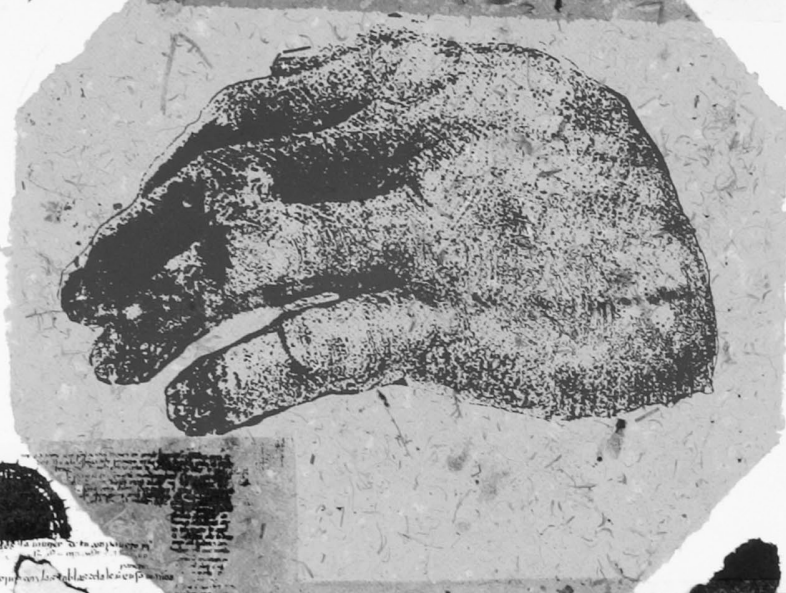
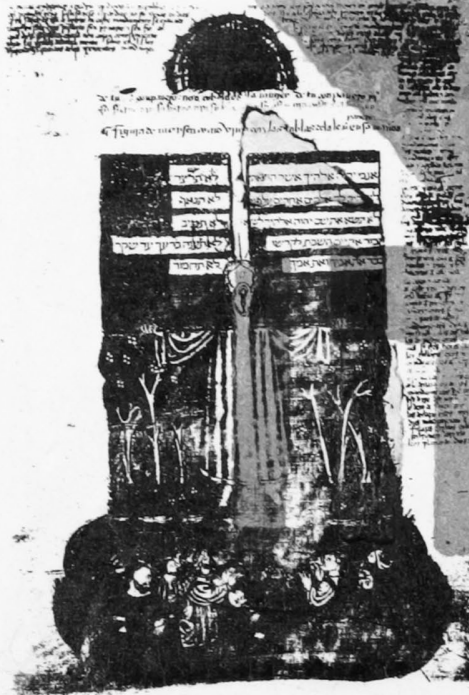




Г



Н




Vostokpressmann 2004

O cinema depois de Auschwitz: os dilemas da representação do Holocausto

Adriana Kurtz

Doutoranda em Comunicação pela UFRGS
Professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing

Resumo: O artigo recupera a vasta cinematografia ficcional e “documental” acerca da Shoah, da segunda metade do século XX até a contemporaneidade, refletindo sobre os desafios estéticos e éticos na representação do Horror. No final dos anos 90, o filme de Roberto Benigni *A vida é bela* inauguraria uma possibilidade inédita para a abordagem do Holocausto judeu, no qual o humor substitui certa tradição dramática marcada pela vitimização. Restaria indagar se é ético tratar do sofrimento e da indignidade a que foram submetidos milhões de inocentes com o consolador recurso ao riso. O cinema é assim confrontado com o pensamento de Theodor Adorno, sua crítica à indústria cultural e suas reflexões acerca do riso, da função da arte e seus limites num mundo marcado pela lembrança de Auschwitz, para além da própria possibilidade de uma *vida plena* após a consumação da barbárie nazista.

Palavras-chave: Cinema. Holocausto. Theodor Adorno. Indústria cultural. Humor.

Documentos de cultura e de bárbarie: a Shoah nas telas

“[...] uma espécie de pedagogia do intolerável, que é o que Lanzmann nos oferece neste filme [Shoah] com uma coragem superior. Uma pedagogia do intolerável não é um culto do horror; nem o gozo mórbido, nem a monumentalização da tragédia, muito menos qualquer miserabilidade ou vitimização. É outra coisa, mais sóbria, mais inaparente, mais cáustica, privilégio de um poeta maior como Paul Celan, ou mesmo um Primo Levi, cujo sonho em Auschwitz era afinal o mais humilde e que ele mesmo define assim: “poder chorar; poder enfrentar o vento como antigamente, de igual para igual, não como vermes ocos sem alma!”.

Peter Pál Pelbart

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 do humilde sonho de Primo Levi. 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 no final dos anos 70 e foi assistida por 120 milhões de pessoas em todo o mundo - para ficarmos apenas com alguns dos títulos “ficcionais”, que abrangem, em geral, um público evidentemente maior do que os filmes “documentários”.¹

¹Sabemos 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. O “ficcional”, mesmo não preocupado prioritariamente com a fidelidade histórica, pode levantar questões da maior relevância. Uma obra medíocre como *Insurreição* (2001), de Jon 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).

