

* **Artigo Original**

Regimes de imagem e poder simbólico: notas sobre algumas concepções de entrevista em disputa

Kátia Lerner

Pesquisadora do LACES / ICICT / FIOCRUZ
klerner@icict.fiocruz.br

DOI:10.3395/reciis.v5i2.494pt

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre duas experiências norte-americanas de pesquisa que utilizaram o vídeo como um importante instrumento de coleta de dados: o Arquivo Fortunoff (Yale) e o Instituto Fundação Shoah (USC). Embora tivessem metas semelhantes - constituir um acervo de depoimentos de vítimas do nazismo -, estas instituições apresentavam discordâncias quanto à condução dos trabalhos, tais como: qual o local mais adequado para a filmagem? Quem poderia estar presente? Como e em que medida deveria ser registrada a presença do entrevistador? Que "estética" deveria ter a cena apresentada? Como estabelecer a temporalidade da entrevista (cronologia dos acontecimentos, subjetividade do entrevistado) e como isto se traduzia no que era mostrado no vídeo? Estas perguntas, aparentemente circunscritas ao contexto imediato da pesquisa, colocavam em jogo questões mais profundas como a disputa pelo poder simbólico, traduzida pela afirmação de certa imagem pública do chamado "sobrevivente do Holocausto", pela luta entre diferentes visões sobre a guerra e entre regimes de autenticidade. A dimensão da visualidade era um aspecto central, demonstrando a importância de se refletir sobre os regimes de imagem na pesquisa.

Palavras-chave: entrevista; audiovisual; memória; Holocausto

Em 1993 estreou o filme *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg, obtendo enorme audiência no mundo inteiro. Este filme representou não apenas mais um sucesso na carreira do cineasta, ou ainda o caminho para o reconhecimento entre seus pares enquanto cineasta "sério", mas também um indicador de mudanças na construção social da memória do Holocausto nos Estados Unidos. Pode-se dizer que, desde os anos 70, começava a emergir com força no espaço público uma visão particularizada, trazendo à tona o conflito sob o prisma étnico, o qual lentamente deixava de constituir o que Michel Pollack chamara de "memória subterrânea" (1987).

A mensuração do fenômeno supracitado pode ser feita não apenas a partir de uma maior visibilidade deste tema nos meios de comunicação de massa, mas também a partir de outros indicadores. Por exemplo, os dados do Catálogo de organizações do Holocausto nos EUA de 2001 apontam que, das instituições existentes do gênero (associações de sobreviventes, instituições educativas, museus, entre outras), 90% surgiram a partir de final dos anos 1970 e meados da década seguinte. Dentre estas instituições, cabe registrar o aparecimento de organizações de história oral, o que foi acompanhado de um crescente aumento do interesse da academia pelo tema, expresso tanto nas áreas de ensino como de pesquisa.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre duas organizações que se inserem neste contexto, o Arquivo Fortunoff de Vídeo de Testemunhos do Holocausto e a Fundação da História Visual dos Sobreviventes da Shoah. Tendo como principal objeto de pesquisa os chamados "sobreviventes do Holocausto", cujos objetivos eram, de um lado, pautados por questões político-ideológicas - preservar a memória deste evento através da narrativa dos *vencidos*, o que se entrelaçava com a perspectiva étnica, por serem iniciativas de grupos judaicos - e, de outro, acadêmicas - a formação de um banco de dados, com suporte de renomados *scholars* de universidades norte-americanas, para pesquisas futuras. Além destes, outro forte ponto em comum entre as duas organizações era o modelo por elas utilizado para coletar os dados: o registro audiovisual.

Entretanto, a despeito das semelhanças ressaltadas, o que marcava sua relação era um intenso e hostil debate onde, a todo o momento, eram pontuadas as suas diferenças. Estas versavam sobre vários pontos, mas, em especial, sobre o modelo de entrevista e tudo o que isto envolvia: Como se deveria entrevistar as pessoas? Quem estaria apto a entrevistar? Como deveria ser o seu treinamento? Que perguntas seriam pertinentes de serem feitas, o que não seria apropriado perguntar? Quais seriam as regras desta relação? Qual o significado de se fazer este trabalho?

Meu objetivo será refletir sobre este debate, entendendo-o como um espaço de disputa pelo *poder simbólico* – o poder “de fazer ver e fazer crer” (BOURDIEU, 1998, p. 14) – o que, neste caso, se traduzia pela disputa pela autoridade narrativa (quem tem o direito de falar sobre o Holocausto?), pela ideia de autenticidade (que tipo de relato é mais “verdadeiro”?) e pela legitimidade frente ao vínculo com o passado (qual a forma correta de representar o Holocausto?). Dentro deste embate estavam em jogo distintas concepções de entrevista, as quais envolviam diferentes regimes de imagem: quem, como e o que deveria aparecer na “tela”? Quais as implicações destas escolhas? Como veremos, tais opções implicavam mais do que a definição de uma melhor ou pior técnica, mas toda uma concepção de entrevista e uma dada visão sobre o passado e sobre os atores envolvidos.

BREVE APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS

O ARQUIVO FORTUNOFF DE VÍDEO DE TESTEMUNHOS DO HOLOCAUSTO

Segundo o site oficial desta organização, o *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* foi criado em 1979, pela iniciativa de uma jornalista de TV, Lauren Vlock, e de Dori Laub, lá caracterizado como “psiquiatra” e “sobrevivente”. O texto informa que, após produzir diversas entrevistas para o channel 8 em New Haven, Connecticut, em 1978, a jornalista teria se dado conta do “poder do testemunho dos sobreviventes” e começou então a se reunir com o Dr. Laub para iniciar o projeto de registro destas narrativas. Na época, o projeto foi designado de *Holocaust Survivors Film Project* e funcionava em New Haven. Em 1981, quando o acervo já dispunha de 200 entrevistas, foi incorporado pela Universidade de Yale e aberto ao público no ano seguinte, passando a se chamar Arquivo Fortunoff de Vídeo... em homenagem a um de seus principais doadores.

