

## O enquadramento da memória do Holocausto a partir do filme *A Lista de Schindler* (1993)

Framing Holocaust memory through the film *Schindler's List* (1993)

Tereza Spyer\* e Isadora Wadi Staduto\*\*

### Resumo

O presente artigo versa sobre os processos de construção da memória e como estes são influenciados pela cultura popular através do cinema. Para ilustrar tais processos, analisamos o enquadramento da memória feito pelo filme *A Lista de Schindler* (1993), do diretor Steven Spielberg. Estudamos como a escolha por uma narrativa cinematográfica clássica, que possui convergências com a narrativa historiográfica, constrói a obra de modo a que esta se torne parte da memória histórica, convertendo Spielberg em autoridade quando o tema é a história do genocídio de judeus.

Palavras-chave: Memória; Cinema; Holocausto.

### Abstract

This article elaborates the processes of memory construction and how they are influenced by popular culture through cinema. To illustrate these processes, we analyzed the framing of the memory made by the film *Schindler's List* (1993), from director Steven Spielberg. We studied how the choice for a classic cinematographic narrative, which has convergences with the historiographical narrative, constructs the work in such a way that it becomes part of the historical memory, converting Spielberg into authority when the theme is the history of the Jewish genocide.

Keywords: Memory; Cinema; Holocaust.

\* Professora do Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPG-ICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: tereza.spyer@unila.edu.br.

\*\* Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: isadorastaduto@gmail.com.

## Introdução

Este artigo busca analisar o filme *A Lista de Schindler* (1993), dirigido por Steven Spielberg. Procuramos refletir sobre os processos de construção da memória e como estes são influenciados pela cultura popular via cinema. Nos interessa indagar sobre a memória audiovisual da representação do holocausto, uma vez que esta obra é um ícone do imaginário ocidental acerca deste tema.

O filme é baseado no romance *A Lista de Schindler* (1982), escrito por Thomas Keneally. O romance de Keneally e a adaptação cinematográfica homônima de Spielberg, narram a vida de Oskar Schindler, um membro do Partido Nazista, que durante a Segunda Guerra Mundial salva a vida de cerca de 1.200 judeus dos campos de concentração da Polônia e da Alemanha.

O enredo centra-se na vida de Schindler, que conduz negócios com os líderes nazistas, obtendo permissão para reativar uma fábrica falida de metais esmaltados no gueto da Cracóvia. Com o financiamento e o trabalho semi-escravo dos judeus do gueto, Schindler prospera economicamente. A partir da implementação da “Solução Final” (o plano de genocídio da população judaica), o protagonista passa por uma virada moral, na qual usa sua fortuna para comprar os judeus dos campos de concentração, formando “A Lista de Schindler”, e os protegendo em sua fábrica até o fim da guerra.

A obra, com orçamento de cerca de 22 milhões de dólares, foi lançada em dezembro de 1993, dois anos antes do aniversário de 50 anos do fim da Segunda Guerra Mundial. Muito bem recebida pela crítica, foi ovacionada com 12 indicações ao Oscar de 1994, das quais ganhou sete, sendo estas as de melhor filme, diretor, roteiro adaptado, montagem, música original, direção de arte e fotografia.

Ao longo dos anos o filme seguiu sendo muito celebrado, tal como a comemoração do 25º aniversário de lançamento realizada no Festival de Cinema de Tribeca, que o qualificou como “um dos retratos mais desafiadores e sensíveis do cinema contemporâneo sobre o custo humano do Holocausto” (TRIBECA FILM FESTIVAL, 2018).

## O enquadramento da memória no cinema

O filme *A Lista de Schindler* é uma excelente fonte para refletirmos sobre as conexões entre memória e cinema. Para Michael Pollak, os filmes são os melhores suportes para construir a memória em função de seu “[...] papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (POLLAK, 1989, p.9).

Na contemporaneidade, em um mundo tomado pelo amplo acesso à tecnologias de mídia, o tempo e a memória se conformam como conceitos com significados cada vez mais mutáveis, “em vez de se relacionar com o passado através de um senso de lugar ou ancestralidade” (LOSHITZKY, 1997, p. 3), os consumidores de produtos audiovisuais, como filmes e séries, “podem experimentar uma herança comum com pessoas que nunca viram; eles

podem adquirir memórias do passado com as quais não têm conexão geográfica ou biológica” (LOSHITZKY, 1997, p. 3)<sup>1</sup>.