Obras de sucesso mundial como *A vida é bela* (1997) de Roberto Benigni - comediante medíocre alçado à condição de estrela pela academia de cinema de Hollywood - e, em menor grau, *O trem da vida* (1998), de Radu Mihaileanu, oferecem 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* (1996), inspirada em livro homônimo de Primo Levi. Mas as abordagens parecem atestar, numa

primeira leitura, naturezas bastante distintas: as obras lançadas ao final da década de 90, sobretudo *A vida é bela*, estão conectadas por um tipo de humor “inédito”, que nos convida, inusitadamente, a dar boas gargalhadas e a ter a sensação, ainda que parcial, do clássico - e desejado - *happy end*.

Foi sem dúvida um fato novo que filmes sobre a perseguição, confinamento e extermínio do povo judeu sob o nazismo tenham se apresentado ao público, despididamente diríamos, como comédias - 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 tema. Ainda é digno de nota que tais filmes tenham 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, naturalmente, também deu a sua colaboração para a divulgação e popularização de ambos os títulos. Mas a impressão deixada pelo fenômeno é de que, incontestavelmente, essas obras tiveram uma aceitação e uma receptividade extremamente positiva por parte dos consumidores nos mais diferentes países. Portanto, pela primeira vez e de forma exitosa, do ponto de vista da indústria, um tema sério - senão aterrador - ganhava uma nova “roupagem” e confirmava aos produtores o acerto de suas apostas: estava oficialmente inaugurada a possibilidade de se rir com o Holocausto. Acerca desse aspecto há que se atentar para uma característica estrutural dos produtos culturais, sempre em busca do lucro máximo, e uma mudança na atitude do público, agora já perfeitamente familiarizado com os filmes que tematizam a Shoah, que segundo alguns autores, constituem a principal ferramenta ideológica da assim chamada “indústria do Holocausto”² FILKENSTEIN, 2001: 25).

Lembremos que *Kapo*, filme que pode ser considerado pioneiro na abordagem do terror concentracionário dos campos nazistas, foi modificado em busca de um final mais ameno.

² 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 (FILKENSTEIN, 2001: 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 instituições judaicas em nome das vítimas, conforme o autor faz questão de salientar na introdução do livro. Restaria perguntar se os filmes produzidos nos EUA são armas ideológicas da indústria do Holocausto ou, sobretudo, da indústria cultural.

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”. A falta de confiança no público seria resolvida com alguma facilidade - e uma fórmula consagrada: terminado 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” (apud CORTÉS. 1972: 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. Por essa (outra espécie de) “concessão”, Jacques Rivette escreveria o célebre texto “Da abjeção”, no *Cahiers du Cinéma*, afirmando: “o homem que no momento desta cena decide fazer um *travelling* de avanço para reenquadrar o cadáver em *contre-plongée* merece o mais profundo desprezo” (apud PERLBART. 1994: 28-29). Na atualidade, as questões éticas se deslocam para o *front* inverso: o fato é que o tema histórico mais aterrador do século XX ganha o espaço dos *shopping centers*, onde multidões agora bem mais distraídas (que nos perdoe Walter Benjamin) podem assistir a essas estórias, sob “uma forma saneada, esterilizada e assim, em última análise, desmobilizante e consoladora”, como bem lembrou Zygmunt Bauman (1989: 11-12), sem ameaçar a ingestão de sacos de pipoca, guloseimas e refrigerantes.

Entretanto, parece claro que o cinema comercial prefira restringir-se a aspectos da perseguição aos judeus menos evidentes do que a vida nos campos da morte, mesmo que a “solução final do problema judeu” (e seus anos de pre-

paração, com ênfase para a “vida” nos guetos) seja quase considerada como um gênero - com suas respectivas convenções - da indústria cinematográfica ocidental. De fato, centenas de títulos abordaram, direta ou indiretamente, o assunto, não raro reduzido a um mero pano de fundo diante do qual desenrolam-se temas menos indigestos.³ Mas, à exceção de *A lista de Schindler*, tais obras não têm o caráter de fenômenos de bilheteria em termos globais. E sobretudo, em geral se apresentam como “dramas”: se se pode criticá-las é por, eventualmente, buscarem arrancar lágrimas “fáceis” de seu público, repisando a estratégia bastante conhecida da vitimização e do maniqueísmo. Há que se reiterar: a possibilidade do riso descontraído é uma novidade engendrada pela “dominante cultural pós-moderna” - para usarmos uma expressão consagrada por Fredric Jameson.