Em meu trabalho de campo encontrei uma versão complementar de seu mito de origem. Esta localizava sua origem no momento imediatamente seguinte à exibição da minissérie *Holocaust: the story of the Family Weiss*, exibida pela rede norte-americana NBC, em 1978. A iniciativa do projeto teria sido resultado de uma forte reação negativa a este programa, uma vez que vários sobreviventes teriam se sentido extremamente incomodados com o seu formato. Dentre os principais argumentos estava que, marcado pela linguagem “hollywoodiana”, ele estaria banalizando um evento trágico e que a inserção de comerciais era desrespeitosa (seja pelo corte e introdução de temas “mundanos”, seja pelo teor de certos anúncios, como era o caso dos inseticidas, que remetiam ao produto utilizado nas câmaras de gás, o Zyklon B, derivado de inseticidas). Decidiram, então, criar uma organização que permitisse aos sobreviventes contarem, eles mesmos, a sua estória, podendo imprimir um conteúdo e um formato (segundo eles) mais apropriados ao tema.

Desde a sua criação, a organização reuniu mais de 4.100 depoimentos, sendo seu principal grupo de entrevistados judeus de diferentes experiências na guerra, seguidos dos chamados “bystanders” (testemunhas não judias, que estavam lá e foram coniventes), resistentes e libertadores (HARTMAN, 2001).

Entrevistei Joanne Rudof, uma das responsáveis pela elaboração do modelo de entrevistas do projeto, para conhecer melhor o formato adotado pelo Arquivo Fortunoff, bem como assisti a uma delas. Sra. Rudof me informou que o objetivo da entrevista era conhecer toda a trajetória de vida do sobrevivente, desde a sua infância até o momento do relato. Entretanto, a despeito disto, não havia preocupação cronológica; a temporalidade estabelecida era dada pelo fluxo das lembranças, que podia trazer informações com tempos alternados. Havia um rápido contato inicial com o sobrevivente para se obter subsídios básicos para a estruturação do roteiro, mas ela frisa que ele deveria ser o mais breve possível, pois o encontro deveria se dar efetivamente no dia da gravação. Esta era feita em um estúdio, com fundo preto, sendo proibida a presença da família ou de outra pessoa qualquer. Não havia limite de tempo, e exemplifica isto com casos de entrevistas que chegaram a durar dias.

A FUNDAÇÃO DA HISTÓRIA VISUAL DOS SOBREVIVENTES DA SHOAH

A *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (*Shoah* significa Holocausto, em hebraico)³ é uma organização sem fins lucrativos, criada em 1994, nos Estados Unidos, pelo cineasta Steven Spielberg. Seu objetivo era registrar em vídeo a experiência de vítimas do nazismo radicadas nos Estados Unidos e no restante do mundo. Focando-se, a princípio, na experiência de judeus, ela posteriormente ampliou seu público-alvo incluindo ciganos, homossexuais, Testemunhas de Jeová, prisioneiros políticos, bem como outros grupos envolvidos neste evento (pessoas que ajudaram a salvar os perseguidos, soldados que libertaram os campos, participantes de tribunais de guerra). Este projeto ocorreu em 57 países no mundo inteiro, entre eles o Brasil, e coletou até o momento mais de 52.000 entrevistas.

Seu mito de origem remete ao período em que Steven Spielberg estava realizando o filme *A Lista de Schindler* (1992). Segundo o cineasta, vários sobreviventes teriam se aproximado e pedido que ele

fizesse outros filmes contando suas histórias. Impactado com a contundência daqueles relatos e diante da impossibilidade de criar centenas de filmes sobre o mesmo tema, decidiu criar algo que, no seu entender, era ainda melhor: uma organização que desse a oportunidade para que eles mesmos contassem a sua própria história.

Segundo dados da organização, a estrutura da entrevista contemplava dois encontros; um, denominado "Pré-entrevista", tinha como objetivo a aplicação de um detalhado questionário voltado a fornecer ao entrevistador subsídios para a elaboração de seu roteiro, bem como orientar o sobrevivente sobre as características da entrevista (escolha de fotos e documentos para serem registrados na filmagem, convite à família para participar, caso deseje, explicações sobre o documento de autorização de uso de imagem etc.). O segundo consistia na entrevista, propriamente, a qual durava, em média, duas horas. Neste momento, o entrevistador buscava cobrir a trajetória biográfica do entrevistado de forma cronológica, tendo como orientação geral a divisão de 20% do tempo para o período pré-guerra, 60% para a época do conflito e os 20% restantes destinados ao período do pós-guerra.

Dentro da entrevista havia também subdivisões. A primeira parte, que ocupava o maior tempo do encontro, era ocupada pelo relato da trajetória biográfica do sobrevivente, acima descrita. A seguir, eram mostrados documentos e fotografias previamente selecionados e, nos minutos finais, a família poderia aparecer, caso assim o desejasse. O encontro era feito "no lugar em que o sobrevivente se sentisse mais confortável", o que em geral ocorria em suas casas. Não era permitida a presença de ninguém além do entrevistado e a equipe (com exceção dos momentos finais).

Como enfatizei anteriormente, embora protagonizassem um debate caloroso, há tanto diferenças como semelhanças entre estas duas organizações. Uma primeira semelhança é a sua origem, que evidencia com clareza as relações entre memória e meios de comunicação de massa. Em ambos os casos suas origens vinculam-se a uma resposta a um produto midiático: no primeiro, trata-se de uma reação *negativa* (à exibição da minissérie Holocausto) e, no segundo, trata-se de uma reação *positiva* – o forte impacto do filme *A Lista de Schindler*, tanto no cineasta como entre os sobreviventes, que o consideram um divisor de águas na imagem pública do sobrevivente e a posição da sociedade frente a este grupo.

Entretanto, a despeito das semelhanças, permanecia um embate virulento que enfatizava sobremaneira as suas diferenças. Cabe dizer que grande parte da hostilidade era originária do Arquivo Fortunoff, instituição surgida mais de uma década antes da Fundação Shoah. Uma das principais categorias acusatórias, e que perpassava vários dos argumentos, era que a Fundação Shoah fora um empreendimento "de cinema"; entretanto não se tratava de um cinema qualquer, mas de "Hollywood", ou do "show-biz". Esta relação com o cinema era vista como algo profundamente demeritório, grande marca de distinção do trabalho da organização em relação às demais similares.

