

REPRESENTAÇÃO DILUÍDA DA SHOÁ E O ENSINO: O MODELO (TELE)DRAMÁTICO NA OBRA FÍLMICA *OLGA* (2004), DE JAYME MONJARDIM

Márcio Henrique Muraca – henrymuraca@yahoo.com.br
Doutor pela Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO: Estudo sobre os problemas da representação da Shoá (“Holocausto”) em obras fílmicas, tendo como base teórica noções como resistência do trauma à narrativa, memória e testemunho, conceitos presentes em textos de autores como Márcio Seligmann-Silva e Berta Waldman. O objetivo é explicitar que o comprometimento da ética quando tais obras ficcionais se valem do trauma como elemento expressivo de drama – comoção ou “lamentação”, conforme Primo Levi. Essa problemática se alarga quando tais filmes são inseridos na Educação como recurso didático, como retrato de um período histórico. A obra fílmica que serve como exemplo do debate apresentado é *Olga* (2004), do diretor Jayme Monjardim. A metodologia segue a seguinte dinâmica: 1. a reflexão sobre a representação do trauma e sua diluição ou simplificação; 2. O modelo tele(dramático) presente em *Olga*, de Jayme Monjardim, e a necessidade de professores e alunos distinguirem o que é “real” e o que é estilização (ou encenação) desse “real”. Nas considerações finais, propõe-se que o gênero documentário, ao lado da literatura de testemunho, problematiza melhor a Shoá e o trauma, sobretudo no ambiente escolar, porque são materiais textuais que se aproximam e se afastam da experiência traumática, tanto quanto de sua fragmentação, resultado do seu “choque violento”.

PALAVRAS-CHAVE: Shoá; representação; diluição; Olga Benário

1 INTRODUÇÃO

O debate entre memória e história tem se estabelecido como ponto fulcral nos estudos da Shoá e nos estudos judaicos em geral. Por outro lado, o senso comum nas sociedades tem percebido e cristalizado o que se chamou de “Holocausto” (Shoá)¹, em grande medida, pela indústria cultural, a qual se fundamenta muito mais em noções e imagens simuladas, visando a modelos dramáticos de comoção (tentativa da narração da dor), do que na realidade – esta praticamente impossível de ser reproduzida ou mesmo satisfatoriamente reconstruída, porque se liga à potência caótica e fragmentada do *trauma*, porque também objeto escorregadio do *testemunho*, o qual se envereda na complexidade de fibras sociais, históricas e psicológicas que formam a tessitura humana, conforme aponta grande parte daqueles estudos da Shoá, como o livro

¹ Shoá (também *Shoah*), palavra originária do ídiche, significa calamidade, catástrofe. O termo é preferível a Holocausto, relacionado à expiação por meio da incineração, à subjugação diante de um destino.

organizado por Márcio Seligmann-Silva, *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes* (2003).

Uma obra fílmica como *Olga* (2004), do diretor brasileiro Jayme Monjardim (1956-), é exemplo de material artístico presente na Educação, maiormente, no Ensino Médio do país. Isso se justifica pela notória multiplicidade de assuntos e temas que se coem no recorte histórico da película e que acabam por servir como feixe de conceitos e figuras relacionados à era de regimes totalitários, no Brasil e no mundo.

Com base na obra de Monjardim², é possível o professor inserir em sala de aula pontos chave da problemática do período: a perseguição aos comunistas e movimentos de resistência ao Estado Novo (1937-1945), o alinhamento ambíguo entre esse governo e a Alemanha Nazista, a figura de Luís Carlos Prestes em contraposição a de Getúlio Vargas, o antisemitismo do período, cujo maior emblema se afigura nos campos de concentração nazistas, em especial Auschwitz, e o caso Olga Benário como representação cabal de vítima de regimes violentos, sobretudo por ter sido entregue grávida aos nazistas.