A história do cinema não nos deixará esquecer que *O grande ditador* (1940), de Charles Chaplin, inaugura o tratamento do tema⁴. Mas sob condições muito singulares: o filme estava centrado numa crítica ferina ao ditador alemão e aos seus parceiros ou asseclas europeus, atacando, em geral, a tirania e todas as formas de opressão - das segregações “étnicas” (em verdade, culturais e sociais) ao abuso de poder político, militar e de Estado. Há que se manter em vista, sobretudo, que essa obra-prima do gênio do cinema mudo - corajosamente, seu primeiro filme *falado* - é historicamente anterior à efetiva “solução final do problema judaico” e seus primeiros indícios, colocando-se radicalmente distanciada, assim, de toda uma produção fílmica comercial que surgiria depois da revelação mundial do Horror. Um último motivo não é menos relevante: o cidadão inglês que tinha escolhido a América como seu país militava abertamente (e com as suas armas) contra a neutralidade - por que não dizer obscena? - dos EUA diante dos planos no mínimo previsíveis de Adolf Hitler.

O problema sugerido por filmes como *A vida é bela* não é, portanto, uma inelutável consequência da indústria cultural e seus produtos, generalização que, em última instância, poderia soar - e servir - com um tipo de justificativa onipotente para o fenômeno. Isso pode ser constatado por qualquer consumidor que tenha acesso à premiada *Maus* (2005), de Art Spiegelman, história em quadrinhos na qual o autor

³ Ao ser lançado originalmente, o livro *Indelible shadows* resgatava 125 filmes para televisão e cinema de longa-metragem (ficcionais e documentários) acerca do Holocausto. Em sua reedição, seis anos depois, a autora Anette Insdorf tinha acrescentado à sua lista nada menos de 45 novos trabalhos. A obra, se atualizada, verá esse número subir, já que o interesse reavivado pelo tema acompanha também o revival em torno do nazismo e de Hitler, em alta nesta primeira metade da década, como *A queda: as últimas horas de Hitler* (2004), de Oliver Hirschbiegel.

⁴ É inevitável a sensação de estranheza causada pela curtíssima cena do campo de prisioneiros políticos em *O grande ditador*, na qual o barbeiro judeu dirige-se para seu catre naquela típica e humilhante versão de uma marcha militar sincronizada (mas desengonçada e abatida) das vítimas. Charles Chaplin não fugiria a uma autocrítica severa sobre seu filme. Se então se soubesse em que tipo de “fábricas” seriam transformados os campos de concentração, *O grande ditador* não poderia ter sido realizado. O criador de Carlitos admitia sua incapacidade [ética] para fazer graça às custas do assassinio nazista - sentimento distante da postura de Roberto Benigni, como nos sugere a introdução do roteiro de *A vida é bela* editado no Brasil (1999). Discuto o tema em “*O grande ditador e o artista maior dos Tempos modernos*” (2000).

faz um acerto de contas com a memória de seu pai, um judeu polonês sobrevivente do Holocausto. *Maus* parece um contraponto sugestivo à *overdose* de abordagens “festivas” ou “otimistas” - para não dizer “engraçadas”, o que nos parece, por si só, desrespeitoso e grosseiro - agendadas pelo cinema, as quais podemos acrescentar os filmes *La niña de tus ojos* (1998) e *Chá com Mussolini* (1999). Pois 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 nossa contemporaneidade.

Certamente os riscos de manipulação e a deturpação histórica não são prerrogativa do dito cinema ficcional. A rigor, “documentários” têm maior credibilidade ao mentir ou deturpar eventos históricos, uma vez que sua matéria-prima passa fortemente por registros e documentos mecanicamente identificados com “o real”. Só mesmo os ingênuos ou os completamente cínicos negarão o fato de que o filme de Ray Müller, *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita* (1993), causou muito mais fascínio em torno da imagem algo mítica da cineasta nazista do que uma reflexão crítica acerca de seu triste e vergonhoso papel na engrenagem da máquina propagandística do Terceiro Reich, em que pesem seus discursos formais de *mea-culpa* e a insistência em desvincular seu cinema dos atos bárbaros do regime hitleriano, entre os quais a própria Shoah⁵.

⁵ Mesmo alguns críticos da cineasta preferida de Adolf Hitler definem O triunfo da vontade como uma obra-prima, listada entre os melhores “documentários” da história do cinema. Rodado no Congresso do Partido Nazista de 1934, em Nuremberg, Triunfo, nas palavras do próprio Hitler, foi nada menos do que “uma glorificação incomparável e completamente original do poder e da beleza de nosso Movimento” (apud SON-TAG. 1986:66). Riefenstahl, nos curtos anos de esplendor do Terceiro Reich, dirigiu seis filmes em sua carreira, quatro dos quais encomendados e financiados por Hitler e o Ministério da Propaganda. Discuto a obra de Leni Riefenstahl em O modernismo reacionário pelas lentes de LR, dissertação orientada pela Profa. Doutora Christa Berger, defendida em 1999 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/Fabico/UFRGS).

Tal obra, aliás, está muito mais afinada com o filme de Roberto Benigni do que com os documentários mais clássicos e respeitados em torno do Holocausto judeu, já que respiram a mesma configuração “pós-moderna”, exacerbada nas duas décadas finais do século XX. Refletir sobre o Horror sem o consolo do riso e sem apelar aos maniqueísmos ou à pura propaganda, afinal, foi a tarefa de dois filmes das décadas de 50, 70/80 até hoje paradigmáticos sobre o tema.