A memória constitui-se em um importante componente para a construção histórica, está presente na própria formação do imaginário e conforma “a mais autêntica versão do passado” (ZELIZER, 1995, p. 217). Vale destacar que os estudos contemporâneos acerca da memória coletiva vão além dos estudos unidimensionais do passado, observando a memória não só como uma atividade de construção de circunstâncias sociais, históricas e culturais, mas também como um entrelaçado entre o presente e o futuro, utilizando-se do passado (ZELIZER, 1995). Na perspectiva de Pollak (1989), o lembrar deixou de ser uma atividade finita, com um começo e um fim e passou a ser um processo em constante desdobramento, mudança e transformação.

Antes de uma memória coletiva conformar-se e estabelecer vínculos com uma identidade, ela passa pelo campo das “batalhas da memória”, sobretudo entre grupos minoritários e a sociedade englobante. Nesta batalha pela construção da memória se sobressai, normalmente, a oficial e dominante, sendo esta que será utilizada como sustentação da história (POLLAK, 1988). Entretanto, essa memória coletiva conformadora de certas construções históricas não é estável, por exemplo, o tempo, para a memória, está à disposição de rearranjos estratégicos. Assim, uma temporalidade pode se modificar para acomodar as necessidades de certo grupo (ZELIZER, 1995).

Além disso, a memória coletiva só se torna estável após uma imposição de limites, pois esta não pode se construir de modo arbitrário (POLLAK, 1988). O enquadramento de memória é, portanto, constituído pelo material fornecido pela história, ou seja, não se reconstrói a memória, assim como a história, sem um tempo e um espaço real. Entretanto,

Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 8).

A memória enquadrada não pretende recuperar, mas sim, reconfigurar e colonizar o passado, obrigando-o a se conformar a configurações do presente, pois os comportamentos do presente estão de acordo com como se constrói e se lembra do passado (ZELIZER, 1995). Neste sentido, as narrativas sobre o passado foram produzidas e enquadradas a partir de certas visões de mundo que determinam como este deve ou não ser. Isso significa que alguns acontecimentos são trazidos do passado, agrupados em uma narrativa e rotulados de história (ZELIZER, 1997).

Pollak afirma que “esse trabalho de enquadramento da memória tem seus atores profissionalizados, profissionais da história das diferentes organizações de que são membros, clubes e células de reflexão” (1989, p. 8). Entretanto, Barbie Zelizer discorda de

---

<sup>1</sup> As traduções do inglês e do espanhol para o português são de nossa autoria.

Pollak em relação aos atores responsáveis pelo enquadramento da memória. Para a autora, “memórias históricas e evidências históricas não se restringem mais apenas a arquivos e bibliotecas; eles permeiam a cultura popular e o discurso público também” (1997, p. 19). Assim, a diversificação da produção da história tem afetado constantemente a nossa percepção do passado enquanto sociedade.

As imagens criadas pelas grandes mídias emprestam uma aura de verossimilhança para a representação do registro histórico que pode ser difícil de contestar. Isso vem ocorrendo a partir da perspicaz habilidade dos realizadores audiovisuais de mesclar fatos e ficção para criar certos tipos de representação de eventos já ocorridos. Com isso os cineastas ganham espaço para suas narrativas históricas provocando o afastamento da historiografia tradicional do seu, então, monopólio das narrativas acerca do passado (ZELIZER, 1997).

Para Gilda Bevilacqua (2014), existem muitas formas de representar o passado que podem se manifestar através de diversos modos discursivos. Estes são classificáveis em dois grandes grupos: os narrativos e os não narrativos. Os relatos que nos contam uma história seja esta “real” ou “fictícia”, estão entre os modos narrativos. Por sua vez, dentre os “não narrativos” estão os discursos descritivos, analíticos e líricos.

Assim, quando falamos sobre acontecimentos ocorridos no passado é impossível nos desvencilharmos da forma narrativa. Sendo ficcional ou não, o escrito, o oral e o audiovisual dividem esta característica quando querem elaborar uma história. Nesse sentido, a construção narrativa clássica de filmes chamados “históricos” se assemelha aos relatos da história tradicional, centralmente através da chamada “voz média”, ou seja, a desaparecimento do autor como narrador e a dissolução do ponto de vista exterior (BEVILACQUA, 2014).