Para qualificar melhor este debate, enumero a seguir, de forma esquemática, alguns dos principais pontos da discussão.

I – Temporalidade: a ideia de "pressa"

Várias reportagens de jornal apontam que a Fundação Shoah imprimia um ritmo por demais acelerado aos trabalhos de coleta de entrevistas com sobreviventes. Entretanto, o que estava em jogo não era apenas a pressa, mas a forma como esta atividade era vista: tratava-se de um "resgate no clássico estilo hollywoodiano" e esta pressa era comparada em dramaticidade a uma "cena de perseguição cinematográfica". Daí ter um efeito nocivo, de não "honrar" o sobrevivente. Pois, na visão acusatória, haveria uma inadequação no trato com ele. Os artigos em geral comparavam seu ritmo com aquele implementado pela Universidade de Yale, que era descrito como um "intenso esforço"⁵.

A exemplificação das diferentes temporalidades se desdobrava na qualificação do trabalho: segundo esta visão, Yale teria levado 15 anos para registrar 3.200 fitas, o que o caracterizaria como um trabalho artesanal, enquanto "Spielberg" estava levando apenas três anos para coletar dezenas de milhares de depoimentos – o que caracterizaria o trabalho da Fundação Shoah como "industrial".

II – A "má qualidade" dos entrevistadores

Esta pressa também estaria afetando a seleção e treinamento dos entrevistadores. Segundo eles, os entrevistadores não eram "profissionais", e a antítese destes "não-profissionais", eram os "*Holocaust scholars*", ou seja, os "acadêmicos da área do Holocausto".

III – Recursos envolvidos

Outra fonte de crítica era o montante de recursos envolvidos em cada organização. Vários depoimentos críticos a jornais alegavam que a Fundação esperava gastar milhões de dólares em seu primeiro ano, quantia que representava mais do que o projeto de Yale havia gasto desde que fora fundado.

IV – O viés personalista

Outro ponto importante era a crítica ao papel central do cineasta no projeto e a acusação da identificação do cineasta com o personagem que ele retratou no filme. Segundo várias reportagens, Spielberg teria assumido um tom “heroico”: assim como Schindler fora o protagonista de sua história, Spielberg seria o de seu projeto.

V - Viés personalista + recursos = o papel do Spielberg

Neste sentido, a natureza de seus propósitos era questionada: por que Spielberg resolvera criar sua própria organização? Por que ele não doara o dinheiro para as outras existentes, supostamente mais competentes e com *know how* para desenvolver este tipo de trabalho? Por que não financiava totalmente o projeto, já que é tão rico?6 .

Assim, paralelamente à imagem pública de grande filantropo devido à criação deste projeto e às doações feitas a outras organizações, convivia outra visão, em que esta generosidade era na verdade “ vaidade”, “ganância”, com acusações de lucro com venda dos primeiros vídeos (o que gerou a aplicação do termo, já existente, de “*Shoah Business*”). Esta desconfiança se estendia aos demais membros da organização (em especial dos altos postos), pois diziam que haviam se envolvido no projeto para “se dar bem” com o Spielberg.

VI – Quebra de hierarquia

Nos jornais, Spielberg aparecia retratado como um “novato” (ou “recém-chegado”), como se estivesse quebrando uma hierarquia de pesquisadores e instituições, passando por cima daqueles que já se encontravam neste terreno há muito tempo.

O OUTRO LADO: A CRÍTICA AOS SCHOLARS

Ao responderem às acusações, membros da Fundação também lançavam críticas à academia, assinalando sua perda de tempo com “discussões vãs”, criticando o “tédio” de seus empreendimentos, sua falta de impetuosidade e de pragmatismo; diziam que, enquanto os acadêmicos discutiam como entrevistar, a quem entrevistar etc. os sobrevivente estavam morrendo. Outro ponto que mencionavam era a “vaidade dos *scholars*”; alegavam que o incômodo dos acadêmicos referia-se a uma questão de “ego” e de falta de generosidade, além disso, que era restrito aos *scholars consagrados*. Segundo eles, muitos outros acadêmicos ligados a projetos de história oral que não eram “famosos” “deram conselhos gratuitamente” e nunca censuraram o projeto desta forma.

Ao me deparar com esta troca de acusações, me vi, muitas vezes, tentada a me posicionar. Não teriam razão os acadêmicos nas suas críticas à banalização hollywoodiana? Não seria legítimo o seu incômodo quando, após anos de trabalho árduo, vinha um rico cineasta e entrava competindo no escasso mercado de doações e recursos de pesquisa? Eu, como acadêmica, não deveria ter simpatia por suas colocações? Por outro lado, não seria importante refletir sobre as demais críticas – a disputa de vaidades, a arrogância do saber erudito, o imobilismo da academia... Entretanto, sabia ser esta uma perigosa armadilha. Meu papel enquanto antropóloga não era o de “comprar” as categorias acusatórias, mas tentar entender o que elas significavam. Quais eram os motivos daquelas brigas, seriam elas “boas para pensar”?

Tentando responder a isto, busquei avançar na compreensão daquele conflito. Havia disputas em diversos níveis, como, por exemplo, questões bem concretas: luta por recursos (mesmo as instituições de pesquisa norte-americanas têm problemas de financiamento), por prestígio e visibilidade (os quais, por sua vez, também geravam dinheiro). Entretanto, gostaria de sugerir que existiam outras questões em jogo, ligadas a disputas de outra natureza, e volto às questões propostas inicialmente.

DIFERENTES ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO E DISPUTAS PELA AUTORIDADE NARRATIVA

Mas eu acho que teve um certo movimento dentro da comunidade de historiadores e dos acadêmicos de se ressentirem ou ficarem negativos quanto à ideia de que um cineasta de Hollywood poderia realmente contribuir para a História, a memória da história, a preservação da história e a busca do conhecimento. (JAMES MOLL).

