial moderna e racionalmente administrada de produção de cadáveres.

Desde 1945, quando os campos de concentração e de morte começaram a ser “libertos” pelas tropas aliadas, o horror indizível da Shoah começaria a ser capturado pelas lentes de cineastas profissionais e amadores, em registros “documentais” e, logo, em narrativas ficcionais. O tema chegou a constituir um gênero específico na cinematografia mundial, os *filmes sobre o Holocausto*. Ainda que títulos novos não parem de chegar ao mercado consumidor, sobretudo depois da derrocada da União Soviética e da retomada do cinema do leste Europeu, nenhum título deste gênero alcançaria tamanha repercussão global quanto o épico redencionista de Steven Spielberg, “A Lista de Schindler” (1993).

O filme de Spielberg tornou-se o ícone de todo o imaginário da indústria cultural ocidental – e de sua lucrativa “cultura do consumo”, para usar a expressão consagrada por Don Slater (2002) - acerca do extermínio dos judeus europeus sob o nazismo. Também evidenciou o fenômeno, iniciado na década de 80, da chamada “americanização do Holocausto”, o que alimentou, de forma inevitável, críticas imediatamente posteriores acerca de uma “Indústria do Holocausto”, termo provocador de Finkelstein (2001). Se a história fosse engendrada pelos meios de comunicação de massa e a indústria cultural, então o extermínio dos judeus europeus seria a narrativa salvacionista de um grupo idealizado de vítimas, poupado da morte de forma emocionante, por um industrial nazistóide, subitamente convertido em um humanista radical. Esta é, afinal, a memória fílmica da Shoah *apud* Spielberg, por assim dizer, uma vez que o cineasta norte-americano tornou-se a “autoridade mundial” mais citado na temática, dentro do universo (concentracionario?) da mídia e de sua cultura de consumo<sup>3</sup>.

Como lembrou a crítica argentina Beatriz Sarlo, a superprodução de Spielberg - ao contrário do documentário francês “*Shoah*” (1974-1985), de Claude Lanzmann -, teria gasto milhões de dólares “sem mostrar coisa alguma: uma tela vazia onde se sucedem imagens que pouco têm a ver com o que se quer representar”, cujo exemplo paradigmático seria o “de um banheiro com chuveiros em lugar de uma câmera de gás” (Sarlo, 2005: 51). A autora ainda detecta a

completa ausência da força simbólica que constituiu a comunidade judaica (seja pensada em termos de sua potencialidade cultural ou em sua dimensão religiosa). Se Spielberg não consegue fazer de sua cenografia algo verdadeiro e, também por isso, desmaterializa o holocausto, tampouco consegue captar minimamente a abundância simbólica do povo que forneceu suas vítimas (Sarlo, 2005: 51).

Já Geoffrey Hartman detecta um problema na pretensão realista do filme. A mídia realista moderna, “mesmo nas mãos de um diretor tão brilhante como Spielberg” (há aqui uma elegância algo irônica do analista), continuaria obscurecida por “um efeito de irrealidade mais subversivo do que o estetismo. Estamos fascinados, mas algo dentro de nós continua dizendo ‘Isso é (só) um filme’”, dispara Hartman (2000: 221). Defendendo a tese de que o realismo cinematográfico produz, paradoxalmente, seu próprio efeito de irrealidade, o autor acusa “*A Lista de Schindler*” - em que pese o filme perseguir os fatos documentais e se esforçar para reconstruir o Gueto de Cracóvia com alguma fidelidade -, de dois erros graves: o primeiro é não ser suficientemente realista, ao mostrar-se comprometido com o estilo hollywoodiano na maneira “como estrutura tudo a partir de grandes atos de salvação ou assassinato”. E finalmente, a partir da crueldade e do sensacionalismo de evento, reconstruído por um meio espetacular, acabar por exercer uma magia eletrizante que parece ser capaz de, sozinha, “comunicar a magnitude do mal” (Hartman, 2000: 220-221).

