



**História em horário
nobre: memória e
etnicidade em *Roots* e
*Holocaust***
*History in prime time:
memory and ethnicity in
Roots and Holocaust*



Edson Pedro da Silva¹

¹ Bacharel (2010), licenciado (2011), mestre (2014) e doutorando em História pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Biblioteconomia pela mesma universidade (2000). Tem experiência na área de História, Jornalismo, Ciência da Informação e Meios e de Processos Audiovisuais. E-mail: edson.pedro.silva@usp.br



Resumo: A presença de temas históricos complexos na ficção seriada dos Estados Unidos da década de 1970 procurou imprimir ao meio televisivo um desejado padrão de qualidade, contribuindo também para sedimentar determinadas memórias históricas em narrativas sobre grupos étnicos que compõem a formação social do país. *Roots* (Raízes, 1977) e *Holocaust* (Holocausto, 1978), produções exemplares do período, destacaram-se por seu pioneirismo e por provocar o debate público de temas históricos traumáticos. Este artigo busca analisar aspectos da produção e as estratégias narrativas destes dois produtos audiovisuais, explicitando, em cada uma das obras, certos limites e possibilidades da representação histórica televisiva na complexa relação entre a História e os discursos de memória.

Palavras-chave: *Raízes*; *Holocausto*; minisséries históricas; etnicidade.

Abstract: The presence of complex historical topics in fictional TV shows in the seventies' United States ought to give a desired quality standard on television, also contributing to build certain social memories in narratives of ethnic groups that are part of the country's social formation. *Roots* and *Holocaust*, two exemplary productions of the period, stood out for their pioneering spirit and for promoting a public debate on traumatic historical subjects. This article aims at analyzing production aspects and narrative strategies of these two audiovisual products, showing some limits and possibilities of historical television representation in the complex relationship between history and the discourses of memory in each of the shows.

Keywords: *Roots*; *Holocaust*; historical TV shows; ethnicity.

Introdução

Um número considerável de reflexões acerca das relações entre a história e a televisão apresentam um traço comum, que pouco se modificou nas últimas décadas e que reforça uma inerente inadequação do meio televisivo para a construção do conhecimento histórico. A televisão, nesta perspectiva, provocaria um afastamento do próprio sentido de historicidade, já que as características do fluxo televisivo, da efemeridade e do presentismo próprios do meio seriam uma das causas de uma “epidemia de amnésia cultural” na contemporaneidade (ANDERSON, 2001, p. 19). Assim, essa abordagem crítica do meio televisivo o localiza em oposição aos pressupostos da disciplina histórica, pois a televisão, ao alegadamente fomentar a alienação e o esquecimento, não possibilitaria a reflexão sobre o passado e sobre a história. Não se trata, nesse ponto de vista, de apenas problematizar as representações e intenções discursivas das narrativas históricas no meio televisivo. O que se reforça, nessas avaliações, é a percepção da televisão como um ambiente refratário à história.

Ao abordar esse tema, Pierre Sorlin enumera algumas distinções entre o cinema e a televisão, apontando que o primeiro não se afasta da narrativa clássica, tão familiar ao trabalho historiográfico, além de ter recursos suficientes para contar com o trabalho de historiadores na reconstituição do passado. Já a televisão, em sua análise, é “devoradora da História não somente nas emissões direcionadas ao passado, quer se trate de seriados ou de documentários, mas também dentro de sua rotina cotidiana” (SORLIN, 2009, p. 45). A diferença é que a velocidade e a efemeridade da emissão televisiva privilegiam citações breves sobre o passado, utilizando-se quase sempre de imagens de arquivo comentadas por especialistas. Essa ausência de cuidado na reconstituição histórica televisiva explica, em sua percepção, a recusa, ou ainda, o relativo desinteresse pelo trabalho do historiador neste campo de análise (SORLIN, 2009).