É importante ressaltar que a narrativa cinematográfica de tipo clássico compreende a onipresença da câmera como observador invisível e ideal, sem contingências de espaço e tempo. Dessa mesma forma, se define a “ocultação de produção”, ou seja, a história não parece ter sido construída, pois aparenta preexistir a sua representação narrativa (BORDWELL, 1996).

Neste último aspecto se encontra a relação principal entre a construção da narrativa historiográfica e a do cinema clássico, que segundo Roland Barthes acontece a partir do chamado “efeito de realidade”, que permite que a “realidade” produza diferentes significados: “O discurso histórico não concorda com a realidade, tudo o que faz é significá-la, enquanto continua repetindo o ocorrido, sem que essa afirmação se torne algo além da face do significado de toda a narrativa histórica” (BARTHES, 1987, p. 175-176).

Paul Ricoeur, em seu livro *Tiempo y Narración* (2009), estabeleceu a necessidade de “entrecruzar” a ficção e a história para construir qualquer tipo de relato sobre o passado, seja este imaginário ou não, ao que Bevilacqua (2014) adiciona, seja este relato escrito ou cinematográfico.

Portanto, é das trocas entre a formalização histórica do relato de ficção e a formalização do próprio relato histórico como ficção, que nasce o “tempo narrado”, ou seja, a construção discursiva do passado que constitui a história. Assim, tanto a historiografia tradicional como o audiovisual clássico se caracterizam, em última instância, pela ambição de reconfigurar a condição histórica e elevar-se ao patamar de consciência histórica.

### **O Holocausto de Spielberg**

A *Lista de Schindler* foi incorporada na consciência histórica coletiva como a narrativa por excelência sobre o genocídio judaico devido, principalmente, a algumas decisões estéticas tomadas por Spielberg na construção do melodrama. Entre elas, a escolha da fotografia foi a mais importante, pois o cineasta e o diretor de fotografia, seu habitual colaborador, Janusz Kamiński, decidiu filmar em preto e branco quase todo o filme, uma vez que não acreditavam que o evento do Holocausto poderia ser aceito e legitimado pelo público se fosse registrado em cores (PINHEIRO, 2018). O filme apresenta apenas dois momentos que fogem ao preto e branco: a cena de abertura (uma família celebra o Shabat, dia de descanso semanal, que simboliza o sétimo dia da criação) e a cena final (sobreviventes visitam o túmulo de Schindler).

Esta escolha foi influenciada por outra experiência em que o grande público entrou em contato com o debate sobre a representação do genocídio judaico: a minissérie *Holocausto* (1978), dirigida por Marvin Chomsky, da emissora *National Broadcasting Company* (NBC). Esta obra foi alvo de controvérsias por fazer a mediação do Holocausto através das cores. Para Jeffrey Shandler (1997), o retrato do drama judeu em cores soou como a retirada de mais uma dimensão de “veracidade” de um assunto já distante da audiência. Assim, vemos que a escolha do realizador de filmar *A Lista de Schindler* majoritariamente em preto e branco se faz, sobretudo, para evitar o questionamento sobre a legitimidade histórica da narrativa fílmica.

A película busca esse efeito de realidade através de variados artifícios, dentre eles, está a sobreposição de textos extra diegéticos, os quais atestam a facticidade do relato, o que localiza espacialmente e historicamente o público. Espacialmente, os sets são construídos com realismo, réplicas dos lugares em que os fatos ocorreram, seguindo o que foi estabelecido pelo modelo “canônico e casual” (BEVILACQUA, 2014). Já as configurações espaciais são tal qual foram na época e encontram-se no exato local em que aconteceram os fatos históricos. Spielberg gravou na Polônia, na fábrica onde Schindler trabalhou, também no seu apartamento e em outros espaços frequentados pelo protagonista. Ou seja, canônico pois é genuíno e oficialmente autenticado, mas casual, porque aquilo ali não foi criado para o filme, mas adaptado para a realização da obra.

A narrativa nos transporta para as etapas da evolução moral e pessoal de Schindler, que está claramente estruturada de acordo com uma noção de tempo em uma ordem compartimentada, lógica e inequívoca, de passado, presente e futuro. Aqui, o realizador parece ter o “desejo de se manter fiel ao espírito de documentários do período” (SHANDLER, 1997,

p.155), seguindo o modelo do “Cinema-Verdade”, que compreende o gênero documental como a maneira mais eficiente de retratar eventos históricos. A partir da estética documental, Spielberg torna-se mais confiável, para o público, como narrador, conferindo à película autenticidade histórica. No entanto, segundo nos alerta Robert Rosenstone:

Mesmo que seja feito inteiramente a partir de tomadas de atualidade ou de outros vestígios do mundo, o documentário nunca é uma “aula de história” neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador com o mesmo cuidado dedicado à interpretação de um filme dramático (ROSENSTONE, 2010, p. 112).