Nuit et brouillard (1955) - no Brasil *Noite e neblina* -, de Alain Resnais, conjuga registros documentais em p&b e

cenar tomadas no campo de Auschwitz e Majdanek, feitas na época da filmagem e em cores; imagens costuradas por um texto magnífico do romancista Jean Cayrol, ele mesmo protagonista involuntário da Shoah, 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. As cenas dessa obra ímpar, que em concisos 30 minutos procede a uma reflexão contundente sobre a Shoah, são acompanhadas - ou melhor, conduzidas - pela locução entre seca e irônica de Michel Bouquet e pela música composta pelo judeu alemão Hanns 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 *Noite e neblina*, para além de sua curtíssima duração, o excepcional roteiro e a bela peça musical especialmente composta por Eisler, tem certamente a ver com a competência de Resnais. A obra convida a uma reflexão certamente dura mas sóbria, ponderada, digna e honesta, evitando qualquer deslize para formas de sensacionalismo ou sentimentalismo, em que pese a violência e dramaticidade do tema (algumas das cenas de arquivo em p&b, efetivamente, parecem saídas de um filme de horror). Como ressaltaria François Truffaut, citado no encarte da edição norte-americana de *Night and fog* (2003): “the effective war film is often the one in which the action begins after the war, when there is nothing but ruins and desolation everywhere: Rossellini’s *Germany year zero* (1947) and, above all, Alain Resnais’ *Nuit et brouillard*, the greatest film ever made” (apud LOPATE. 2003).

Também o crítico de cinema Phillip Lopate, que assina o texto principal da versão norte-americana da obra de Resnais, apontará *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, essa 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 todo e qualquer questionamento acerca de uma representação humorística da “solução final

do problema judeu”. Lembremos, por fim, que Resnais aceita o desafio de rodar o documentário com um olhar desprovido de inocências diante da Guerra Fria e dos cada vez mais insistentes boatos sobre os Gullags “patrocinados” pela URSS.

Trinta anos depois de *Nuit et brouillard*, surgiria o monumental trabalho de Claude Lanzmann, as duas partes de *Shoah* (1974-1985), com mais de nove horas de duração, que consumiram quase dez anos de trabalho, e ao longo do qual nenhuma imagem de arquivo é convocada para explicitar - ou explorar, diria Lanzmann (1987) - o horror do destino das vítimas. O filme concentra sua “ação” (se é que se pode assim dizer) no presente e limita a representação aos depoimentos de sobreviventes, vítimas e perpetradores, além das testemunhas “coadjuvantes” do horror. É chocante ver os camponeses poloneses que se divertem com o riso mais franco, passadas quatro décadas, ao lembrar os sinais que faziam para os judeus confinados em vagões de carga, passando o dedo, como uma faca, ao longo do pescoço (gesto resgatado, por exemplo, em *A lista de Schindler*, quando o grupo de mulheres “compradas” pelo industrial é encaminhado por engano ao campo de Auschwitz).

“Jamais teria imaginado tal aliança do horror e da beleza”, escreveria no prefácio da publicação do texto Simone de Beauvoir (1987:11): “Seguramente uma não serve para mascarar o outro, não se trata de esteticismo: ao contrário, ela o evidencia com tanta invenção e rigor que temos consciência de contemplar uma grande obra. Uma pura obra-prima”. Obra-prima entretanto não isenta de críticas e contradições. Boas intenções (éticas) à parte, Lanzmann e sua obra não são poupados por Silvia Schwarzböck no artigo “La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido”. Para a autora, a fé do cineasta “no poder da palavra, mais que infinita, é irracional”, e evidencia uma verdadeira onipotência do pensamento, que serve de fundamento à ilusória idéia de que “quando algo é dito [o testemunho] o mundo tende a melhorar”. Há ainda um dilema formal: se *Shoah* é uma obra de arte, “o postulado da escuridão [o terror] é neutralizado pelo hedonismo estético

que sobrevive às catástrofes”, sintetizada na máxima de que “a arte sempre produz prazer, pelo fato de ser arte, mesmo quando seja tenebrosa” (SCHWARZBÖK. 2001: 138). Tal discussão, aliás, acompanha há décadas a recepção do épico nazista *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl.