O fato é que a televisão exerce uma função efetiva “nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes” (NAPOLITANO, 2005, p. 252). As reconstruções históricas em dramas e documentários televisivos frequentemente reforçam ou até mesmo estabelecem determinados discursos de memória. Narrativas históricas televisivas são exemplos evidentes utilizados na problematização de importantes questões sobre a complexa relação entre a história e a memória, sobretudo no que diz respeito à questão das identidades. Junta-se a isso o próprio gênero melodramático que se adequou quase que naturalmente ao meio televisivo não só em razão de sua longa hegemonia no teatro e no cinema como também da proximidade entre a estrutura do folhetim e a narrativa televisiva seriada (KORNIS, 2008).

É justamente este aspecto que este artigo buscará brevemente apresentar, tendo como objeto de análise as minisséries *Roots* (*Raízes*, 1977), de David L. Wolper e Stan Margulies, e *Holocaust* (*Holocausto*, 1978), de Robert Berger e Herbert Brodtkin, dois produtos pioneiros em relação à sua forma audiovisual, com discursos de afirmação étnica ancorados na narrativa histórica como traço comum. Estes dois produtos televisivos permitem elaborar uma série de reflexões vinculadas à produção de determinados discursos de memória e da representação do passado por meio do melodrama como agentes de afirmação de identidades étnicas e comunitárias. Trabalha-se aqui com a noção de melodrama desenvolvida a partir das reflexões teóricas de Peter Brooks, que aponta a emergência do gênero e de uma “imaginação melodramática” como um surgimento de um novo tipo de ficção reguladora que “provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo” (XAVIER, 2003, p. 91). Partindo dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é demonstrar de que modo o conhecimento histórico e a memória histórica estão imbricados nas estratégias narrativas, na linguagem audiovisual e na recepção pública dessas duas importantes produções, permitindo reflexões necessárias sobre uma função mais complexa da disciplina histórica em relação ao meio televisivo.

Roots: a evolução das minisséries históricas e o fenômeno cultural

As primeiras minisséries dos Estados Unidos surgiram no início da década de 1970, estabelecendo-se como um formato mais curto do que a telenovela, mas mantendo os mesmos aspectos de intimidade e continuidade dos seriados. A televisão herdou as mesmas características da produção seriada cinematográfica, com exibição de episódios semanais, que se tornaram populares sobretudo nas matinês de “filmes B”. A flexibilidade do formato, ao permitir uma diversidade de níveis narrativos e a emulação na televisão da mesma estrutura do romance literário, tornou a dramatização de temas históricos nessas produções uma escolha natural (CREEBER, 2001). Reverberando essa serialidade, o formato também buscava legitimar o próprio meio televisivo em sua representação realista dos temas históricos (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014). Narrativas históricas foram um elemento comum em muitas dessas produções, sobretudo como resposta à emergência de uma cultura de nostalgia. Séries longas e já consagradas, como *Little House on the Prairie* (*Os Pioneiros*, 1974) e *The Waltons* (*A família Walton*, 1971), abriram caminho para narrativas que buscavam no realismo emocional e na autenticidade histórica uma articulação com uma nova consciência sobre o passado vinculada às discussões do presente. Essas narrativas não apenas

apresentam a centralidade de rituais familiares, mas também ressaltam o papel de eventos históricos na formação das identidades, fornecendo “informações sobre os sentimentos que podem ter influenciado suas ações e de como, por sua vez, elas foram emocionalmente influenciadas pelos eventos históricos” (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014, p. 86, tradução nossa). O formato seriado também destaca a temporalidade e uma noção de história progressiva que mescla mudanças históricas vinculadas às experiências individual e familiar (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014).

Adaptação do livro homônimo do escritor e jornalista Alex Haley (1976), a minissérie *Roots* estreou na noite de 23 de janeiro de 1977 na rede ABC, introduzindo uma alteração no formato de exibição semanal. Os produtores do teledrama decidiram-se pela programação em oito noites consecutivas, com o objetivo de acelerar a exibição caso a minissérie fracassasse em audiência e para concentrar a intensidade emocional do telespectador no mínimo tempo possível (DELMONT, 2016). Seu posterior sucesso foi também creditado a essa alteração na grade de programação (FISHBEIN, 1999).