Ocorre que o enfileiramento dessas questões tende a reduzir e simplificar relações complexas que envolvem o poder, sendo o maniqueísmo o calço da releitura histórica no processo de construção fílmica, base para elevar as figuras históricas à posição utilitária de heróis e intensificar a dramaticidade dos fatos no nível da tensão folhetinesca, diluindo a complexidade do real em benefício de procedimentos e resultados artísticos.

Este artigo trata, pois, da problemática da obra ficcional que estiliza a dor humana como meio de comoção do seu público. O trabalho tem como especificidade a crítica à representação do horror sob imagens-modelo do “Holocausto”, disseminadas nas sociedades pela indústria cultural e reafirmadas no imaginário coletivo ao servirem, também, como recurso didático em sala de aula. Faz-se necessária a problematização pelo professor que insere tais obras em sala de aula de que a obra ficcional é simulacro e não reprodução de fatos, assim como é fundamental que mestres e alunos discutam a resistência à narrativa que eventos-limite carregam por si, como é o caso da

² Vale reproduzir o “resumo” da vida da “protagonista”, sob tom irônico de uma resenha de revista popular: “A história de Olga Benario é daquelas que, caso fosse ficção, seria tachada de inverossímil. Judia alemã de família burguesa, pai advogado social-democrata, alistou-se no partido comunista de seu país em 1923, para desgosto da mãe, que a expulsou de casa. Aos 20 anos, decidida e eficiente, caiu nas graças da União Soviética e ingressou na Internacional Comunista. Ali recebeu a missão de acompanhar de Moscou para o Rio de Janeiro o líder brasileiro Luís Carlos Prestes - coronel que havia montado a Coluna que enterrou a República Velha. [...] Olga e Prestes se apaixonaram, ao mesmo tempo que organizavam uma insurreição comunista no Brasil. Uma vez derrotados, Olga, grávida de sete meses, é presa e deportada para a Alemanha nazista, onde dá à luz a filha num campo de concentração e, poucos anos depois, morre numa câmara de gás. Enredo para lá de irresistível.” MENDONÇA, Martha; MARTINS, Elisa. “Um mito chamado Olga”. In: *Época*. ago, 2004.

trajetória de Olga Benário, figura histórica cuja vida permanece envolta de fragmentos do “real”. A base teórica para tal debate tem como esteio noções de memória, trauma e testemunho.

2 CONSTRUÇÃO FICCIONAL, DILUIÇÃO E SIMPLIFICAÇÃO: *DRAMA*

Quem é que pode falar por Olga Benário? Quem é que pode representar ou captar sua expressão e energias no momento de tortura e execução? Pergunta similar faz a pesquisadora Berta Waldman (2012, p.31), em sua análise da peça *As aves da noite* (1968), de Hilda Hilst (1930-2004), quando questiona sobre *quem* tem o direito de dar voz acerca do que aconteceu nos campos de concentração e a *quem* competiria julgar tais fatos.

Ancorada na reflexão do italiano que foi prisioneiro de Auschwitz, Primo Levi (1919-1987), a resposta a que Waldman chega é: “basicamente ninguém”, uma vez que é inaceitável “reduzir a rede de relações humanas dos *Lager* [campos de concentração] a apenas dois blocos” (LEVI, 1990, p.10): vítimas e opressores.

Com isso, o que se quer colocar à mostra, distanciado da cor naturalista, é a conflituosa narração da experiência do trauma, não apenas no nível do sujeito vitimado, mas também no nível da coletividade, do ser humano como ser social. O espaço entre vítima e opressor é esfumado e não se pode delimitar tão precisamente onde começa e termina a face de cada um, onde oprimidos se tornam algozes do outro, ao lado; onde opressores poderiam, por sua vez, serem encarados como vítimas de manipulação do poder, como Levi (1990, p.22) relata em *Os afogados e os sobreviventes*: “o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus limites e os contendores não eram dois, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, talvez inúmeras”.