De resto, a representação de eventos traumáticos como o Holocausto tende, fatalmente, a embaralhar os limites ortodoxos entre “documentário” e “ficção”, acenando para ambos com a possibilidade de ceder, por assim dizer, às tentações mais viscerais da indústria da cultura. “Documentários” como *Sobreviventes do Holocausto* (1996), dirigido por Allan Holzman e produzido por Steven Spielberg e *Kindertransport: nos braços de estranhos* (2000), de Mark Jonathan Harris, abusam de recursos de linguagem - como a produção de (novas) imagens, sua edição e o uso da música - para compor uma narrativa desbragadamente “ficcionalizada”. Centradas em relatos que resgatam, com uma forte dose de apelo emocional, as experiências pessoais dos depoentes, intercalados por uma onipotente voz em *off* de um narrador, essas obras acabam por se identificar muito mais com o registro de criação de estórias (“ficcional”) do que com um sóbrio testemunhar dos sobreviventes (a exemplo da estética adotada pelo filme de Lanzmann). *Sobreviventes do Holocausto*, aliás, trai um evidente tom propagandístico a exaltar não apenas o Estado de Israel como, sobretudo, os Estados Unidos,⁶ apresentado como uma nação acolhedora, aberta aos fugitivos e capaz de proporcionar uma “nova” (e edificante) existência, a redimir as vidas dos que foram atingidos pelo nazismo, no melhor estilo da “comemoração”, para usar um conceito caro a Tzvetan Todorov.⁷ Contra a simplificação desse tipo de documentário, é mais produtivo voltarmos para narrativas ficcionais como *O pianista* (2002), de Roman Polanski e, sobretudo, *Amen* (2001), de Costa-Gravas.

Na dialética entre os registros ficcionais e documentais, pode-se apontar como paradigmática a iniciativa de Steven Spielberg, cineasta infantil que marcaria seu “amadurecimento” com um filme que se transformou num ícone para a representação - e o imaginário do senso comum - do Holocausto, *A lista de Schindler* (obra na qual o “herói”, estra-

⁶ Spielberg não está, como é de se esperar, sozinho nesse esforço propagandístico. O recente *A matemática do Diabo* (1999), apresentado pelo igualmente famoso astro hollywoodiano Dustin Hoffman, também nos ensina que os sobreviventes do Holocausto “foram para a América”, onde puderam reconstruir as suas vidas em liberdade e segurança. O filme cria uma situação fantástica para “ensinar” (literalmente, *in loco*) a terrível realidade das vítimas do III Reich, ignorada por uma jovem burguesa judia que vive nos EUA. Ele dá a entender que exista uma geração de descendentes que não tem o menor interesse ou consideração pelo assunto, o que parece um tanto impensável, especialmente se levarmos em conta o poder da chamada “indústria do Holocausto” no país e o compromisso com a memória das vítimas por parte dos sobreviventes.

nhamente, não é judeu). Aqui, Spielberg parece pretender um verdadeiro monopólio sobre o tema, seja no âmbito do documental/historiográfico, seja no âmbito da narrativa ficcional romanceada. Se *A lista...* se transformou na referência acerca da Shoah para milhões de pessoas no mundo, um projeto ainda mais ambicioso acabaria sendo gestado. A partir de 1994, o cineasta lançaria a Fundação de História Visual Sobreviventes do Holocausto, um sofisticado banco de dados multimídia com depoimentos das últimas testemunhas ainda vivas da Shoah, de várias partes do planeta.

Evidentemente, há outras questões concernentes à representação de um tema tão delicado: o Holocausto (e o nazismo) já foi abordado em obras que se notabilizaram pela exploração sexual e (homo)erótica, como *O porteiro da noite* (1974) e *Berlin affair* (1985), de Liliana Cavani, e pela estetização⁸, inaugurada pela própria Riefenstahl em seu inigualável *Triunfo da vontade* mas retomada em filmes como *Europa* (1991), de Lars von Trier, e *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg. Restaria ainda a questão da banalização, que pode incluir praticamente todos os filmes direta e indiretamente relacionados ao tema, entre os quais a quase totalidade do cinemão hollywoodiano, banal por excelência.

⁷ A rememoração é a tentativa de apreender o passado em sua verdade. Mas, a comemoração (um dos tipos de discurso, junto com o da testemunha e do historiador que tratam da manutenção da memória) constitui, ao final, uma “adaptação do passado às necessidades do presente” e não se submete aos testes de verdade que são impostos tanto às testemunhas quanto aos historiadores, seja ela realizada por escolas, por governos e Estados, instituições privadas ou pelos meios de comunicação (TODOROV, 2002: 155-156).

⁸ Na virada do século também surgem produções que tematizam a questão das vítimas do nazismo e do Holocausto sob óticas mais particulares, dando conta de “minorias” excluídas por décadas dos discursos oficiais e das imagens piedosas: os homossexuais. Veja-se as obras *Parágrafo 175* (2000), documentário dos diretores Robert Epstein e Jeffrey Friedman, Aimée & Jaguar (Alemanha, 1999), de Max Färberböck que tem uma versão documental feita para a televisão e *O Einstein do sexo* (1999), do diretor de cinema gay Rosa von Praunheim, que resgata a história do médico judeu-alemão Magnus Hirschfeld. Já a tradição dos grandes documentários seria reavivada no final dos anos 80 com *Arquitetura da destruição* (1989), de Peter Cohen, uma magnífica reflexão sobre o papel da estética na ideologia nazista.