Além da fotografia em preto e branco, o uso da câmera na mão, sem estabilizador, é outra importante estratégia na busca de legitimidade histórica, principalmente nas cenas de multidão, a qual deu à várias sequências um aspecto de cruzeza, em estilo documental, caráter espontâneo, com o objetivo de traduzir o terror e a desorientação das vítimas (PINHEIRO, 2019). Sobre a construção deste “realismo”, Spielberg afirma que:

Eu acho que preto e branco representa a realidade... Eu não acho que a cor é real. Eu acho que certamente a cor é real para as pessoas que sobreviveram ao Holocausto, mas para as pessoas assistirem a história pela primeira vez, acho que preto e branco será a verdadeira experiência para elas. Minha única experiência com o Holocausto foi em documentários em preto e branco. Eu nunca vi o holocausto em cor. Não sei como Auschwitz se parece em cores. Mesmo estando lá, é preto e branco nos meus olhos, acho que a cor teria acrescentado um verniz de quase uma farsa (SPIELBERG *apud*. SHANDLER, 1997, p. 156).

Interessa ressaltar aqui o modo pelo qual Spielberg menciona o cinema documental como equivalente à história. Seu filme tenta se aproximar ao máximo de um documentário, a ponto de tornar-se quase um. Nesse mesmo sentido, é plausível abordar o relato de Adriana Kurtz, em uma entrevista dada a *Revista do Instituto Humanitas Unisinos* (2017), sobre sua visita ao campo de Auschwitz-Birkenau, no qual vemos um exemplo claro de como a história ganha sentido a partir narrativa cinematográfica:

Eu estava plenamente disposta a desconsiderar os filmes assistidos ao longo de décadas e ir em busca da história, da “realidade”. Nos dois dias que visitei ambos os campos [...] fui surpreendida por uma incrível experiência: aqueles prédios, muros e ruas bem desenhadas do campo principal de Auschwitz, bem como as ruínas de Birkenau, só ganhavam sentido na medida em que eram potencializados por lembranças de cenas de filmes, que se colavam ao cenário indiferente. Eu queria esquecer os filmes em nome de uma suposta verdade histórica. Mas a história – ou o que sobrara dela – só alcançava seu sentido e intensidade plena a partir de uma memória visual da representação do Holocausto. E mesmo na câmara de gás, sob o cheiro ainda presente de morte, os filmes se faziam presentes (KURTZ, 2017, p. 19).

Dentre tantos filmes sobre o Holocausto, *A Lista de Schindler* tornou-se o ícone do imaginário ocidental acerca do extermínio dos judeus europeus sob o regime nazista (BEZERRA, 2010), em um momento em que as memórias pessoais do Holocausto estavam

desaparecendo. O longa-metragem materializa a frágil transição entre “a consciência do vivido, memória pessoal para memória coletiva, memória manufaturada” (LOSHITZKY, 1997, p. 3). Enfatiza uma memória que, para Omer Bartov (1997), é retratada para tornar-se palatável, construindo a ideia de que atos de talentos individuais poderiam ter salvado todos e retirando, em certo nível, uma responsabilidade coletiva. Isso explicaria o porquê do filme ter tido um grande sucesso na Alemanha e na França. A obra gera um alívio de consciência ao público, no sentido deste identificar-se com a bondade de Schindler e crer que também ele espectador poderia ser um herói, se necessário (KURTZ, 2010a).