Ex-oficial da Marinha que havia redirecionado sua carreira para o jornalismo, Alex Haley já havia relativamente estabelecido uma carreira como escritor ao publicar o romance *Negras raízes* (1976). Seu primeiro livro foi *A Autobiografia de Malcolm X* (1965), escrito com base em uma série de entrevistas com o líder do Nacionalismo Negro. *Negras raízes* originou-se de um projeto iniciado a partir de histórias compiladas em sua própria família. Haley ambicionava descrever as raízes sulistas e cristãs dos negros que migraram para os guetos urbanos do norte do país em um livro cujo título provisório seria *Before this Anger* (DELMONT, 2016). Durante a pesquisa para o livro, ele se deparou com registros de tradição oral que ouvia em sua infância a respeito de um ancestral chamado de “o africano”, que seria posteriormente identificado como Kunta Kinte, personagem símbolo de sua principal obra.

Tendo como pano de fundo a experiência histórica da escravidão, o teledrama apresentou a sobrevivência de laços familiares e do orgulho ancestral em meio à violência do sistema escravista. A narrativa está centrada na história de Kunta Kinte e de seus descendentes e alcança até a geração dos bisavôs do próprio Alex Haley. Guerreiro da etnia mandinga capturado ainda jovem por traficantes de escravos nas proximidades de Juffure, às margens do Rio Gâmbia, em meados do século XVIII, Kinte é transportado aos Estados Unidos, tendo como destino uma fazenda na Virgínia. O romance acompanha sua juventude na África, o APRISIONAMENTO, os episódios de resistência ao jugo escravista e a persistência na afirmação de sua identidade étnica, que é repassada à sua filha Kizzi e a seu neto, Chicken George. Cada geração da família escravizada transmite

a seus descendentes a consciência e o orgulho da ancestralidade. Essa afirmação identitária se mantém mesmo após a emancipação dos escravos quando a família se desloca para estado do Tennessee, local onde os avós de Alex Haley se fixaram.

Publicado no ano anterior à produção da minissérie, *Negras raízes* tornou-se rapidamente um best-seller, permanecendo por cinco meses na lista dos mais vendidos do *The New York Times*. Traduzido para inúmeros idiomas, o livro também conquistou um prêmio Pulitzer especial. Não se pode analisar o impacto e a ampla aceitação pública alcançada pela obra sem considerar a sua imediata transposição para a televisão. O fenômeno cultural de *Negras raízes* foi marcado pela conexão entre o produto literário e sua versão audiovisual, não apenas porque sua gênese já considerava a televisão como veículo de divulgação, mas sobretudo por conta dos resultados surgidos após a exibição. Algumas críticas direcionadas à minissérie, ao denunciarem a suposta exploração comercial do tema da escravidão na TV, não consideraram o fato de que o próprio Alex Haley esteve engajado, em entrevistas e palestras, na divulgação comercial do livro e de sua adaptação (DELMONT, 2016). Após a publicação de um excerto do livro na revista *Reader's Digest*, em maio de 1974, os produtores David Wolper e Stan Margulies o convenceram de que a televisão era o meio mais adequado para que *Negras raízes* conquistasse o maior público possível.

Para leitores e telespectadores, Alex Haley tornara-se o primeiro afro-americano que conseguira traçar sua origem familiar a partir da África, apresentando essa busca em uma narrativa em forma de saga. Ao alcançar esse objetivo, ele também despertou um interesse público sem precedentes a respeito das origens africanas da população negra nos Estados Unidos. A escritora Maya Angelou, que fez uma participação especial na minissérie, destacou esse aspecto em um artigo do jornal *The New York Times*, mencionando a longa alienação a respeito da África pelos afro-americanos e uma redescoberta dessa espécie de “lar original” como símbolo de unidade (ANGELOU, 1977, p. B27). Segundo o historiador Jonathan Holloway, *Roots* foi um evento televisivo único na qual mais de metade da nação assistiu coletivamente à dramatização de seu passado e necessitou compreender feridas históricas traumáticas por meio de uma nova narrativa (HOLLOWAY, 2013). É pertinente verificar, portanto, a trajetória da representação do escravismo e das relações raciais no audiovisual norte-americano e qual a origem e o sentido desse afrocentrismo quase dez anos após os conflitos sociais mais radicais da luta pelos direitos civis.