Assim, vemos surgir ao lado de abordagens culturais incapazes de lidar com seriedade, respeito, perplexidade, indignação, solidariedade ou pesar diante de situações e fatos concreta e inequivocamente marcados pelo sofrimento e degradação humanos (já que é preferível pensar que, em que pesem a infâmia e o horror, “a vida é bela”), o franco desenvolvimento de um estilo de programação - essencialmente audiovisual - que joga as suas fichas na mais pura incitação e exploração de situações de conflitos, condimentadas com diferentes doses de violência. Se Adorno nos desafiava a encarar a possibilidade crescente de uma “vida administrada”, a mídia parece encarnar o papel de aprendiz incansável das mais “criativas” estratégias de uma “violência administrada” - sempre em nome de (e justificada por) maiores índices de audiência. Como lembraria José Leon Crochik, no prefácio do livro *A dominação do corpo no mundo administrado* (2004), Adorno não deixara de enfatizar que

“após o término do período fascista, este ainda sobrevive nos mecanismos da sociedade formalmente administrada; entre esses mecanismos, não é de menor importância o que se utiliza das paixões, sob a forma de gozo, para a própria realização da administração” (RAMOS. 2004: 10). A doença própria de nossa época, diria um sempre lúcido Adorno, consiste precisamente no que é normal.

Acerca de poemas e filmes na era das catástrofes

Mesmo que se discorde do imperativo de Adorno, no já clássico “Crítica cultural e sociedade”, de 1949 - segundo o qual “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” (1998: 26) -, permanece para a cinematografia mundial, ficcional ou “documental”, o dilema estético (e, portanto, ético) quanto à representação do Horror. Como empreender tal tarefa sem recair na banalização e/ou superexposição vulgarizada? Fredric Jameson dirá que o visual é essencialmente pornográfico e que sua finalidade é a “fascinação irracional”. Filmes pornográficos seriam, assim, apenas a potencialização de uma característica inerente a todos os filmes, que nos convidam a ver o mundo como se observássemos - em partes e de forma voyeurística - um corpo nu (JAMESON. 1995: 1). Peter Pal Pelbart, por sua vez, questiona, ao tratar da cinematografia acerca da Shoah: “como não desembocar no que Godard chamaria mais tarde de gênero ‘pornô concentracionário’? [...] Onde termina o acontecimento e começa a obscenidade, onde termina a pornografia?” (PELBART. 1994: 29).

A maior visibilidade e tematização, nos produtos culturais massivos, da história da perseguição aos judeus sob o nazismo apontaria, paradoxalmente, para uma lógica consumista - e voltaríamos às palavras de Bauman - “desmobilizante e consoladora”. Isso, diga-se, num período em que recentes comédias de sucesso internacional como *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba, e *Chá com Mussolini*, de Franco Zeffirelli, promovem a recuperação cada vez mais prosaica, para não dizer simpática, de personagens históricos como Goebbels

e o Duce. Trata-se aqui da possibilidade de que um humor que se pretenda como um antídoto ao sofrimento acabe por se converter não apenas num “antídoto à [realidade da] história” mas, sobretudo, num antídoto à própria capacidade do indivíduo em vivenciar um posicionamento autônomo, consciente e crítico - e por que não dizer ético? -, capaz de expressar solidariedade e envolvimento emocional para com os seus iguais. Estaremos dando razão à impagável provocação de Adorno em *Minima moralia*, ao dizer que “de cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior”?

Há que se ressaltar que o estilo humorístico há muito contamina as obras da indústria do audiovisual: Adorno havia se referido a isso em 1947, em sua crítica hoje 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 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos. Numa avassaladora investida contra o papel da moderna psicanálise, contida no “Aforismo 38”, redigida no ano de 1944, Adorno lembrava que “a exortação à *happiness*” fazia convergir as figuras do diretor de sanatório, “cientificamente voltado para os prazeres do mundo” (certamente administrado, complementaríamos) e do “nervoso diretor de propaganda da indústria da diversão” (1993:53). Já 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” (1993: 130).

“É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário”, dirá Adorno sobre o papel do intelectual ainda disposto a dar provas de solidariedade e humanidade: “o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento” (1993: 20). A concepção de Adorno sobre o uso do riso e do humor pelo aparato industrial do divertimento organizado se completa com a crítica à indústria cultural, no excerto célebre da obra *Dialética do esclarecimento*, escrita com Max Horkheimer (1985). Aqui, o esclarecimento

constitutivo na indústria cultural serve à 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 - se torna um meio fraudulento de ludibriar a felicidade (ADORNO & HORKHEIMER. 1985: 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: 132). Se o humor é um componente historicamente fundamental na própria cultura ocidental, há que se atentar para sua natureza. E considerar que “não há vida correta na falsa”, como advertia Adorno em *Minima moralia* (1993: 33)

Temos, é claro, algumas palavras do próprio diretor de *A vida é bela*, Roberto Benigni, que em si só constituem uma peça humorística, ainda que totalmente involuntária. O texto que abre a edição brasileira do roteiro do filme é sugestivo para que se pense nas contradições e armadilhas que esse tipo de obra apresenta, 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 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” (BENIGNI & CERAMI. 1999: 6)⁹. As questões eminentemente políticas e históricas, então, renderiam uma outra pesquisa. O diretor adverte que “não vale a pena procurar por esse 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: 7).