O fato é que Spielberg captou – de forma abundante – espectadores, lucros e mercados, para além da instauração quase ditatorial de uma determinada memória e “história” daquelas vítimas (naturalmente, a sua). Spielberg supostamente deu ao público aquilo que ele quis (como gostam de dizer os defensores da indústria cultural) ou mais provavelmente o que seria capaz de suportar, em se tratando de um tema espinhoso como o Holocausto judeu. Aí está o acerto do diretor, sua competência ou *expertise*,

como preferem os que se dedicam a “pensar” o mundo dos negócios: criar um produto cujo conteúdo –a princípio, indigesto- mostrou-se adequada aos parâmetros representacionais da cultura contemporânea, sob a lógica implacável da agora denominada “cultura de consumo”. O que escapa à Sarlo é que Spielberg, exatamente ao contrário de um cineasta como Lanzmann, faz parte daquela elite, os “empresários do lazer”, que, desde o Século 18, como lembraria Don Slater –na sua discreta defesa da cultura de consumo– estiveram “entre os pioneiros mais ousados do novo ‘mundo de mercadorias’” (Slater, 2002: 27). Herdeiro contemporâneo daqueles pioneiros, Steven Spielberg merece o contentamento orgulhoso de seus antecessores.

Afinal, num quadro em que a noção de cultura de consumo implica em que “as práticas sociais e os valores culturais, idéias, aspirações e identidades básicas” passam a ser definidas e orientadas em relação ao consumo, e não a outras dimensões sociais (Slater, 2002: 27) –e no qual os valores derivados do “reino do consumo” invadem outros domínios da ação social, “de modo que a sociedade moderna é *in toto* uma cultura do consumo, e não apenas especificamente em suas atividades de consumo” (Slater, 2002: 32)-, Spielberg passa a merecer o justo lugar de “especialista” e “porta-voz” das vítimas do Holocausto, bem como o de *curador*, por assim dizer, de sua representação e memória. Nas mãos do cineasta, tubarões, doces seres extra-terrestres, aventuras infantis, resgates humanitários de soldados americanos da II Guerra ou o extermínio nazista são bens culturais destinado a conquistar milhões –ou mesmo bilhões- de consumidores em todo o planeta. Mas, pelo que se pode depreender das críticas à Spielberg, existe um alto custo: e ele pressupõe que algumas dimensões destas histórias de sucesso sejam perdidas.

Quando assisti à *Lista de Schindler* assustei-me com a facilidade com que se podia esquecer o holocausto: a ficção não levava a procurá-lo nas margens do relato, simplesmente evacuava sua história. [...] à diferença dos judeus de Spielberg que surgem como vítimas abstratas apesar da precisão cenográfica e do excesso visual com que são apresentados [...] os judeus de Lanzmann são inseparáveis da unidade histórica que sempre marcará o holocausto (Sarlo, 2005: 54)

Sarlo aqui está nitidamente repercutindo a clássica análise barthesiana de “Mitologias” (1980). Como havia observado Roland Barthes, a função essencial do mito, uma fala despolidizada e naturalizada, é justamente evacuar o real. Buscando sempre a

naturalização do conceito, o mito vive para transformar a história em natureza; assim transformando um sentido em forma, deformação que não poupa as expressões mais realistas (pensemos nos arroubos e na perfeição da fotografia spielberguiana). Daí Barthes chegar à afirmação do mito como um autêntico “roubo de linguagem”. As coisas – como o Holocausto, lembraríamos – não são negadas pelo mito, diria Barthes (1980), mas tornadas inocentes e purificadas, num processo de esvaziamento do real histórico que se converte numa imagem *natural* deste real.