O que se passou nos campos de concentração nazistas vai além do fato sentido como histórico, dos procedimentos racionalistas de trabalho forçado, da pesquisa sobre corpos vivos, dos meios de execução. Se obviamente calados estão os mortos, quem é que fala por eles? Nós mesmos, pesquisadores ou consumidores de cultura, pisamos sobre seus ossos, porque parte de nossa existência carrega em nossa própria memória a contínua reformulação de sua dor. O homem contemporâneo compra o pretense testemunho do trauma, hipertrofiando seu próprio juízo. Esse é um dos eixos da reflexão de Primo Levi.

É exatamente esse juízo excessivo, baseado em construções ficcionais que buscam determinadas emoções, que levam ao comprometimento da visão crítica da realidade.

A indústria cultural pretende que seu consumidor enxergue rapidamente um mundo pronto e acabado, simplificado, baseado nas sensações. É o que se pode chamar de “modelos”, os quais pairam sobre o imaginário, os quais servem, com alguma ou nenhuma variação, a determinados

fins artísticos que visam atingir um grande público, o que faz eco à ideia de “esquematismo do procedimento”, desenvolvida por Adorno & Horkheimer, em “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (1985, p.102).

Tais modelos (ou esquemas) causam impacto imediato, porque se ligam a noções e imagens preexistentes nos sujeitos. Agem eles como feixes simbólicos que despertam reações imediatas, onde qualquer exigência de crítica (ou de juízo) do sujeito chega a ser nula. É um meio, portanto, que se liga à técnica da “reprodução” e “distribuição mecânica” que se promovem na indústria cultural, tornando-se paradigmas midiáticos.

Perceptíveis são os modelos do “Holocausto” disseminados em diversas obras fílmicas, sendo que todas carregam – forçando aqui um “*a priori*” – a sestra de “baseados em fatos reais”. Por aí já se toma uma obra como colada à realidade, como retrato fiel de um passado, como captação de uma memória particular, coerente e linear.

Trazendo o pensamento de Levi para o que aqui se pondera, pode-se dizer que esses modelos servem a um projeto narrativo que tem como fulcro a lamentação, em vez de um eixo que se faz pela sobriedade, a qual se nota, por exemplo, em relatos de testemunho, na literatura, ou documentários, no cinema, que encontram na antilinearidade (ou não convergência plena de olhares) como a forma expressiva do praticamente indizível.

Em outras palavras, Primo Levi defende a abstinência da *elegia*, do mero sentimento triste que aliena, tanto quanto do fetichismo histórico. No lugar da “moldura” que um modelo propõe, melhor é a “lacuna” do “relato”, que funciona menos como símbolo e mais como índice, conforme Seligmann-Silva (2003, p.20), em *História, memória, literatura*.

Se o trauma (do grego = *ferida*) pode ser visto como sendo um “choque violento”, assim como um “desencontro com o real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.49), dele emergem a impossibilidade da lembrança coerente e a resistência ao que se percebe comumente como narração, o que o senso comum detecta como “começo, meio e fim”. Isso se atrela à visão historicista tradicional – aquela que se consolidou no século XIX –, a qual, ingenuamente na percepção da atualidade, entende o passado como “História” (com maiúscula, porque *verdade*) passível de reconstrução fiel: a noção de retrato realista.

Por sua vez, o pós-modernismo esgarça o tom ficcional dos acontecimentos históricos colocando tudo no nível do elemento mais concludente da ficção, a dizer, a invenção. Vale dizer que qualquer narrativa não é produto da mera fantasia do mundo.

Essa tensão encontra alguma ética de representação, quando nos referimos ao trauma da experiência humana, na arte de testemunho, no “relato”, nos indícios, nas pistas, para lembrarmos

Walter Benjamin ou mesmo o pensamento de Carlo Guinsburg³. Perdem a força aí o maniqueísmo, as hierarquias, a escatológica⁴ “história” dos vencedores.