Esta produção hollywoodiana faz o receptor do filme acreditar que 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” (KURTZ, 2010a, p. 3). Cria-se uma ilusão de que tudo o que foi vivido em Auschwitz é o que é visto na tela de Spielberg (BARTOV, 1997), mensagem que pode ser entendida no próprio posicionamento do diretor durante a promoção do filme:

Me sinto mais como um jornalista que um diretor deste filme. Sinto como se eu estivesse mais reportando do que criando. Estes acontecimentos, o personagem de Oskar Schindler e as boas ações que ele fez em uma época terrível não foram criadas por mim, eles foram criados pela história. Estou interpretando a história, tentando encontrar as forças que geralmente uso para entreter o público. Eu tenho um grande desejo de entreter, de manter o público interessado - de não entediar ninguém (SPIELBERG apud. PINHEIROS, 2018, p. 207)

Spielberg promoveu uma ruptura nas formas de representar o Holocausto, suspendendo as representações majoritariamente europeias que até então haviam sido realizadas. Houve uma colonização estadunidense na cinematografia do Holocausto, tornando a temática objeto do cinema *mainstream*. Este processo se dá, porém, de forma paradoxal, pois segundo Yosefa Loshitzky (1997), “o diretor mais comercial, associado aos ‘clássicos’ da cultura popular estadunidense, ‘europeizou’ seu filme sobre o Holocausto como se o ‘olhar europeu’ garantisse respeitabilidade crítica e uma reivindicação autoritária de autenticidade histórica e realização artística” (p. 5).

A *Lista de Schindler* foi a “joia da coroa” do “ano do Holocausto”, 1993-94, especialmente nos Estados Unidos. Em abril de 1993, foi inaugurado o *United States Holocaust Memorial Museum* em Washington<sup>2</sup> e o filme repercutiu em um aumento das visitas. Os eventos relacionados ao Holocausto nesse ano se “retroalimentaram”, pois o sucesso do filme e do

---

<sup>2</sup> É pertinente destacar que o *Holocaust Memorial Museum* (1993) foi inaugurado no *National Mall*, lugar da capital estadunidense destinado a celebrar a história do país, antes do *National Museum of African American History and Culture* (2004) e do *National Museum of the American Indian* (2016).

Museu provocou uma onda de programas televisivos acerca do tema, além da retransmissão da minissérie *Holocausto* (LOSHTIZKY, 1997).

O longa-metragem é fruto da sensibilidade de uma geração estadunidense pós-Guerra Fria, distante, em termos de tempo e espaço, do Holocausto (LOSHTIZKY, 1997), evidenciando o fenômeno de “americanização do Holocausto” (NOVICK, 1999), iniciado por volta da década de 1980 e inaugurado pela minissérie *Holocausto*. Isto teria promovido um aprofundamento da “Indústria do Holocausto”, uma expressão controversa e provocadora usada por Norman Finkelstein (2001) para indicar a construção desta “sensibilização” da sociedade estadunidense.

A consolidação de Spielberg como guardião, ou melhor dito, monopolizador da memória se efetiva com o projeto da instituição *Survivors of the Shoah, Visual History Foundation*, inaugurado em 1994, que recolhe relatos de sobreviventes da *Shoah*, palavra hebraica usada para nomear o processo de destruição sistemática de mais de seis milhões de judeus. Isso ocorre em um contexto em que o testemunho tornou-se central no espaço público que construiu desde a década de 1980 uma obsessão pela memória e pelo passado (HARTOG, 2003). Vale destacar que esta fundação elevou Spielberg ao status de “curador” da memória, estabelecendo uma concepção “spielberguiana” de testemunho, na qual os depoimentos seguem:

[...] três coordenadas cronológicas da vida do sobrevivente: o período anterior à perseguição; a fase efetiva do Horror, incluindo perseguição, deportação, vida nos campos e regresso; e, finalmente, a reinserção na vida do pós-guerra até a atualidade. De forma geral, essas três fases têm a duração, respectivamente, de 20%, 60% e 20% do testemunho (KURTZ, 2010b, p. 10).

Uma vez mais Spielberg buscou, nos testemunhos que registrou, a unidimensionalidade do melodrama clássico nos sobreviventes que retrata. Observamos a mesma narrativa clássica escolhida para representar a vida de Schindler, a qual se desenvolve até que o espectador conheça a história por completo, movendo-se para uma crescente “tomada de consciência da verdade”, se encerrando com uma celebração da estabilidade alcançada pelos protagonistas e pela história canônica (BORDWELL, 1996).

Ao encerrar os depoimentos as testemunhas mostram seus descendentes e “isto demonstra que é certo o fato de que salvando uma vida pode salvar-se o mundo” (SPIELBERG *apud* KURTZ, 2010b, p. 10). Assim, o diretor faz uma conexão clara entre a narrativa da obra e a narrativa dos testemunhos, uma vez que Schindler, ao se despedir de “seus judeus” ao fim da guerra, ganha um anel onde está escrito em hebraico “Talmud”. Depois da Torah, ou Pentateuco, o “Talmud” é o livro que estruturou a religião judaica nos moldes atuais. Entretanto, no filme o termo foi traduzido por uma das personagens como sendo “aquele que salva uma vida, salva o mundo inteiro” (A LISTA DE SCHINDLER, 1993).