É possível dizer que um dos principais pilares de legitimação do Arquivo Fortunoff – tomando esta instituição como a expressão dos “acadêmicos”, em geral – se dava pelo saber científico. É

desnecessário dizer que seu trabalho recebera maciça adesão da comunidade de intelectuais. O espaço em que a coleção estava abrigada trazia consigo um selo de garantia "inquestionável" dentro da perspectiva do discurso intelectual, afinal, não devemos esquecer que se trata de uma das universidades de maior prestígio dos EUA. Sua retórica vinha pautada pelos valores que embasam este tipo de saber, que são a "objetividade", a "razão", a "sobriedade", realizados por aqueles que dominam seus códigos (e para tal passaram por um intenso processo de adestramento na academia). Não é à toa que a descrição do trabalho da Fundação era feita, pejorativamente, em termos de "subjetividade", "emotividade", como apontou um artigo que acusava que o parâmetro do sucesso de uma entrevista era quando "o sobrevivente chegava às lágrimas".

É interessante observar, entretanto, que embora este projeto utilizasse os argumentos do discurso histórico e da objetividade como baluarte de sua validade, ele também contemplava, de forma diferente (e às vezes nem tanto) elementos semelhantes. A emoção (que eles se diferenciam pelo fato de não ser "piegas") não é algo excluído deste projeto e a formação de seus profissionais não é exatamente na área de história, mas na de psiquiatria e psicanálise e, na origem, pessoas ligadas à televisão. A estrutura da entrevista tampouco se baseia especificamente na factualidade, pois seu objetivo primordial, mais do que o resgate de fatos históricos, é "honrar os sobreviventes" e dar-lhes a oportunidade de contar sua experiência – apresentando, como se pode perceber, a mesma dimensão de moralidade presente no discurso da Fundação.

Em contrapartida, a Fundação Shoah fundamentava sua legitimidade na fala dos sobreviventes. Uma de suas marcas enquanto organização seria o fato "representá-los" e seu trunfo seria a imensa (e incomparável) coleção de experiências, cuja realização recebeu, segundo James Moll, um de seus fundadores, sua maciça adesão.

Entretanto, cabe ressaltar que parte desta busca por legitimidade apresentava conflitos no que diz respeito aos sobreviventes, pois Yale também pleiteava esta mesma adesão, e com argumentos muito semelhantes. Como vimos, seu mito de origem reside em uma iniciativa dos sobreviventes de adquirir voz para narrar sua experiência, constituindo-se, portanto, em um espaço mais legítimo e autêntico do que o da minissérie *Holocausto*.

Esta disputa pela autoridade narrativa vinha associada a outros conflitos, como, por exemplo, pelo modo "correto" de obter as informações, ligados ao modo de conduzir as entrevistas: o local de filmagem, a duração da conversa, a estrutura de perguntas, o encerramento do encontro.

O Arquivo Fortunoff faz as suas entrevistas em estúdios num ambiente neutro, por exemplo. A Fundação as faz nas casas dos sobreviventes. A Fundação incentiva uma abordagem cronológica. Fortunoff não. "Nós achamos que se fizermos as pessoas se aterem à ordem cronológica, perdemos coisas porque aquela corrente da consciência não acontece em ordem cronológica," disse Rudolf. Finalmente, ao término da entrevista, a fundação conclama a família do sobrevivente a reunir-se ao sobrevivente em frente à câmera, para mostrar o triunfo da família sobre o Holocausto. Esta abordagem, remanescente da cena final de "A Lista de Schindler", irrita os acadêmicos.

"Acho que o mais problemático para mim foi o final: Ele quer que eles estejam contentes," disse Bolkosky. "Forçá-los àquele tipo de molde de Hollywood não é justo." (NEWSDAY, 1997). Os produtores de Spielberg também fazem o que pode ser interpretado como um esforço para dar aos testemunhos um final feliz. Nos últimos quinze minutos de cada depoimento gravado em vídeo, pede-se que a família do sobrevivente se reúna à testemunha em frente à câmera. "Isso mostra como as pessoas reconstruíram as suas vidas," disse Moll. Beallor acrescentou, "É uma das partes mais emocionantes dos depoimentos." [...] Lawrence Langer, cujo premiado livro *Holocaust Testimonies* explora as várias maneiras com que a memória distorce o testemunho, bem como os abismos entre o entrevistador e o sobrevivente, questiona exatamente essa estratégia. "Existem certas coisas que os sobreviventes não falarão nas suas casas, mesmo que a família não esteja sendo filmada, disse Langer durante a entrevista. "É uma espécie de cenário manipulado. Colocar a família no vídeo cria a impressão de que o Holocausto é um evento do qual as pessoas se recuperam e superam. É à moda de Hollywood." (ROCKY..., 1996).

DUAS PERSPECTIVAS SOBRE O PASSADO: O ÉPICO E O ROMANCE

É possível dizer que as "diferenças estilísticas" eram os diferentes gêneros de discurso assumidos por cada uma das instituições (BAKHTIN, 1992). Eles revelavam não apenas concepções diferentes sobre a entrevista, mas, principalmente, suas visões de mundo particulares, suas formas de representação sobre o passado e sobre a sociedade, revelando concepções de tempo, história e subjetividade bem específicas.

Em cada um dos casos vigorava uma determinada estratégia retórica, que poderia ser comparada

com as definições criadas por Mikhail Bakhtin para distinguir dois gêneros narrativos: o épico e o romance (BAKHTIN, 1981), que teriam “afinidades eletivas” com os gêneros de Yale e da Fundação, respectivamente. Caberia investigar melhor como estas diferenças se manifestavam.

Bakhtin afirma que o gênero épico se caracteriza por três pontos fundamentais: a) seu tema principal era *o passado histórico nacional*; b) a fonte da narrativa épica era uma *tradição nacional* (e não a experiência pessoal); e c) nas narrativas épicas havia uma *distância absoluta entre o mundo da narrativa e o mundo da realidade cotidiana*⁷.