O que não parece tão ético é uma estética que se padroniza em moldes (ou modelos) dentro da indústria cultural e é levada como exemplo ou retrato para a escola. Tal problemática encontra seu cerne quando o *trauma*, “evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.373), é diluído na categoria *drama*.

Mais especificamente neste caso, a Shoá transforma-se facilmente em produto dramático do “Holocausto”, da calamidade que se abate sobre um povo, quando um dos intentos do nazismo era apagar a memória do trauma de cada indivíduo por meio da massificação dos eventos de extermínio. O coletivo aí servia, também, como dissolução da potência individual, o sujeito como mais um corpo à mercê de uma ideologia.

Por isso, volta a questão: quem é que pode falar pelo indivíduo dos campos de concentração? Quem é que pode dar voz e rosto a *Olga*? Será uma obra fílmica que tem como energética o naturalismo ou a naturalização dos acontecimentos, de um período não apenas ideologicamente extremado, mas bélico, mortífero e de aniquilamento de determinados indivíduos em benefício da coletividade de uma “raça”, de uma “nação”?

Se o “real” pode ser entrevisto como trauma, ferida que não se fecha, “perfuração” na nossa mente (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.383), sua tentativa de representação naturalista num mundo pós-Auschwitz encontra seu exemplo de diluição de complexidade na apresentação da Shoá em muitas produções fílmicas sob a égide da autenticidade.

3 O MODELO TELE(DRAMÁTICO) DE *OLGA*: VALOR EFETIVO?

Argumentando contra a ideia de que qualquer obra pode, no mínimo, despertar a sensibilidade para a Shoá, para os temas que a circundam, com a justificativa de peça introdutória a eventos do trauma, apresenta-se aqui parágrafo de “Um olhar sobre a leitura de best-seller”, artigo acadêmico de Arnaldo Cortina e Fernando Moreno da Silva:

Pode-se entabular uma relação dicotômica: valor declarado e valor verdadeiro. Aquele se trata de uma qualidade veiculada por uma cultura. Não é, portanto, a qualidade individual e efetiva de um objeto; é, antes, um valor inconsciente, social e generalizado. Já o valor efetivo só pode ser estabelecido por critérios de análise que serão mais objetivos. É a avaliação consciente e científica, que poderá revelar como falsas ou verdadeiras as noções ao objeto referidas. Essa distinção é de suma importância, pois, caso contrário, confundir-se-á pré-noção com noção e

³ Conforme *Passagens* (2006), de Walter Benjamin e *Mitos, emblemas, sinais* (1991), de Carlo Ginzburg, 1991.

⁴ No sentido de papel redentor do Justo.

se julgarão cultura suposições advindas daquilo que é especulação, senso comum. (CORTINA&SILVA, 2008, p.4).

Como se nota pelo título do artigo, o objeto de estudo dos autores é diverso do que aqui se trata, no entanto a dicotomia que se inscreve nos “modelos” da maquinaria da indústria cultural, apresentada no fragmento, cabe satisfatoriamente neste debate.

O que não parece caber, vale ressaltar, é uma crítica generalista ao cinema do “Holocausto”, sobretudo como recurso didático nas escolas brasileiras. No lugar disso, pondera-se mais especificamente o modelo que determinadas obras fílmicas buscam como procedimento de chegar a um grande público, à quantidade sobre a qualidade⁵, por meio do entretenimento da “lamentação”, do pranto, de uma moldura da aflição.

Uma obra como *Olga* (2004)⁶, de Jayme Monjardim, carrega, desde o roteiro até a estilização das cenas e o impacto emocional da trilha sonora, procedimentos que muito lembram a dramaturgia televisiva, as conhecidas telenovelas. Os caracteres do folhetim perpassam a obra, considerando o aspecto do jogo de traições, intrigas e armações, da dinâmica de queda e redenção de heróis, heroínas, dos vilões, numa profusão de eventos, no romance impossível, na tensão narrativa que se avoluma até a chegada do clímax.