Escravidão e relações raciais no melodrama histórico americano

Em seu livro *Playing the Race Card: melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (2001), a especialista em estudos audiovisuais Linda Williams apresenta uma retrospectiva da representação das relações raciais no cinema e na televisão dos Estados Unidos, apontando uma espécie de modelo polarizado, no qual a dinâmica da vitimização ou da acusação e difamação de negros e brancos é o elemento formador de um imaginário. O romance *A Cabana do Pai Tomás* de Harriet Beecher Stowe (2016), publicado originalmente em 1852, é, para Williams (2001), o marco inicial dessa representação. O livro de Stowe, um libelo a favor da causa abolicionista que narra a história de sofrimento e resignação do escravo Uncle Tom (traduzido no Brasil como Pai Tomás), estabeleceu-se como um fenômeno de forte impacto social. Um dos maiores símbolos do movimento abolicionista, a obra também gerou uma resposta crítica considerável de romancistas do Sul escravocrata. Várias publicações buscaram fazer um contraponto ao romance, respondendo à caracterização negativa dos senhores de escravos e das condições violentas do sistema escravista descritas por Stowe.

Para Linda Williams (2001), a compreensão e o imaginário das relações raciais dos Estados Unidos sempre receberam uma forte influência do entretenimento de massa por meio da literatura, do teatro, do cinema e da televisão, principalmente na produção de imagens canônicas sobre essas relações. Um dos primeiros filmes narrativos mais longos produzidos ainda nos primórdios da indústria cinematográfica foi *Uncle Tom's cabin, or, Slavery days* (1903), uma adaptação do livro de Stowe dirigida por Edwin S. Porter e que também foi uma das primeiras produções do cinema com o uso do *blackface* (WILLIAMS, 2001).

Se *A Cabana do Pai Tomás* foi o disparador desta percepção, a resposta discursiva a ela foram o filme *The Birth of a Nation* (*Nascimento de Uma Nação*, 1915), de D. W. Griffith, e a obra literária que o baseou, *The Clansman*, ao estabelecerem representações antagônicas do homem negro sofrendo nas mãos de homens brancos e da suposta ameaça de homens negros livres. *The Clansman: an Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), livro do ministro batista Thomas Dixon Jr, retoma a tradição dos romances de reação à *A Cabana do Pai Tomás*. A adaptação do romance de Dixon Jr. no filme canônico de D. W. Griffith reforça o que Williams denomina de tradição “Anti-Tom”:

Cada nova personificação desse ciclo negrofílico/negrofóbico cita uma versão anterior das histórias Tom ou Anti-Tom de vítimas e vilões raciais, algumas vezes revertendo as polaridades morais, às vezes simplesmente abordando velhas polaridades de novas maneiras. (WILLIAMS, 2001, p. 6, tradução nossa)

Para Linda Williams, as produções subsequentes do cinema são tributárias desta dualidade antagônica que tenta apresentar a identidade nacional americana em relação ao “outro” racial em filmes como *Show Boat* (*O Barco das ilusões*, 1929) de Harry A. Pollard, *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, 1927), de Allan Crosland, e *Gone with the Wind* (... *E o Vento Levou*, 1939), de Victor Fleming. *Roots* retoma esta tradição na televisão em uma perspectiva marcada pelo afro-centrismo. O novo elemento que a obra de Alex Haley introduz é a presença de ambas as tradições em uma mesma narrativa. Marcado por sua humildade e submissão ao ambiente escravista, Pai Tomás se contrapõe ao caráter de resistência de Kunta Kinte; no entanto, sua morte também é uma forma de resistência. As cenas de castigos físicos presentes em *Roots* também retomam a tradição da virtude e do orgulho por meio do sofrimento (WILLIAMS, 2001).