Observando mais atentamente os princípios que norteavam a atividade de colecionamento de Yale vemos alguns pontos em comum com esta perspectiva. O primeiro deles refere-se à preponderância hierárquica do passado sobre o presente: como ocorre na narrativa épica, ele é absoluto, sagrado, jamais sendo submetido a um ponto de vista relativo; não estabelece comunicação com o presente. A explicação de Joanne Rudof sobre a escolha do local de entrevista é bem ilustrativa:

Em primeiro lugar uma casa não é um ambiente neutro, é a casa de alguém, é um ambiente muito carregado emocionalmente. É muito possível que as pessoas não queiram dizer certas coisas em suas casas. [...] Isto também gera uma tensão muito grande no sobrevivente ou na testemunha, porque eles têm que preparar a casa para os convidados, têm uma série de coisas para pensar e tudo o que queremos é que eles pensem na sua experiência, e não se fizeram chá, se a água está fervendo, se fizeram café o suficiente, se têm salgadinhos, se limpam atrás da geladeira, porque a gente desliga a geladeira por causa do barulho. Por motivos técnicos preferimos muito mais trabalhar em um estúdio. É à prova de som. É à prova de interrupção. A iluminação é muito melhor, e é um ambiente totalmente privado e podemos criar um clima psicológico de confiança, segurança, que é então deixado para trás. [...] É muito importante que eles tenham uma relação de confiança conosco, o que a gente constrói desde o início. E que possam se afastar do local quando terminarem, porque se a gravação correr bem, no sentido de eles voltarem para lá, de reviverem sua experiência, eu acho que é importante para eles se afastarem do local onde reviveram esta experiência. [...] Porque estivemos em uma viagem no tempo com eles, e é melhor que possam sair e dizer: “Ah, estamos de volta, estamos em New Heaven novamente e isto fica por aqui.”

Um dos fundamentos explícitos desta metodologia era a tentativa de eliminar toda e qualquer influência do presente, desde o som (ruídos da geladeira), a luz (preferência pela iluminação artificial) ou qualquer outro estímulo de fora (preocupação com chá, café, comida). A preferência pelo estúdio (e conseqüentemente a ferrenha crítica às entrevistas feitas em casa) se justificava por critérios além dos meramente técnicos, mas por proporcionar de forma absoluta o isolamento que era fundamental nesta perspectiva.

Daí, o estúdio ser menos “estressante”, pois ele não só garantia o foco exclusivo do entrevistado no passado, como também permitia eliminar os traços de sua vida atual (justificava o “peso emocional” por ter fotos de filhos e netos, por não ter “privacidade”, ou seja, ter a presença de outras pessoas – que são do *momento presente*).

[...] o passado épico é fechado em si mesmo e afastado de todos os tempos subseqüentes por uma fronteira impenetrável, isolado (e isto é o mais importante) do eterno presente dos filhos e descendentes onde o narrador épico e seus ouvintes estão localizados [...]. (BAKHTIN, 1981).

Buscava-se assim restringir, ao máximo, as zonas de contato entre estas duas esferas: nem trazer o passado para o presente – uma vez de volta a New Heaven o processo estaria encerrado (“é preciso se afastar”) – nem o presente para o passado (pelas estratégias de isolamento), separando o mundo da narrativa do mundo da realidade cotidiana⁸.

Esta crença na não mediação quase que absoluta afetava também a natureza da interação com o entrevistador. Vigorava a ideia de que o sobrevivente conseguiria se despir de qualquer relação com o outro, não estabelecendo expectativas quanto aos desejos do projeto, do que supostamente o entrevistador gostaria de ouvir etc.. A partir disso, compreende-se alguns dos cuidados exigidos, como não restringir o tempo de duração e não conduzir a conversa (duas premissas para “deixá-lo falar livremente”), evitando a cronologia ou mesmo apresentar o sobrevivente:

Desde o início, nós deixamos bem claro para a testemunha: isso lhe pertence, você é que dirige. É a sua história, você a conta da maneira que quiser nos contar. Você diz o que quer que nós escutemos, não aquilo que você acha que nós queremos ouvir. Uma das maneiras sutis que nós fazemos isto é [...] [explicando ao sobrevivente, antes de começar:] “quando a câmera for ligada, eu vou dizer o meu nome, eu sou a entrevistadora, o nome da minha parceira, a data e o local, apenas para efeitos de documentação e minha parceira vai dizer o seu nome; então nós vamos pedir que você se apresente, diga o seu nome, o local e a data do seu nascimento, e que comece a falar sobre as suas lembranças

mais antigas". Então, nós não os apresentamos, eles é que se apresentam. Parece sutil, mas não é. É uma maneira muito importante de entregar a propriedade à testemunha, de dizer, "isto é seu". Se eu apresentar você, então eu comando. Se você se apresenta, estou colocando você como responsável. (JOANNE RUDOLF).

Joanne me explicou que eventualmente era preciso fazer perguntas de esclarecimento de tempo e locais, entretanto, era necessário ter muito cuidado com elas. A ideia era perguntar em um momento posterior, para não interromper o fluxo e evitar que a pessoa ficasse centrada naquela informação, deixando de lado o restante da narrativa. Esta conduta visava também evitar qualquer constrangimento ao sobrevivente, pois, se ele não se lembrasse, poderia se sentir "estúpido" ou achar que "falhou" de alguma maneira.

Observamos uma atitude especialmente "respeitosa" frente ao sobrevivente, onde se quer deixar claro que é ele quem "tem o poder" (da narrativa). Nesta interação a ideia de não interferência tinha como objetivo permitir o livre "fluxo da consciência", deixando transparecer que, mais do que o sobrevivente, quem guiava a narrativa era a "memória do Holocausto", numa crença de que o passado emergiria quase que "intacto". Por isso, evitavam um primeiro contato muito longo (tinham uma breve conversa telefônica visando levantar as informações essenciais), pois não queriam que a narrativa fosse efetuada antes da gravação e assim preservariam a "espontaneidade" do relato.

A retórica de legitimação da Fundação, por sua vez, era baseada em um pressuposto totalmente distinto, que tinha inúmeras semelhanças com o romance. Segundo Bakhtin, neste gênero estão presentes diferentes linguagens e culturas, pontos de vista que dialogam, mecanismo oposto do isolamento da narrativa épica. Mais ainda, o romance alteraria a hierarquia pautada no passado, cujo acesso se dava exclusivamente pela tradição; o presente seria superior, valorizando a experiência pessoal e do cotidiano (BAKHTIN, 1981).