A mesma questão foi trabalhada por Fredric Jameson num texto esclarecedor intitulado “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, escrito em 1979 e que – não por acaso – analisa o filme que colocou Spielberg no topo da indústria do cinema, com uma das maiores bilheterias de todos os tempos: “Tubarão” (1975). Refletindo sobre as significativas modificações introduzidas pelo cineasta no romance original de Peter Benchley, o crítico norte-americano dissecou como o roteiro “evacuou” da narrativa, por assim dizer, uma “expressão indisfarçável de conflito de classe”, bem como “toda a meditação decadente e aristocrática sobre a morte, juntamente com a rivalidade erótica na qual os antagonismos de classe eram dramatizados” (Jameson, 1995: 27-28). O tema, no texto literário original, era representado pelo conflito central entre Hooper (Richard Dreyfuss), o oceanógrafo da alta sociedade, e Brody (Roy Scheider), o “tira” da ilha, personagens centrais que disputam a mesma mulher. Já a própria figura – símbolo - do tubarão, em seu traço polissêmico, mostrava-se também “profundamente ideológico, pois possibilita que angústias essencialmente sociais e históricas sejam reconduzidas a coisas ‘naturais’, para ao mesmo tempo exprimirem e serem recontadas”, como notou Jameson (1995: 27).

O conteúdo da associação projetada pelo filme entre Hooper e Brody pode ser especificado social e politicamente como a alegoria de uma aliança entre as forças da lei e da ordem e a nova tecnocracia das corporações multinacionais: uma aliança que precisa ser cimentada, não apenas por seu triunfo imaginário sobre a mal definida ameaça do tubarão em si, mas sobretudo pela condição indispensável da destruição dessa imagem mais tradicional de uma América mais antiga, que deve ser eliminada da consciência histórica e da memória social, antes que o novo sistema de poder a substitua [...] [essa operação] efetivamente desloca os antagonismos de classe entre ricos e pobres, que persistem na sociedade de consumo (e no romance do qual o filme foi adaptado), substituindo-os por uma espécie nova e

espúria de fraternidade, diante da qual o expectador exulta, sem perceber que dela foi excluído (Jameson, 1995: 29)

Como se pode depreender das análises de críticos culturais tão heterogêneos como a argentina Beatriz Sarlo, o francês Roland Barthes ou o norte-americano Fredric Jameson, o forte de Steven Spielberg -e de seu cinema para consumo massivo global- pressupõem, de forma sistemática, um processo de naturalização da história, que Jameson (1995) chamará de “trabalho de deslocamento”. Evidentemente, isso tem conseqüências funestas para a memória dos objetos de sua filmografia, sejam eles os heróicos matadores de um tubarão assassino ou as (menos heróicas) vítimas do Holocausto judeu. Esta não seria, por certo, uma prerrogativa do cinema de Spielberg, mas da cultura de consumo na qual sua produção artística e industrial está imersa. Ela é própria, para usar uma expressão cara a Fredric Jameson (1995), da “dominante cultural pós-moderna”, ou a lógica cultural do capitalismo tardio.

Sob esta lógica, a história das vítimas pode ser transformada num “filme de aventuras sobre uma fuga”, como diria, com desprezo um dos detratores de Spielberg, o documentarista Claude Lanzmann (apud Cangi, 2003: 160). Ocorre que este filme de aventuras marcaria um divisor de águas não apenas na carreira do diretor estadunidense -notabilizado por suas histórias infantis- e na própria América do Norte, país que incorporou o Holocausto, segundo Finkelstein (2001) como um dos relatos fundadores de sua identidade: ela foi inscrita muito além, em pleno coração da memória coletiva ocidental. Após o *frisson* causado pela série de televisão “*Holocaust*”, ao final dos anos 70, Spielberg assumiria para si a tarefa de confirmar o extermínio massivo dos judeus europeus como um tema próprio da cultura americana. O destino dos *Schindlerjuden* (os “judeus de Schindler”) elevaria o diretor infantilóide a um inusitado e novo *status*. Como lembra Aguilar, o filme representou uma aposta de Spielberg 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 cineasta que, agora “aspirava a um papel muito mais transcendente, o de consciência da humanidade” (Aguilar, 2001: 26).