Observamos aqui mais uma fusão de narrativas, mesclando a memória do acontecimento histórico e a construção que faz o próprio filme, na qual a memória da *Shoah* é moldada por um cineasta estadunidense judeu que se tornou “autoridade mundial” acerca do genocídio de judeus europeus (KURTZ, 2010a).

A partir de então se cristaliza um importante movimento histórico dos judeus estadunidenses em que o simbolismo e a sacralização do Holocausto passam a ocupar um lugar de destaque no pensamento, no ritual religioso judaico e, sobretudo, na identidade que se torna o seu denominador comum (NOVICK, 1999). Nesse sentido, o próprio Spielberg afirma: “sinto uma responsabilidade especial como judeu para me ocupar do tema [...] eu acho que estou mais orgulhoso de ser judeu do que em qualquer outro momento da minha história... O filme é o resultado do que eu passei como pessoa” (SPIELBERG apud. ZELIZER, 1997, p. 25).

Assim, a partir de *A Lista de Schindler* podemos perceber que muitos mitos e símbolos construídos e perpetuados por Hollywood se tornam características permanentes na consciência histórica estadunidense, e por consequência, mundial (LOSHITZKY, 1997). Por esse ângulo,

Se houvesse uma escala Richter para medir até que ponto os filmes comerciais causam reverberação na esfera pública tradicional, o efeito da Lista de Schindler pode se aproximar ou, no mínimo, alcançar o nível do blockbuster racista de D.W Griffith de 1915, *O Nascimento de uma Nação* (HANSEN, 1997, p. 77).

Oito décadas separam essas produções e apesar das diferenças palpáveis entre as duas, é perceptível uma intensidade “sísmica” similar que caracteriza as ambições de Spielberg e a recepção do público. Esta similaridade acontece no sentido de que ambas obras abordam traumas de dimensões coletivas da história e os re-trabalham “em nome da memória e identidade nacional” (HANSEN, 1997, p. 77)

Para Miriam Hansen (1997), o que se percebe de extraordinário nesses dois filmes vai além da capacidade de catalisar controvérsias, situando-se na habilidade de ambos em reivindicar “o que” e de “que forma” uma nação lembrará. Isso torna Griffith e Spielberg “guardiões” oficialmente reconhecidos dessas partes da história.

*O Nascimento de Uma Nação* foi o primeiro filme na história dos Estados Unidos a ser exibido na Casa Branca e, na ocasião, o presidente Woodrow Wilson comentou que o filme escrevia “a história de forma iluminada” (HANSEN, 1997). Por sua vez, o reconhecimento histórico de Spielberg aconteceu com a assinatura de uma Carta de Direitos, em Abril de 1994, pela governadora de Nova Jersey, Christine Whitman, a qual demandou a inclusão no currículo escolar do ensino sobre o Holocausto e outros genocídios através da exibição do filme *A Lista de Schindler* (LOSHITZKY, 1997).

Entretanto, é importante ressaltar que a obra de Spielberg se produz em um momento histórico muito distinto da de Griffith, no qual as crises da contemporaneidade se manifestam mais fortemente. Uma delas é a chamada “crise das identidades” (HALL, 2006) acarretando a da memória, pois toda a construção de identidade se instala, pelo menos em parte, no trabalho de memória (LIPSTIZ, 1990).

A partir do final do século XX, estas crises da memória e de identidade se manifestam através de um fenômeno cultural da pós-modernidade: a obsessão pelo passado. Loshitzky

(1997) utiliza o conceito “memorial, ou sensibilidade museográfica”, de Andreas Huyssen, para explicar este fenômeno. Isto é, se sofre atualmente de uma sobrecarga da memória fomentada por imagens superficiais e, neste contexto, emergiu o interesse pelo Holocausto, particularmente nos Estados Unidos.

Entretanto, nos indagamos: obsessão por qual passado? Os Estados Unidos escolhem lidar com os traumas do Holocausto transformando em um mito, não no sentido de ser algo falso ou criado, mas como algo que “evoca sentimentos fortes, transmite e reforça valores básicos da sociedade” (COLE, 1999, p. 4). Assim, o acontecimento histórico foi incorporado na memória estadunidense, tornando-se um de seus mitos fundadores, pois molda o enquadramento histórico e moral para o passado e o presente.