⁹ Assim, fica o mistério: por que Benigni criou uma cena absolutamente igual à do clássico neo-realista *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica? Para mostrar erudição cinematográfica ou para fazer uma média com os EUA, país onde o filme foi um sucesso surpreendente e, inclusive, mereceu um Oscar?

Mas a crítica em torno da obra de Benigni não é, certamente, consensual: 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: 177). De qualquer forma, nos parece improvável - e até temeroso - que uma questão vital como esta possa permanecer isenta “dos anteparos da ideologia”...

O que não se pode dizer sobre Benigni é que tenha criado uma obra medíocre do ponto de vista das discussões capaz de suscitar. Algumas dessas questões foram ao menos pontuadas ao longo do presente trabalho. Uma reflexão digna da complexidade - e urgência - do tema deveria buscar, minimamente, respostas para uma simples questão e umas tantas perguntas correlatas: estamos assistindo a um fenômeno de um novo tipo de riso e de humor, capaz de promover pura e simplesmente a banalidade do sofrimento? Afinal, que tipo de sociedade é este que se permite rir com um filme sobre o Holocausto judeu? Que humor e que riso são esses, e quais as suas funções? E como se constrói e desenvolve um produto cultural que faz do sofrimento um motivo de piadas e egocêntricas *performances* de um *clown* da indústria cultural, para além e em que pese o hipotético caráter edificante e lúdico (alguns dirão até trágico) de sua narrativa. Existe uma mudança qualitativa, do ponto de vista sociocultural (seria demasiado falar em civilizacional?) numa cultura agora capaz de transformar a história e a memória de eventos traumáticos em digestíveis produtos de

consumo massivo? A estética desbancou, decididamente, a ética moderna? Mas afinal, que tipo de satisfação o público encontra (ou pensa encontrar) numa obra dessa natureza? Por fim, restaria indagar até que ponto a banalidade do mal apontada por Hanna Arendt na obra *Eichmann em Jerusalém* (1983) não estaria dando lugar a uma versão cultural, nesta virada de século, que poderíamos chamar - ainda que provisoriamente - de “banalidade do sofrimento risível”?



Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas. crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. A memória do horror: prefácio. In: *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENIGNI, Roberto & CERAMI, Vincenzo. *A vida é bela: roteiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CORTÉS, José Angel. *Entrevistas com directores de cine italiano*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972.
- FINKELSTEIN, Norman G. *A indústria do Holocausto: reflexões sobre e exploração do sofrimento dos judeus*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- INSDORF, Anette. *Indelible shadows: film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KURTZ, Adriana. *O modernismo reacionário pelas lentes de Leni Riefenstahl*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- KURTZ, Adriana. *O Grande Ditador e o artista maior dos Tempos Modernos*. *Revista Comunicarte*, n.23, p.7-16, 2000.
- KURTZ, Adriana. O jornalista, o bufão, o ditador, Antonieta e seu amante homossexual. In: BERGER, Christa (Org.) *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. p.131-148.
- LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LOPATE, Phillip. Night and fog. In: *Alain Resnais' Night and fog* (encarte). The Criterion Collection 197. Janus Films. EUA, 2003.

PELBART, Peter Pál. O salto de Mefisto: a violência invisível do filme Shoah. *Imagens*, Campinas, n.2, pp.28-33, ago. 1994.

RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

SCHWARZBÖCK, Silvia. La memoria frente ao espectador: como representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido. In: DREIZIK, P. M. (Org.). *La memoria de las cenizas: historia, trauma e representación*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo: Arx, 2002.

Filmografia

AVNET, Jon. 2001. *Insurreição (Uprising)*. EUA, 177 min.

BENIGNI, Roberto. 1997. *A vida é bela (La vita è bella)*. Itália, 116 min.

BERGMAN, Ingmar. 1978. *O ovo da serpente (Das Schlangenei)*. Alemanha/EUA, 119 min.

CAVANI, Liliana. 1974. *O porteiro da noite (The night porter)*. Itália, 118 min.

CAVANI, Liliana. 1985. *Berlin affair*. Itália, 96 min.

CHAPLIN, Charles. 1940. *O grande ditador (The great dictator)*. EUA, 126 min.

CHOMSKY, Marvin. 1978. *Holocaust: the story of the family Weiss*. EUA, série de TV, 414 min. (135 min/parte 1; 90 min /parte 2; 88 min/parte 3; 101 min / parte 4).

COHEN, Peter. 1989. *Arquitetura da destruição (Architektur des Untergangs)*. Suécia, 119 min.

GRAVAS, Costa. 2001. *Amen*. França, 130 min.

EPSTEIN, Rob, FRIEDMAN, Jeffrey. 2000. *Parágrafo 175 (Paragraph 175)*. Inglaterra/Alemanha/EUA, 81 min.

FÄRBERBOCK, Max. 1999. *Aimée e Jaguar*. Alemanha, 125 min.