É esse modelo que serve como *declaração* do valor da obra. O clamor por ela se vende pelo carregamento do que é conflituoso, mas distante da complexidade de um período de extremos, de genocídio. Declara-se ela como autêntica em seu pretense realismo.

Para se divisar seu valor efetivo, seria necessário o aprofundamento histórico de cada evento ali retratado ou mesmo referido e sugerido. Até que ponto os resultados de uma obra podem ser justificados pelo fato de ser ela *baseada* em fatos reais? Quais são os limites da recriação, da estilização? Não haveria nela a reafirmação de (pré)conceitos e imagens?

Um livro como *O antissemitismo na era Vargas*, de Maria Luíza Tucci Carneiro seria texto fundamental para o entendimento, por exemplo, da perseguição aos judeus nos bastidores de um governo que se alinhava com a Alemanha nazista. Tucci Carneiro (2001, p.183) coloca que “as principais personalidades do governo do Estado Novo e que ocuparam postos de poder deglutiram

⁵ “A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 1990, p.250).

⁶ Roteiro e produção de Rita Buzzar. Lançamento: 20 de agosto de 2004, estrelando Camila Morgado (1975-). “*Olga*, o filme, com orçamento de R\$ 8,5 milhões, foi totalmente realizado no Rio de Janeiro. A equipe de produção transformou uma antiga fábrica em Bangu no campo de Ravensbruck, na Alemanha, e fez “nevar” no bairro mais quente da cidade, usando lascas de isopor e 2 mil litros de xampu infantil. Para evitar a luz tropical da primavera carioca, foi usado um pano de pára-quadras de 2 mil metros quadrados como cobertura, que filtrava o sol. A fotografia é um dos pontos altos do filme, que parece não ser nem preto-e-branco nem colorido.” MENDONÇA, Martha; MARTINS, Elisa. “Um mito chamado Olga”. *Época*. ago, 2004.

uma ideologia antissemita transplantada do exterior [...]”. Entre tais personalidades, figura o ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, que passou pelo cargo entre 1938 e 1944 e foi fixado na mentalidade do país como “semeador de esperanças”, “espírito cheio de bondade e de compreensão”.

Esse é apenas um exemplo de que para a reinvidicação da verdade do trauma é necessário muito mais do que a emersão de aspectos conflituosos. A realidade aparente já é por si ambivalente; a que ocorre nos subterrâneos do poder é ainda mais difusa e escorregadia, porque se faz pela violência da exclusão. É uma realidade entrecortada por vasos sociais, ideológicos e econômicos os quais resistem à recriação naturalista.

Quando isso ocorre numa obra fílmica, o resultado parece irônico em sua simplificação diluída de uma era que se ressentia até a contemporaneidade. Nessa via, Adriana Kurtz faz um balanço incisivo sobre a “representação do horror” em seu artigo “O cinema depois de Auschwitz: os dilemas da representação do Holocausto”:

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”. (KURTZ, 2006, p.48).

A autora chega à novidade que a indústria cultural trouxe à representação da Shoá, a partir da década de 1990: o humor, sendo seu maior exemplo *A vida é bela* (1997), de Roberto Benigni, que entrega às massas “a reconfortante possibilidade do entretenimento e, no limite, do riso solto diante do sofrimento humano” (KURTZ, 2006, p.48).

Em outro momento, Adriana Kurtz (2006, p.50-51) assinala que o “cinema comercial” (que visa arrancar lágrimas com o “Holocausto”) restringe-se “a aspectos da perseguição aos judeus menos evidentes do que a vida nos campos da morte”, ainda que a “solução final do problema judeu” – assim como seus anos de preparação, com ênfase para a “vida” nos guetos – seja praticamente “considerada como um gênero”, “com suas respectivas convenções da indústria cinematográfica ocidental”.