Ao lidar com o Holocausto, os EUA ignoram consideravelmente os traumas provenientes de sua história e memória nacional, negando uma memorialização própria da diáspora negra e do genocídio dos povos originários, passando a se referir posteriormente a esses processos também como holocaustos. Ou seja, somente a partir do referencial do Holocausto judeu é que foi possível compreender e reconhecer a natureza traumática e cruel desses outros processos (COLE, 1999).

Assim, a partir dos quadros de referências fornecidos por filmes hollywoodianos, principalmente obras como a *A Lista de Schindler*, potencializadas por um sistema de entretenimento globalizado, houve uma rápida assimilação da natureza traumática do Holocausto por todo o mundo (SAMUELS, 2007).

Este sistema, ao tornar o genocídio um objeto da cultura de massas, faz o público experimentar uma herança comum com pessoas que nunca viram, experiências que nunca viveram e lugares que nunca visitaram, criando um senso de “ancestralidade” com esse passado com o qual não se relacionam, construindo uma experiência histórica e códigos culturais comuns que formam uma identidade cultural que partilha das mesmas referências para a interpretação do mundo e da sociedade (LOSHITSZY, 1997).

Se não houvesse o trabalho de memória realizado pelo audiovisual, isso não seria possível. Para Rosenstone (2010), se compreendermos historiadores como aqueles que confrontam o passado para significá-lo no presente através de narrativas, cineastas podem ser historiadores, pois também atribuem um significado do passado para o presente. Nem um dos dois se ocupa do passado em si mesmo, mas sim em relação ao presente. Para que ganhe sentido, o passado é costurado a partir de partes escolhidas para se enfatizar e outras escolhidas para serem esquecidas, logo, não se pode encará-lo sem reconhecer que há um narrador.

Portanto, os estudos contemporâneos da memória e suas relações com a construção histórica tornaram possível o entendimento do modo como *A Lista de Schindler* insere-se como narrativa histórica, e conseqüentemente, no imaginário coletivo, tornando-se o próprio fato histórico, não somente uma representação deste.

Nesse sentido, o filme de Spielberg se tornou um marco do cinema produzido por Hollywood, que detém grande parte do monopólio da produção da história e da memória na contemporaneidade. Além disso, *A Lista de Schindler* inaugurou uma fase na filmografia do próprio Spielberg, que após a produção da obra discutida neste artigo, se dedicou a realização de outros filmes considerados históricos como: *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) e *Lincoln* (2012).

### **Considerações Finais**

*A Lista de Schindler* contribuiu para construir uma memória da representação do Holocausto. O filme se tornou uma obra audiovisual que apresenta uma narrativa sobre o genocídio judaico que se converteu em hegemônica, transformando Spielberg em "curador" do imaginário ocidental no que diz respeito ao Holocausto. Ademais, este longa-metragem foi o marco inicial das "obras históricas" na cinematografia "spielberguiana".

Neste artigo vimos que o cinema se apresenta como o universo estético privilegiado na construção da memória e da história sobre o Holocausto, ainda que fundado a partir de uma lógica de épico redencionista, como é o caso de *A Lista de Schindler*. Segundo afirma Arturo Aguilar: Spielberg "aspirava a um papel muito mais transcendente, o de consciência da humanidade" (AGUILAR, 2001, p. 26).

Além disso, realizadores como Spielberg se convertem em agentes produtores de memória e de história. Ao narrar o extermínio dos judeus a partir da lente estadunidense, o diretor se tornou "o 'porta-voz' das vítimas do Holocausto, bem como o *curador*, por assim dizer, de sua representação e memória" (KURTZ, 2010a, p.10).

Segundo 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] celebram a sobrevivência com imagens coloridas e música triunfal" (KERTÉSZ, 2004, p.199). Já para Beatriz Sarlo (2005): "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" (p.51).