HARRIS, Mark Jonathan. 2000. *Nos braços de estranhos: histórias do Kindertransport (Into the arms of strangers: stories of the Kindertransport)*. EUA, 117 min.

HIRSCHBIEGEL, Oliver. 2004. *A queda: as últimas horas de Hitler (Der Untergang)*. Áustria/Alemanha/Itália, 156 min.

HOFFMAN, Dustin. 1999. *A matemática do diabo (The devil's arithmetic)*. EUA, 90 min.

HOLLAND, Agnieska. 1989. *Filhos da guerra (Europa, Europa)*. Alemanha/França, 113 min.

- HOLZMAN, Allan. 1996. *Sobreviventes do Holocausto (Survivors of the Holocaust)*. EUA, 70 min.
- LANZMANN, Claude. 1974-1985. *Shoah*. França, 544 min.
- MALLE, Louis. 1987. *Adeus, meninos (Au revoir les enfants)*. França/Alemanha, 103 min.
- MATHIAS, Sean. 1997. *Bent*. Inglaterra, 118 min.
- MIHAILEANU, Radu. 1998. *O trem da vida (Train de vie)*. França/Bélgica/Holanda, 103 min.
- MÜLLER, Ray. 1993. *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita (Die Macht der Bilder)*. Alemanha/Bélgica, 181 min.
- PAKULA, Alan J. 1982. *A escolha de Sofia (Sophie's choice)*. EUA/Iugoslávia, 150 min.
- POLANSKI, Roman. 2002. *O pianista (The pianist)*. França/Alemanha/Holanda/Polónia/Inglaterra, 148 min.
- PONTECORVO, Gillo. 1960. *Kapo*. França/Itália, 120 min.
- PRAUNHEIM, Rosa von. 1999. *O Einstein do sexo (Der Einstein des Sex)*. Alemanha/Holanda, 100 min.
- RESNAIS, Alain. 1955. *Noite e neblina (Nuit et brouillard)*. França, 32 min.
- RIEFENSTAHL, Leni. 1935-1936. *O triunfo da vontade (Der Triumph des Willens)*. Alemanha, 120 min.
- ROSSI, Francesco. 1997. *A trégua (La tregua)*. Itália, 128 min.
- ROSSELLINI, Roberto. 1947. *Alemanha, ano zero (Germany year zero)*. Itália, 75 min.
- SICA, Vittorio de. 1948. *Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)*. Itália, 93 min.
- SPIELBERG, Steven. 1993. *A lista de Schindler (The Schindler's list)*. EUA, 195 min.
- SYBERBERG, Hans-Jürgen. 1978. *Hitler, um filme da Alemanha (Hitler, Ein Film Aus Deutschland)*. Alemanha, 414 min.
- TRIER, Lars von. 1991. *Europa*. Alemanha/Dinamarca/França/Suécia/Suíça, 107 min.
- TRUEBA, Fernando. 1998. *La niña de tus ojos*. Espanha, 121min.
- ZEFFIRELLI, Franco. 1999. *Chá com Mussolini (Tea with Mussolini)*. Itália, 116 min.

Résumé: Cet article récupère la vaste cinématographie fictionnelle et documentaire concernant la Shoah, de la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à la contemporanéité, réfléchit sur les défis esthétiques et éthiques dans la représentation de l'horreur. A la fin des années 90, le film de Roberto Benigni *La vie est belle* inaugurerait une possibilité inédite d'aborder l'Holocauste juif, dans lequel l'humour remplace une certaine tradition dramatique qui envisage plutôt le côté de la victime. Il reste savoir s'il est éthique de traiter la souffrance et l'indignité qu'ont subi des millions d'innocents par le recours consolateur du rire. Le cinéma est confronté ainsi avec la pensée de Theodor Adorno, sa critique à l'industrie culturelle et ses réflexions sur le rire, la fonction de l'art et ses limites dans un monde marqué par la mémoire d'Auschwitz, au-delà de la possibilité d'une vie pleine après la consommation de la barbarie nazie.

Mots-clés: Cinéma. Holocauste. Theodor Adorno. Industrie culturelle. Humour.



Abstract: This article recovers the vast fictional and documentary filmography concerning the Shoah, covering the second half of the twentieth century up to the current days, and thinking of the aesthetical and ethical challenges in representing horror. By the end of the 90s, Roberto Benigni's movie "Life is beautiful" launched an unheard-of possibility of approaching the Jewish Holocaust, in which humor replaces a certain dramatic tradition characterized by victimization. It remains to be inquired for the ethical aspect of dealing with such suffering and indignity to which millions of innocents were submitted through having the consoling recourse to laugh. Cinema is, therefore, called to face Theodor Adorno's thinking, to face his critique of culture industry and his reflections upon laugh, the role of art and its limits in a world marked by the remembrance of Auschwitz, beyond the very possibility of a full life after the consummation of Nazi barbarism.

Keywords: Cinema. Holocaust. Theodor Adorno. Culture Industry. Humor.