Nesse ponto, o destino de Olga Benário na obra de Jayme Monjardim, atrelado àquela “solução final”, parece fórmula fácil de martírio de uma figura histórica convertida em heroína de película. Fácil e talvez quase obsceno porque busca recursos dramáticos em imagens e sonoridades clichês, obviamente já reconhecidas pelo público.

A empresa de comunicação internacional alemã Deutsche Welle (DW) reportou em artigo veiculado *online*⁷ a recepção crítica de *Olga* na Alemanha. As falhas são detectadas desde a fotografia, considerada “opulenta”, “à trilha sonora apelativa”, destacando que muitos críticos viram na película de Monjardim “os excessos típicos de uma telenovela”.

Parece inclusive sarcasmo a obra ter sido apresentada (ou “vendida”) como “filme contra o esquecimento”. O artigo exemplifica a recepção dos críticos alemães com fragmento do texto de Thomas Kunze, do jornal *Hamburger Abendblatt*: *Olga* “foi produzido de maneira simplista”, com episódios arrolados numa sequência “previsível”, o que faz da obra “um mero filme de costumes”, ao passo que o *Tageszeitung*, de Berlin, registra enfaticamente que a película é toda perpassada pelo “patético, chegando ao ponto da morte da nobre mártir num campo de concentração alemão. Propaganda *kitsch*”.

Essa estética que se considera *kitsch* chacoalha a noção de ética pela banalização e superexposição do horror a partir do entrelaçamento entre situações de conflito pessoal com a situação de extermínio programado de minorias e de um povo. No caso de *Olga*, a Shoá é pano de fundo histórico e coletivo que exacerba o plano individual da “personagem”. A Shoá neste caso é peça de uma maquinaria utilitária, é recurso de ênfase.

Nesse sentido, qual o “valor efetivo” de uma obra fílmica como *Olga* para a sociedade? Essa questão é mais pertinente quando a presença da película de Monjardim é notória nas aulas de História de escolas brasileiras. Seria preciso que professores que inserem o filme como recurso didático tivessem o pleno entendimento de que uma obra fílmica não pode ser valorada com base no termômetro da vendagem, da audiência, da distribuição, do diretor e dos atores famosos ou daquela “opulência” da fotografia.

Além dessas questões extrínsecas, há de se aprofundar esse professor no debate que aqui se delinea: a (contra)legitimidade da representação da Shoá e de todo um período que resiste à esquematização narrativa do “conflituoso”, em nível individual e coletivo.

Particularmente na obra em questão, é basilar a leitura do livro de Fernando Morais, *Olga* (1985), obra catalogada como biográfica, a qual serve como fonte e calço de referência midiática para o filme de Monjardim, dentro do já costumeiro rótulo de “adaptação” ou “inspiração”. A

⁷ Conforme *link* disponível na referência.

relação entre judaísmo e socialismo/comunismo é tema complexo trazido por Morais, principalmente se tratando da primeira década do século XX, como aponta o estudo de Taciana Wiazovski, *O mito do complô judaico-comunista no Brasil* (2008).

Escritores populares e de esquerda no período, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, construíram personagens judeus comunistas em seus romances, como se pode notar, respectivamente, em *Suor* (1934), *Angústia* (1936) e *Caminho de pedras* (1937)⁸, oferecendo indícios na atualidade de como a imagem dos imigrantes judeus se ligava, no período, ao forasteiro “vermelho” (aos olhos de uma sociedade conservadora), assim como eram vistos como mártires por parte de uma esquerda.

Vale ressaltar que tal relação judeu/esquerdismo é cercada de mitos nas sociedades ocidentais e igualmente cercada de contradições internas na própria comunidade judaica – que passa longe de ser um bloco monolítico. Essa complexidade necessita de um mínimo de compreensão dos professores e alunos que acessam temas que se inter cruzam.