Finalmente, esta moldura, isto é, o enquadramento e a "americanização do Holocausto", produzida pelo diretor a partir de *A Lista de Schindler*, gerou inúmeras críticas, sejam internas quanto externas, ainda que o filme ícone da "Indústria do Holocausto" tenha tido um enorme êxito nos Estados Unidos e no mercado internacional. Isso porque a narrativa salvacionista criada por Spielberg (HARTMAN, 2000), baseada em uma judeidade redescoberta, se deu por uma lente politicamente correta vinculada ao *lobby judaico*, fazendo com que o espectador assimilasse a experiência do holocausto a partir de uma mensagem de otimismo e redenção (AGUILAR, 2001, p.27).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Arturo. **Steven Spielberg: La Lista de Schindler**. Estudio Crítico. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- A LISTA DE SCHINDLER**. Direção de Steven Spielberg, 1993. Estados Unidos: Amblin Entertainment (195 min).
- BARTHES, Roland. "El discurso de la historia". In: \_\_\_\_\_. **El susurro del lenguaje**. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1987, p.161-187.
- BARTOV, Omer. In: LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). **Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p.41-61
- BEVILACQUA, Gilda. "A propósito de La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993): una revisión del 'desafío' del cine a la historiografía moderna". **Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n.9, p.1-31. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4746918>>. Acesso em: 20 Set. 2019.
- BEZERRA, Júlio. "A moral da memória: quando o cinema vai ao Holocausto". **Revista Fronteiras –Estudos Midiáticos** 12(1): 14-22, janeiro/abril 2010.
- COLE, Tim. **Selling the holocaust: From Auschwitz to Schindler how history is bought, packaged and sold**. New York: Routledge, 1999.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- FINKELSTEIN, Nornam. **A Indústria do Holocausto: Reflexões sobre a Exploração do Sofrimento dos Judeus**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANSEN, Miriam. "Schindler's List is not shoat: second commandment popular modernism, and public memory". In: LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). **Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p.77-103.
- HARTMAN, Geoffrey. "Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-236.
- HARTOG, François. "Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo". **Revista de História**, n. 148, p. 9-34, 2003.
- KERTÉSZ, Imre. **A Língua Exilada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KURTZ, Adriana. "Cultura de consumo e representação em 'A lista de Schindler' (ou como embalar um produto de sucesso sobre a memória do Holocausto)". **Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación**. Cidade do México, 2010a. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908050>>. Acesso em: 30 Ag. 2019.
- \_\_\_\_\_. "Como consumir – com prazer estético – os testemunhos do Holocausto: uma avaliação crítica sobre a Fundação Survivors of the Shoah". **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v.13, n.2, 2010b. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/495>>. Acesso em: 02 Set. 2019.
- \_\_\_\_\_. "A construção cinematográfica do Holocausto". **Revista do Instituto Humanitas Unisinos. IHU online**. ed. 501, 2017. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6787-a-construcao-cinematografica-doholocausto-e-seus-riscos>>. Acesso em: 25 de Ag. 2019.
- LIPSITZ, George. **Time passages: collective memory and American popular culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- LOSHITZKY, Yosefa. "Introduction". LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). **Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p 1-18.
- NOVICK, Peter. **The holocaust in American life**. New York: Houghton Mifflin Company, 1999.
- PINHEIRO, Fábio. **Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg: da representação dos traumas aos mitos fundadores**. Tese (Doutorado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2018.
- POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento e silêncio". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RICOEUR, Paul. "El entrecruzamiento de la historia y de la ficción". In: \_\_\_\_\_. **Tiempo y narración III**. El tiempo narrado. México: Siglo XXI, 2009, p. 901-917.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAMUELS, Robert. **Teaching the Rhetoric of Resistance: The Popular Holocaust and Social Change in a Post-9/11 World.** Springer, 2007.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias. Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação.** São Paulo: EDUSP, 2005.

SHANDLER, Jeffrey. "Schindler's discourse: America discusses the holocaust and its mediation, from NBC's miniseries to Spielberg's film". In: LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). **Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list.** Bloomington: Indiana University Press, 1997, p.153-170.

TRIBECA FILM FESTIVAL. **Schindler's List.** Disponível em: <<https://tribecafilm.com/films/schindler-s-list-2018>>. Acesso em: 19 de Ag. 2019.

ZELIZER, Barbie. "Reading the past against the grain: the shape of memory studies". **Critical Studies in Mass Communication**, London, v.12 n.2 p.214-239, 1995.

\_\_\_\_\_. "Every once in a while: Schindler's List and the shaping of history". In: LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). **Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list.** Bloomington: Indiana University Press, 1997, p.18-40.

Artigo recebido em 22/02/2021 e  
aprovado para publicação em 04/02/2022