A evolução pessoal de Spielberg, amplamente explorada em entrevistas junto à mídia, deveria ser completada com o reconhecimento desta obra, planejada para a virada de sua carreira. A estratégia teria sido tão bem sucedida que Spielberg por pouco não reatualiza e subverte aquela preocupação mostrada por Tzvetan Todorov em relação aos regimes totalitários do Século XX (do nazismo à ditadura stalinista): a de serem os protagonistas de “um perigo antes insuspeitado: o de um domínio completo sobre a memória” (2002: 135).

Seria interessante retomar de que forma Spielberg estruturou seu plano 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, chegando a “redescobrir” sua antes pouco valorizada *judeidade*, 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 (2004), para resultar num filme com pouca capacidade de reflexão e uma cavalgar emocionalidade, instaurando uma mensagem de otimismo (mesmo com uma ponta de melancolia) 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 empresário oportunista (Oskar Schindler) e o funcionário público medíocre e vulnerável (Amon Goeth).

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: 27).



Ingenuidades como estas, entretanto, não podem ser estendidas a algumas estratégias narrativas que garantem, em casos de temas espinhosos, um material mais palatável ao gosto dos clientes. Tais expedientes, diga-se, começariam ainda antes da intervenção de Spielberg. A história da publicização global dos testemunhos dos *Schindlerjuden* é fartamente indicativa do quanto uma obra como a “A Lista de Schindler” significa em termos de simplificação dos eventos históricos e sacralização das vítimas (quando não dos perpetradores e seus colaboradores). 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”, não apenas participou da polícia judaica do Gueto de Cracóvia como foi chefe de barracão no campo de concentração de Plaszow (Aguilar, 2001: 21). Vem deste currículo altamente comprometedor, não por acaso omitido conscientemente pelo romance e pelo filme, sua própria condição de sobrevivente do Holocausto. Tais artifícios ajudam a entender tamanha receptividade global para um assunto tão doloroso e constrangedor, o que inclui a acolhida excepcional da película na Alemanha (que pareceu aliviada de sua culpa coletiva) e no Estado de Israel, onde aliás o corpo de Schindler foi enterrado.

Algo ingênuo, o crítico de cinema Antônio Querino Neto defenderá o cineasta e sua obra no texto “Em nome dos mártires anônimos: Spielberg e o nazismo” (1995), argumentando que a representação do filme, sobretudo no caso do 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<sup>4</sup> (1995: 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 tão fundamentais quanto lamentáveis acerca do preconceito e, no limite, da mortal animosidade entre a população polonesa e a comunidade judaica, para ficarmos só num exemplo.

Já os detratores de Spielberg parecem subestimar uma das poucas qualidades do filme. Lozano Aguilar viu no projeto a “vocaçao de representação última e insuperável que

não admitiria entrar em discussão com outras obras centradas nos campos” (2001, p. 53). Se não há diálogo, há ao menos *citação*, essa prática tão ao gosto da estética pós-moderna. Spielberg faz lembrar o clássico “Noite e Neblina”, de Alain Resnais (do qual copia o uso paralelo da cor e do P&B) e até mesmo “*Shoah*”, obra de seu mais cáustico crítico, Claude Lanzmann. (a quem cita diretamente ao encenar uma criança polonesa fazendo o terrível sinal da morte, passar os dedos, como uma faca, pelo pescoço). Ainda assim, o diretor norte-americano fez um filme de ação, o oposto radical da estética Lanzmanniana. 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: 176), o sucesso de “A Lista de Schindler” expõe um descompasso vistoso: uma intelectualidade a postular e exigir 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.