Isso posto, outro ponto a considerar pode ser divisado neste parágrafo:

Olga Gutmann Benario é, sem dúvida, um nome conhecido na história, na política e na cultura brasileiras. A “judia comunista entregue a Hitler pelo governo Vargas” retratada nas páginas de Fernando de Morais. Terrorista e amante de Luiz Carlos Prestes: identificada pelo senso da direita. Revolucionária que lutou até a morte: mitificada pelo ideário da esquerda. Ou, ainda, a heroína romântica levada às telas na cinebiografia de Jayme Monjardim. (MUNIZ, 2011, p.36).

No artigo, Veyzon Campos Muniz traz luz ao raro (ou inexistente) estudo histórico-jurídico do “caso Olga”, detendo-se no *habeas corpus* número 26.155/1936, em favor da alemã. Esse parágrafo de introdução apresenta visões distintas coladas no imaginário do país. Quem teria sido Olga afinal, para além das ideologias e do maniqueísmo?

Mais importante é ter em vista que não existe material ou documentos sobre muitos episódios marcantes da “biografia” de Olga, nascida em Munique, em 1908, e morta em Bernburg, em 1942, como sua prisão com Prestes no Rio de Janeiro, resultada do fracasso da Intentona Comunista⁹, e o nascimento da filha, Anita Leocádia Prestes (1936-).

⁸ Ver: MURACA, Márcio Henrique. Quem seria na realidade o judeu de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz?. *Vértices*, SP, v.17. p.65-71, 2014.

⁹ Levante ocorrido com a tomada pelos comunistas de quartéis no Rio Grande do Norte, Pernambuco e Rio de Janeiro promovido pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), cujo “núcleo dinâmico” era o Partido Comunista Brasileiro. A ANL – posta na ilegalidade pelo governo – surgiu como um movimento antifascista que, juntamente “com socialistas e antigos ‘tenentes’ insatisfeitos com a aproximação entre Vargas e os grupos oligárquicos afastados do poder em 1930”, articula a insurreição de 1935, logo derrotada pelo governo, o qual passará a ações repressivas sobre o campo democrático e sobre o Partido Comunista.

Em *Olga* (2004), os procedimentos de recriação do real desses eventos é exemplo do que aqui se coloca, com encenações onde perfilam personagens tipificados, estilizados, em diálogos didáticos. As cenas resvalam na pieguice, no apelo sonoro e na interpretação clichê/artificial dos atores (sobretudo quando a “heroína” dá à luz a filha), em nome de atingir o grande público ou “os diversos públicos” sob o rótulo *drama*.

O próprio diretor diz em reportagem da revista *Época* que “as pessoas precisavam ‘comprar’ a ‘personagem’”¹⁰. Casos de licença dramaturgica como esses devem se tornar visíveis no contexto escolar, quando uma obra fílmica pretende retratar figuras dentro de um período histórico cercado de – mais do que mistérios – silêncios e horror.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a “fascinação irracional” é a finalidade do visual, segundo Frederic Jameson (1995, p.1), o que esperar de obras fílmicas que fazem da Shoá pano de fundo emocional e conflituoso, quando inseridas no ambiente escolar como exemplo do “Holocausto”?

Essa questão deve permear, segundo o que aqui se defende, os processos de escolha dentro do par cinema/educação, sobretudo cinema/ensino de história. Dentro de um plano mais abrangente, a Shoá vai além do conflito e da dor, da comoção. É evento, por assim dizer, fruto da barbárie, escorregadio, fragmentado e resistente à narração. O trauma é seu cerne, e não o que o senso comum percebe como drama ou dramático (o “lamento”).

Como vislumbre de material menos diluído e esquematizado sobre o período, por que não a inserção menos fácil e de menor impacto sentimentalista e clichês imagéticos? Uma via é o documentário¹¹, gênero do audiovisual com maior capacidade de olhares inter cruzados, de emergência do “real”, de aproximação e distanciamento, em costura visível, e não naturalizada, de seus estilhaços, de sua fragmentação perfurante. Obras assim são o encontro daquele “humilde sonho” de Primo Levi, conforme Kurtz (2006, p.48).