Alex Haley já ambicionava atingir o mesmo impacto social do livro de Stowe, reafirmando o poder real da cultura de massa de “moldar as imagens dos negros e que, uma vez que as histórias se tornam parte da cultura de massa, os significados dessas histórias podem mudar para o bem ou para o mal” (DELMONT, 2016, p. 64, tradução nossa). Esta afirmação faz referência às ressignificações dadas para *A Cabana do Pai Tomás*, cuja importância foi diminuída em razão das posteriores representações caricaturais e estereotipadas de subserviência do negro norte-americano, reproduzidas no teatro e no cinema muitas vezes através da prática do *blackface*, cuja origem está nas adaptações teatrais do livro de Stowe.

Para Williams, o que torna *Roots* um exemplar de narrativa “anti-Tom” é a retomada melodramática do espaço da inocência, suplantando a *plantation legend* do Sul escravista, celebrada em *The Birth of a Nation* e *Gone with the Wind*, por uma África quase paradisíaca, irrecuperável na escravidão. No filme de Griffith, o orgulho racial branco, simbolizado pelas ações da Klan, busca recuperar o lar original da pureza racial e o cenário idílico do Sul escravocrata. Em *Roots*, a pureza racial africana e a sucessão patriarcal são anuladas pela violência sexual do escravismo. Esta pureza racial é substituída pelo orgulho da memória ancestral. Ao efetuar sua busca pela ancestralidade que originou *Roots*, Alex Haley efetiva a redenção pela reconexão à África, possível apenas na sobrevivência da memória familiar (WILLIAMS, 2001).

Embora Alex Haley não fosse um historiador profissional, sua obra tem aproximações com uma nova historiografia sobre o escravismo produzida a partir da década de 1960 e que destacou aspectos de resistência e de força coletiva dos escravizados (CHATELAIN, 2017). O uso de outras fontes documentais, muitas delas originadas na tradição oral, foi um dos traços mais frequentes deste novo movimento na história social afro-americana. Procurou-se enfatizar a agência da comunidade e da cultura negra, destacando positivamente a herança cultural africana. Após a publicação do livro e da exibição da minissérie, no entanto, o autor foi alvo de uma série de críticas e dois processos sobre acusações de plágio em trechos do romance². As críticas feitas por historiadores, especialistas em genealogia e jornalistas apontaram falhas na pesquisa documental e excesso de crédito em relação às narrativas orais colhidas na África. Esses fatos não diminuíram o impacto da obra na esfera pública, mas explicam um certo ostracismo posterior enfrentado por Haley, sobretudo no meio acadêmico.

O sucesso de *Roots* também pode ser compreendido como parte de um movimento de negação do *melting pot* norte-americano ocorrido no período posterior à luta pelos direitos civis. Alinhada a essa perspectiva está a valorização das diferentes etnicidades que estão na formação social do país. Matthew Frye Jacobson, ao analisar o surgimento desse novo *ethos* social, pontua que o movimento dos direitos civis fez emergir a consciência da população branca sobre o desconfortável privilégio da cor da pele. Há a emergência de um novo discurso étnico-social, que procurou se afastar do padrão anglo-saxão, identificado com a parte opressora nas relações raciais. Essa valorização da herança étnica, no entanto, além de ser resultado de determinadas condições históricas, também se vincula a direcionamentos de estruturas e organizações sociais e de iniciativas na própria indústria cultural (JACOBSON, 2009).

***Holocaust*: um percurso de memória do cinema para o meio televisivo**

Um exemplo evidente de agência institucional da chamada valorização étnica nos Estados Unidos, em direta conexão com uma iniciativa de produção audiovisual, foi a produção da minissérie *Holocaust* (*Holocausto*, 1978). A minissérie surgiu na esteira do sucesso de *Roots* e foi dirigida por Marvin Chomsky, que também havia dirigido os dois primeiros episódios da versão televisiva do livro de Alex Haley. Exibida em quatro episódios, de 16 a 19 de abril de 1978, a produção foi veiculada pelo canal NBC e contou com um destacado apoio de divulgação feita por instituições

²Alex Haley foi acusado de plagiar trechos do romance *The African*, de Harold Courlander e, após ser processado, entrou em um acordo financeiro para encerrar o caso nos tribunais.

judaicas. Com roteiro do escritor Gerald Green, *Holocaust* apresentou um enredo ficcional entrelaçado aos fatos históricos do nazismo e do genocídio da população judaica europeia durante a Segunda Guerra Mundial.