Pois também o mais importante dos filmes sobre o Holocausto jamais realizado está bem longe de atender aos apelos por uma ética da representação. Embora empacotado para um consumo massivo, o épico da salvação encenado 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* nazistas no gueto para buscar os próximos deportados; ao caótico processo de *seleção* no campo de extermínio; ao desespero de mães que vêm seus filhos indo para a morte em caminhões mobilizados pela SS, rumo 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, daquela “violência estetizada” denunciada por Marília Pacheco Fiorillo (1994), uma violência estilosa e *kitsch*;<sup>5</sup> muito longe, portanto, da chamada *Bilderverbot*, a proibição das imagens nos moldes da tradição judaica. Daí para a “pornografia concentracionária” de que falava o cineasta francês Jean-Luc Godard existe um percurso sempre apto a ser trilhado. Como reclamaria o sobrevivente húngaro Imre Kertész, Nobel de Literatura, hoje, “não podemos deixar de viver o *kitsch* de Spielberg, de proporções paquidérmicas” (2004: 175).

Tais postulações encontrarão eco na denúncia de Carles Torner. Em “Shoah: Cavar con la Mirada”, o autor conta sua impressão de desconforto, ao sair da estréia de gala do filme de Spielberg, em Barcelona:

Apesar de tudo [os convidados e instituições politicamente corretos na noite de gala da estréia do filme], 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 (Torner, 2005: 10-11).

Torner, enfim, sente-se insultado pela obscenidade da cena, por sua apelação brutal, a caminho daquele pornográfico concentracionário, tão bem representado em “O Porteiro da Noite” (1974) de Liliana Cavani e oferecido em doses generosas em “*Holocaust*”. Como disse um indignado Imre Kertész: “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). Aos que argumentam que a obra levou milhões de pessoas aos cinemas, multidões que, por outro lado, seriam indiferentes ao Holocausto – argumento sempre na ponta da língua dos entusiastas da cultura de consumo -, Kertész (2004: 176) é taxativo: “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?”

“A Lista de Schindler” encarna, portanto, aquele terrível destino das obras artísticas condenadas pela filosofia moral de Theodor Adorno. Pois estas tratam da “redenção” ou

do terror absoluto da morte, como no cinema de Claude Lanzmann, têm como objeto de sua representação milhões de vidas devastadas e varridas da história, no contexto de uma cultura de consumo, na qual mesmo o suplício dos castigados, no limite, pode provocar o gozo, o prazer. Como disse, de forma definitiva, Adorno (1991: 65), num dos mais pungentes ataques à prática – alienada – do consumo cultural deste tipo de obra: “Dessas vítimas prepara-se algo, obras de arte, lançadas à antropofagia do mundo que as matou”. Ao lembrar aquela já clássica afirmação de Primo Levi [“Nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa: a aniquilação de um homem. Pois esse 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”] o também filósofo Peter Pál Pelbart (2000: 176), dispara, sem rodeios: “Muito menos poderia caber num filme de Spielberg”. Talvez restasse ao cineasta, que arrebatou sete Oscars com sua narrativa épica dos “*Schindlerjuden*”, repetir a triste frase de Mordechai Podchlebnik, um dos sobreviventes de Chelmno entrevistado por Claude Lanzmann em “*Shoah*”: “tudo morreu, mas nós somos apenas pessoas e queremos viver. Portanto, tem-se que esquecer”.

### Referências Bibliográficas

Adorno, T. W. (2003). Educação após Auschwitz. En *Theodor W. Adorno. Educação e Emancipação*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Adorno, T. W.. (1991). *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Aguilar, A. L. (2001). *Steven Spielberg: La Lista de Schindler*. Estudio Crítico. Barcelona: Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1980). *Mitologias*. São Paulo: Difel.

Cangi, A. (2003). Imagens do Horror. Paixões Tristes. In: M. Seligmann-Silva. *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes* (pp. 141-171). Campinas, São Paulo : Editora da UNICAMP.

Felman, S. (2000). Educação e Crise ou as Vicissitudes do Ensino. En M. Seligmann-Silva & A. Nastrovsky. *Catástrofe e Representação* (pp.13-71). São Paulo: Escuta.

Finkelstein, N. G. (2001). *A Indústria do Holocausto: Reflexões sobre a Exploração do Sofrimento dos Judeus*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record.

Fiorillo, M. P. (1994). O Salmão e a Aura. Há mais diferenças entre Lucien Freud e Peter Greenaway do que as óbvias. En *Revista Imagens* n. 2 (pp. 08-17). Campinas.