Esta perspectiva dialógica ficava clara no modo de fazer entrevistas: aqui, passado e presente se juntavam, onde a narrativa sobre o Holocausto era acompanhada do enquadramento do sobrevivente com o retrato do neto estrategicamente posicionado ao lado de sua poltrona, no encerramento com a família reunida, na estética dos sobreviventes que remetia ao tempo corrente (como o cabelo e maquiagens feitos especialmente para a ocasião). Em seu relato abaixo, June Beallour, uma das fundadoras da organização, junto com James Moll, comenta que filmar em casa "acrescentava outras dimensões ao relato", explicitando esta interpenetração de tempos e mundos:

[...] nós decidimos que queríamos que fosse nas casas das pessoas, onde elas têm as suas coisas ao redor e onde se sentem confortáveis. [...] Se tivéssemos feito num estúdio, isso poderia nos ter economizado dinheiro de viajar para a casa das pessoas, mas acho que foi importante e acho que sem dúvida acrescentou dimensões ao depoimento, as pessoas estando em suas casas e olhando para seus objetos e estando no seu ambiente, com a sua família aparecendo, era a sua casa. Assim é que eles realmente construíram suas vidas, então essa foi a principal decisão, uma coisa pequena como essa foi uma grande decisão. (JUNE BEALLOR).

Mais ainda, a evidência do presente era percebida de modo positivo, como se observa na recorrente consciência de que a filmagem seria para "ser vista no museu" ou "pelo Spielberg", na ideia de continuidade com o filme *A Lista de Schindler* (cuja cena final mostra os sobreviventes em cores prestando homenagens no túmulo de Oskar Schindler), sendo este último item um elemento poderoso, pois, como vimos, foi um dos grandes catalisadores da participação dos sobreviventes no "projeto do Spielberg".

O relato de James expressa uma perspectiva semelhante. Comentando sobre as críticas ao "*happy end*", ele defende de modo veemente a possibilidade de o sobrevivente não ficar restrito a uma definição do passado; postula para ele outra visão, feita a partir de sua identidade *hoje*. Em sua argumentação, os sobreviventes não existiriam "apenas para te ensinar sobre os terrores e horrores", mas que eram também avôs, pais, comerciantes e assim por diante.

Ah, o *final feliz*, isto é uma loucura, isto me deixa tão furioso. Agora que eu fiz *Os Últimos Dias*, o filme, o documentário, quando eu penso nas entrevistas que eu mesmo conduzi... No final do filme tem uma cena onde falamos sobre o que as pessoas fazem com suas vidas hoje e que todos eles conseguiram reconstruir suas vidas, e têm filhos, e família, e teve uma crítica sobre isto também, dizendo que era tão final feliz, é o final do Spielberg. Eu, para qualquer pessoa que disser que é errado, digo: como você ousa não permitir aos sobreviventes se redefinirem em termos de quem eles são no presente? Eles não são apenas sobreviventes do Holocausto que existem para te ensinar sobre o terror e os horrores do que aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial. São também avôs, avôs, pai, comerciante, dona de casa e inúmeras outras coisas. São pessoas com vidas "vivas" e têm todo direito de serem identificados enquanto tal. E negar a eles a oportunidade de ter aquela identidade hoje é tão ruim quanto... bem não quero dizer isto, mas acho trágico. [...] Mas é importante reconhecer aquilo e

permitir a eles serem o que são hoje e permitir-lhes dizer: "sim, eu sobrevivi, e sim, eu sou feliz hoje". [...]. (JAMES MOLL).

Esta percepção mais atualizada e mundana do sobrevivente (que valoriza o cotidiano, a transformação no tempo, na história, que permanentemente fala do futuro) difere radicalmente da atitude reverente defendida por Yale (onde o que define o sobrevivente é a sua experiência no Holocausto, isto é, *no passado*), ajudando-nos a melhor compreender os conflitos entre as duas perspectivas e as acusações de "desrespeito" e "traição" em relação à FS.

Tais concepções de temporalidade traziam consigo ainda outro desdobramento: a disputa pelas formas de se representar aquele passado, isto é, o Holocausto, implicando em divergências sobre o sentido daquele evento:

[E por que ter a família ao final?] Acho que para mostrar o que aconteceu com a vida das pessoas e fazê-las falar também dos seus pais e dos seus avós... simplesmente pareceu correto... [O final é um dos alvos de crítica sobre a FS... O que você acha disso?] [risos] Não consigo mesmo entender...[...] Lembro-me de olhar as fitas e ouvi-los dizer "esta é a minha resposta a Hitler, você tentou me destruir e olhe, tenho 20 netos, você tentou atacar o povo judeu e você não venceu". É uma grande resposta [ri], você não pode nos derrubar. (DAVID).

Em uma retórica ascética, marcada pela "mínima interferência", vigorava a ideia de que o Holocausto era um evento sombrio, o "mal absoluto" em estado puro. A natureza daqueles testemunhos era pautada no sofrimento de inocentes e no abuso de poder (PROSONO, [19--?], p. 21). O Holocausto, enquanto evento do passado, a ser lembrado de forma reverente e sóbria.

Entretanto, a partir de outra perspectiva, onde convivem distintas temporalidades, onde o tempo tem continuidade, esta visão expressaria justamente o "desfecho" não apenas da entrevista, mas da própria história: a vitória da família sobre Hitler, a ideia de que ele não venceu a guerra). A entrevista envolvia sofrimento, mas também podia contemplar prazer; o final – acusado de "redentor" – era justamente o clímax de um processo *terapêutico*, que trazia sentimentos positivos ("alívio", "ensinamentos" etc.) em meio a uma narrativa sobre o "terror e horror".