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento** – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹⁰ MENDONÇA, Martha; MARTINS, Elisa. “Um mito chamado Olga”. *Época*. ago, 2004.

¹¹ Ao lado de *Olga* (2004), de Jayme Monjardim, seria interessante a confrontação com o “semidocumentário” *Olga Benário* – Uma vida pela Revolução (2003), do cineasta turco Galip Iytanir, obra que mescla documento e dramatização. O filme está disponível *online* apenas em alemão, conforme *link* disponível nas referências.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 215-254.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno. Um olhar sobre a leitura de best-seller. **Travessias**, PR, v.2, n.1, p.1-19, 2008.

DW – Deutsche Welle. Filme “Olga” decepciona crítica alemã. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/filme-olga-decepciona-cr%C3%ADtica-alem%C3%A3/a-2167052>. Acesso em: 1 ago. 2017.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KURTZ, Adriana. *O cinema depois de Auschwitz*: os dilemas da representação do Holocausto. **Devires**, MG, v.3, n.1, p.46-63, 2006.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MENDONÇA, Martha; MARTINS, Elisa. Um mito chamado Olga. **Época**. ago, 2004. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR65925-6011,00.html>. Acesso em: 1 ago. 2017.

MUNIZ, Veyzon Campos. O caso Olga Benario Prestes: um estudo crítico sobre o habeas corpus nº 26.155/1936. **Direito&Justiça**, RS, v.37, n.1, p.36-60, 2011.

MURACA, Márcio Henrique. Que seria na realidade o judeu de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz?. **Vértices**, SP, v.17, p.65-71, 2014.

OLGA. Jayme Monjardim. Brasil: Lumière: Globo Filmes, 2004. DVD (141 mim.), Drama, son. (port.), color, NTSC.

OLGA BENÁRIO – Uma vida pela Revolução. Galip Iytanir. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAJS30qEWtM>. Acesso em: 1 ago. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura** – o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. **O antissemitismo na era Vargas** – Fantasmas de uma geração (1930-1945). São Paulo: Perspectiva, 2001.

WALDMAN, Berta. Sobrevoando Auschwitz: *As aves da noite* [de Hilda Hilst]. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). **Estudos Judaicos: Shoá, o mal e o crime**. São Paulo: Humanitas, 2012. p.13-33.

WIAZOVSKI, Taciana. **O mito do complô judaico-comunista no Brasil** – Gênese, difusão e desdobramentos (1907-1954). São Paulo: Humanitas, 2008.

Title

Diluted representation of Shoah and Education: the (tele)dramatic model in Jayme Monjardim's Olga (2004).

Abstract

Piece of work on the problems of representation of Shoah ("Holocaust") in film works, based on theoretical notions such as fictional resistance of the trauma, memory, and testimony. Such concepts are present in texts by authors such as Márcio Seligmann-Silva and Berta Waldman. The objective is to make explicit that ethics is compromised when such fictional works use trauma as an expressive element of drama – commotion or "lamentation", according to Primo Levi. This problematic is widened when such films are included in Education as a didactic resource or as a portrait of a historical period. The film work that serves as an example of the debate here presented is Jayme Monjardim's Olga (2004). The methodology follows this dynamics: 1. reflection on the representation of trauma and its dilution or simplification; 2. The tele(dramatic) model present in Jayme Monjardim's Olga, also the need for teachers and students to distinguish what is "real" and what is stylized (or "staged") from this "real." In the final considerations, it is proposed that the documentary genre, as well as the literature of testimony, problematize better both Shoah and trauma, especially in the school environment. Both of them are textual materials that alternate attachment and detachment from the traumatic experience, as well as the fragmentation that comes from it, result of its "violent clash".

Keywords

Shoah; representation; dilution; Olga Benário.

Recebido em: 30/06/2017.

Aceito em: 30/07/2017.