Gagnebin, J. Palavras para Hurbinek (2000). En M. Seligmann-Silva & A. Nestrovski. *Catástrofe e Representação* (pp. 99-110). São Paulo: Escuta.

Hartman, G. H. (2000). Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma. En M. Seligmann-Silva & A. Nestrovski. *Catástrofe e Representação* (pp. 207-235). São Paulo: Escuta.

Jameson, F. (1995). *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal.

Kertész, I. (2004). *A Língua Exilada*. São Paulo: Companhia das Letras.

Levi, P. (2004). *Os Afogados e os Sobreviventes: Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra.

Neto, A. Q. (1995). Em nome dos Mártires Anônimos; Spielberg e o Nazismo. En *Revista Imagens* n. 4 (pp. 21-26). Campinas.

Pelbart, P. P. Cinema e Holocausto. En M. Seligmann-Silva & A. Nestrovsky. *Catástrofe e Representação* (pp. 171-183). São Paulo: Escuta.

Sarlo, B. (2005). *Paisagens Imaginárias. Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: EDUSP.

Slater, D. (2002). *Cultura do Consumo & Modernidade*. São Paulo: Nobel.

Sontag, S. (1986). *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M.

Todorov, T. (2002). *Memória do Mal, Tentação do Bem*. São Paulo: Arx.

Torner, C. (2005) *Shoah. Cavar con la Mirada. Claude Lanzmann*. Barcelona: Gedisa.

## Filmografia

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.

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.

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.

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.

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.

---

<sup>1</sup> Professora dos Cursos de Comunicação Social e Design da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio Grande do Sul (ESPM-RS), Brasil. Doutora em “Comunicação e Informação” pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/Fabico/UFRGS). É colaboradora nos livros “Dicionário da Comunicação” (2009), Organizado Por Ciro Marcondes Filho, “Comunicação e Informação: ensaios e críticas” (2006), “Jornalismo No Cinema” (2002), “Estudos de Cinema” (2001), além das edições da coleção Comunicação da PUCRS, “Mídia, Textos e Contextos”(2001) e “Mídia, Imagem e Cultura” (2000). Também publicou artigos em diversas revistas acadêmicas brasileiras como “Contracampo”, “Comunicarte”, “Comunicação e Política”, “Intexto”, “Lugar Comum”, além da própria “Razon y Palabra”. adrianakurtz@terra.com.br

<sup>2</sup> Antes da virada do século, o livro *Indelible Shadows*, de Anette Insdorf, 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. Uma terceira edição em 2003, acrescentaria ao estudo novos capítulos e novos títulos.

<sup>3</sup> Lembremos que o próximo passo de Spielberg no sentido de assumir o monopólio sobre a representação – e a “história” – do Holocausto foi efetivada com o projeto de sua Fundação *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, que colheu relatos de sobreviventes em todas as partes do mundo, inclusive no Brasil. Parte deste material acabou sendo utilizado no filme “Sobreviventes do Holocausto” (1996), dirigido oficialmente por Allan Holzman e produzido pelo cineasta. O sucesso midiático do projeto, entretanto, mostrou-se prejudicial para o seu idealizador. O trabalho da Fundação e o papel central de Spielberg foram criticados de forma implacável, o que levou o cineasta a doar o material para a *University of Southern California*, que se tornou a mantenedora oficial do acervo, devidamente rebatizado de “*USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*”.

<sup>4</sup> Amon Goeth é, de fato, incapaz de compreender e de amar, conforme a descrição de Theodor Adorno em “Educação Após Auschwitz” (2003): o “tipo com consciente coisificado” é alguém basicamente incapaz de amar. “Tudo nele denota um anseio de administrar, padronizar e finalmente destruir qualquer vestígio de individualidade”, no sentido físico e psíquico, dirá ainda Neto (1995, p. 22).

<sup>5</sup> “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, nota Aguilar (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 (Aguilar, 2001, p. 61).