Estas duas perspectivas evocam um debate sobre diferentes visões acerca do Holocausto: uma narrativa progressista e uma narrativa trágica. Segundo Jeffrey Alexander (2001), logo após a guerra vigorou o que ele chamou de "narrativa progressista", onde o assassinato dos judeus não era visto como um fim, mas como o início de uma era pautada pelo otimismo decorrente do estabelecimento de uma nova ordem social. Esta ideia de "otimismo" está presente no discurso da Fundação, como vimos nas falas de seus participantes assim como nas "acusações" feitas a ela. Entretanto, não se configura exatamente como a aposta na representação triunfalista da nação americana, mas na ideia de que o sobrevivente, a despeito de ter passado pelos horrores da guerra, pode se "recompor", constituindo-se em um tempo em aberto para o futuro. Este "otimismo" se estendia à percepção do trabalho pelos demais participantes, que se sentiam "fazendo a diferença" ("*making a difference*"), termo que expressa a crença no poder de transformação do indivíduo, de mudar o mundo, o outro (e consequentemente a si, se melhorando).

Já a segunda narrativa, a "trágica" enxergava o assassinato dos judeus como um ponto final, um "trauma de morte", causa de desespero e não de esperança. É este sentido de "fim" que define seu *telos*, pautado não no progresso, mas no sofrimento. Nesta concepção da narrativa trágica sobre o "Mal sagrado" o assassinato dos judeus virava um evento "fora da história", um "arquetipo", algo maior que não pode ser definido por religião, raça, classe, região ou qualquer categoria sociológica ou conjuntura histórica, atribuindo-lhe um status transcendental. Sendo assim, não haveria possibilidade de redenção no tradicional sentido judaico-cristão; não há final feliz, nenhuma sensação de que poderia ter sido feita outra coisa ou mesmo a crença de que o futuro poderia ou pode necessariamente ser modificado (ALEXANDER, 2001).

Estas foram, em linhas gerais, algumas das tensões que marcaram o debate entre as instituições. Como foi apontado anteriormente, o que estava em jogo eram distintas concepções de entrevista, as quais envolviam diferentes regimes de imagem. As escolhas empreendidas (onde filmar, quem poderia aparecer na tela, como se apresentar e apresentar o entrevistado etc.) traduziam certo modo de representar o passado e uma forma específica de lidar com ele, expressos a partir de diferentes gêneros narrativos. E, ao falarem sobre o mundo social estavam também contribuindo para constituí-lo, naquilo que Bourdieu chama de poder simbólico: trazendo certa visão sobre o Holocausto, fazendo as pessoas verem e acreditarem naqueles eventos, segundo concepções bastante específicas.

Referências Bibliográficas

ALEXANDER, J. **On the social construction of moral universals**: the holocaust from war crime to trauma drama. [S.l.: s.n.], 2001. Mimeografado.

BAKHTIN, M. Epic and novel : toward a methodology for the study of the novel. In: _____. **The dialogical imagination**. [S.l.]: University of Texas Press, 1981.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GONÇALVES, J. R. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, L. L. (Org.). **Cidade**: história e desafios. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

GONÇALVES, J. R. **O espírito e a matéria**: o patrimônio enquanto categoria de pensamento. [S.l.: s.n.], 2002. Mimeografado.

HARTMAN, G. **Holocaust testimony, videography and education**. [S.l.]: Center for Jewish Studies Queens College; CUNY, 2001. Occasional papers – the Marvin and Celina Zborowski endowment lecture.

LERNER, K. **Holocausto, memória e identidade social**: a experiência da Fundação Shoah. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

LERNER, K. Mito, memória e meios de comunicação de massa: uma reflexão sobre cinema e Holocausto. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 20, 2005. Imagem: fronteiras e tangências.

NEWSDAY. 24 Feb. 1997.

NOVICK, P. **The holocaust in american life**. Boston, New York: First Mariner Books, 2000.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Ed. Vértice, n. 3, 1987.

PROSONO, M. **Dealing in absolutes**. The study of the Holocaust and constructivist sociology. [S.l.: s.n.], [19--?]. Mimeografado.

ROCKY MOUNTAIN NEWS, Denver, 16 June 1996.

SHANDLER, J. **While america watches**: televising the holocaust. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.

Notas

1 No imediato pós-guerra, a forma como os americanos viam o conflito traduzia uma perspectiva universalista, onde as vítimas eram percebidas em termos políticos e não étnicos. Embora fosse sabido que os judeus haviam sido os principais atingidos pela política nazista, não havia nenhum tipo reconhecimento de seu sofrimento; ao contrário, vigoravam questionamentos sobre sua conduta moral, com acusações de colaboracionismo ou passividade. As descrições dos sobreviventes do campo de concentração se davam pelos termos “mortos-vivos” e “cadáveres ambulantes”, numa associação direta com os mortos. Assim, não é de se estranhar que os filmes produzidos até os anos 50 abordassem em geral o conflito do ponto de vista “mais amplo” da nação norte-americana, numa visão coerente com a perspectiva “integracionista” vigente naquela época (para usar uma expressão de Peter Novick (2000), referindo-se à eliminação das diferenças, diluídas ou “integradas” no conjunto da nação), e que as vítimas da guerra fossem representadas de modo universalista, com pouca ou nenhuma referência à questão judaica. Esta percepção somente se transformaria a partir dos anos 70, quando vemos emergir uma nova representação mais positivada deste grupo. Tal transformação se deve a inúmeros fatores, alguns ligados a questões referentes ao Holocausto em si, como o Julgamento de Eichmann em 1961 pelo Estado de Israel, que trouxe à tona um intenso debate sobre o tema e, pela primeira vez, a incorporação dos sobreviventes neste processo, promovendo-os à condição de “testemunhas”; outros, ligados a questões da própria sociedade norte-americana, como a mudança que se operou na sua política de identidade nacional, com o chamado *multiculturalismo*. Neste momento os grupos étnicos passaram a não apenas valorizar suas especificidades como a tematizá-las no espaço público, como demonstram as minisséries *Raízes*, exibida em 1977, que narra a saga de uma família descendente de escravos africanos, e *Holocausto*, exibida em 1978 (SHANDLER, 1999, p. 155). Observa-se, portanto, vários elementos nesta mudança de perspectiva: o enquadramento da guerra sob a ótica particularista, a emergência do sobrevivente enquanto um ator social diferenciado e, como ilustra o filme *A Lista de Schindler*, a reversão de sua liminaridade negativa para uma visão mais positivada. Para mais detalhes sobre este processo, ver Lerner, 2004 e 2005.

2 Este artigo traz algumas das discussões que realizei na minha tese de doutorado, intitulada **Holocausto, memória e identidade social**: a experiência da Fundação Shoah, defendida em 2004 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. Os dados que serão apresentados a seguir foram coletados por ocasião do meu trabalho de campo na referida organização, sediada em Los Angeles, CA, que consistiu em uma observação participante trabalhando por seis meses no Departamento de Catalogação e na realização de 29 entrevistas com vários de seus integrantes (funcionários, ex-funcionários e fundadores) e outras pessoas relevantes para o tema. Neste artigo serão citadas apenas 4 entrevistas: com James Moll e June Beallour (dois documentaristas convidados em 1994 por Steven Spielberg para a criação da Fundação Shoah/FS), David (um antigo integrante da FS, que aparece sob pseudônimo) e Joanne Rudolf, uma das principais responsáveis pelo trabalho do Arquivo Fortunoff.

3 Desde janeiro de 2006 esta organização foi incorporada pela Universidade do Sul da Califórnia (USC), e recebeu uma nova designação: *USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*. Como a pesquisa foi realizada antes desta mudança, optei por designá-la sob sua nomenclatura original.

4 Os argumentos que cito a seguir foram retirados de minha pesquisa com os principais jornais norte-americanos de 1994 a 2001 que publicaram algum tipo de notícia sobre a Fundação Shoah. Por questões de espaço não os citarei em detalhe, mas apenas os argumentos mais amplos. Abaixo, seguem as referências: DAILY NEWS. New York. 22 Aug. 1995; DENVER ROCKY MOUNTAIN NEWS. 16 June 1996; DENVER ROCKY MOUNTAIN NEWS. 6 Sept. 1994; DER SPIEGEL. 13 Sept. 1999; LOS ANGELES TIMES. 9 Feb. 1995; LOS ANGELES TIMES. 9 May 1993; LOS ANGELES TIMES. 1 Oct. 1994; LOS ANGELES TIMES. 18 Oct. 1995; NEWSDAY, New York, 24 Feb. 1997; NEW YORK TIMES. 10 Nov. 1994; NEWSDAY. 12 Dec. 1993; NEWSDAY. 8 Feb. 1993; THE ARIZONA REPUBLIC. 2 Sept. 1994; THE BALTIMORE SUN COMPANY. 2 Sept. 1994; THE CHRISTIAN SCIENCE MONITOR. 19 Apr. 1995; THE COLUMBUS DISPATCH. 29 Jan. 1995; THE GAZETTE. Montreal. 11 Dec. 1994; THE GAZETTE. Montreal. 21 Nov. 1994; THE HARTFORD COURANT. 2 Jan. 1995; THE HOUSTON CHRONICLE. 13 June 1993; THE NEW YORK TIMES. 31 Dec. 1995; THE NEW YORK TIMES. 18 Aug. 1995; THE NEW YORK TIMES. 10 Nov. 1994; THE NEW YORK TIMES. 24 Sept. 1995; THE OBSERVER. 29 Jan. 1995; THE OTTAWA CITIZEN. 2 Sept. 1994; THE PHOENIX GAZETTE. 6 May 1995; THE TIMES – PICAYUNE. 24 Nov. 1994; THE TIMES. 3 Aug. 1993; THE WASHINGTON POST. 14 July 1995; USA TODAY. 14 Aug. 1995; USA WEEKEND. 7 May 1995; WASHINGTON POST. Apr. 1998. Para mais informações, cf Lerner, 2004.

5 Cabe esclarecer que a presença da idéia de “urgência/pressa” é característica do discurso do Holocausto a partir da década de 80. Vigorava neste momento uma ênfase na necessidade de registrar todos os depoimentos o mais rápido possível. Por um lado, isto refletia uma questão concreta: os sobreviventes estavam com uma idade avançada e iam paulatinamente morrendo. Mas o que estava em jogo era mais do que esta dimensão concreta, pois envolvia toda uma avaliação sobre esta prática. Cabia correr para obter o testemunho destas pessoas pois assim se estaria *quitando uma dívida moral* que, diante do envelhecimento dos sobreviventes, ficaria inviável de ser quitada. O testemunho era visto como uma atividade de “reparação”, daí a justificativa para a sua urgência e a demanda por “cuidados especiais” frente aos sobreviventes.

6 Spielberg injetou os recursos iniciais para a criação da organização e, embora continuasse sendo o principal doador, usou seu prestígio pessoal para angariar fundos junto a vários doadores.

7 Resumindo as principais características do primeiro ponto, Gonçalves destaca os seguintes elementos: “É um mundo feito de fundadores, de heróis considerados os primeiros e os melhores, que deram início a uma determinado coletividade nacional. Mas o ponto fundamental não é precisamente o tema, e sim o fato de que nas narrativas épicas o mundo representado é transferido para o passado. Este mundo é congelado no passado. A posição do autor é aquela de alguém que fala de um passado que é inacessível, com a atitude reverente de um descendente. Está longe de ser um discurso de um autor contemporâneo que se dirige a leitores contemporâneos. Entre este passado e o autor fica a tradição. O passado é portanto, narrado com base no que é transmitido por esta tradição, e não com base na experiência pessoal. [...] É na verdade a memória (transmitida pela tradição) e não o conhecimento (possibilitado pela experiência pessoal) que serve como fonte de impulso criador. Este passado é sagrado, absoluto, jamais submetido a um ponto de vista relativo.” (GONÇALVES, 2002, p. 112).

8 Cabe aqui uma comparação com a entrevista do *Regenerations*, experiência com a qual tomei contato durante meu trabalho de campo. Trata-se do projeto de entrevistas gravadas em vídeo realizado pelo *Japanese American National Museum*, de Los Angeles. Este projeto, ao contrário de Yale, confere ao presente um lugar especial, pois o início da fita não tem apresentação, mas aparece o entrevistador conversando com a entrevistada na sala, vendo as fotos que iriam ser mostradas no vídeo; o entrevistador fala bastante, comentando sobre sua experiência profissional, seus motivos para estar naquele trabalho e assim por diante. Ou seja, o presente se impõe de forma natural, sem que isto seja visto como um demérito ao conteúdo da narrativa ou um desrespeito ao entrevistado.