Assim como *Roots*, a minissérie também exibiu a história de uma família em sua narrativa; o subtítulo era *A história da família Weiss*. Em *Holocaust*, o telespectador acompanhou a tragédia de uma família alemã de ascendência judaica vivendo sob o regime nazista. No enredo, o jovem Karl, um desenhista judeu de Berlim, se casa com a ariana Inga Helms ainda antes da promulgação das Leis de Nuremberg, que proibiam a união entre judeus e arianos no Terceiro Reich. A desagregação familiar forçada pelo sombrio quadro político surpreende o jovem casal e leva cada um dos membros da família aos distintos cenários e eventos do imenso palco da Solução Final³. Karl é preso no campo de concentração de Buchenwald logo após seu casamento. Seu pai, Joseph, é deportado para a Polônia e passa a viver no gueto de Varsóvia. Sua irmã mais nova torna-se vítima do programa de eutanásia do novo regime. Rudi, um de seus irmãos e figura heroica da narrativa, decide fugir para resistir à perseguição nazista, testemunhando os massacres do Leste europeu e juntando-se posteriormente à resistência. Fugindo da perseguição, ele adquire maior consciência de sua condição judaica em seu percurso de combate aos nazistas (SILVA, 2014). Sua sobrevivência e posterior partida para a Palestina fecha o arco narrativo da redenção do retorno à futura pátria dos judeus.

O contraponto aos Weiss é representado pelo antagonismo do ariano Erik Dorf e sua família. Dorf é um advogado empobrecido que encontra no partido nazista um meio de ascendência social e personifica o burocrata carreirista que aos poucos vai se envolvendo na máquina genocida do regime. A tragédia familiar dos Weiss é apresentada conjuntamente às encenações dos principais eventos e cenários do Holocausto, como a Noite dos Cristais, as deportações para o Leste, a Conferência de Wannsee, o massacre de Babi Yar e o extermínio em Auschwitz-Birkenau. Figuras históricas ligadas à Solução Final, como Reinhard Heydrich, Adolf Eichmann e Paul Blobel⁴ interagem com personagens fictícios. Os desdobramentos da ação nazista contra os judeus são apresentados em um uma narrativa panorâmica, marcada por um tom abertamente pedagógico. Essa escolha narrativa se revela na apresentação

³A Solução Final ou solução final da questão judaica (na expressão alemã, *Endlösung der Judenfrage*), foi o termo utilizado pelos líderes nazistas para se referir ao genocídio da população judaica.

⁴Reinhard Heydrich foi um alto oficial do Gabinete Central de Segurança do Reich. Adolf Eichmann foi um tenente coronel responsável pela logística de deportação dos judeus. Paul Blobel foi um dos chefes dos *Einsatzgruppen*, esquadrões responsáveis por execuções em massa no leste europeu.

de imagens de arquivo, na fala empostada das personagens e na própria reencenação dos eventos abordados.

A autopercepção dos judeus no contexto social norte-americano é um ponto de destaque necessário ao se analisar a relação dos judeus do país com o antissemitismo e o Holocausto. A comunidade judaica permaneceu durante décadas subsumida no imenso caldeirão social dos Estados Unidos, embora tenha mantido sua especificidade étnico-religiosa. A diversidade social era muito mais evidente no rico panorama formado por judeus alemães, *Ostjuden*, religiosos ortodoxos, reformistas e secularistas do país (NOVICK, 1999). As lutas internas desta comunidade eram mais importantes do que a batalha entre judeus e não-judeus para o estabelecimento da questão judaica em termos políticos (JACOBSON, 2009). Embora Hollywood fosse conhecida como uma “indústria judaica”, dada a ampla presença de judeus em posições estratégicas, os estúdios mantiveram-se distantes de denunciar a escalada do antissemitismo na Europa. Tal postura reproduzia tanto razões comerciais como um sentimento isolacionista presente no país (DONESON, 2002).

Três importantes filmes produzidos por não-judeus fornecem exemplos de como o judaísmo e o antissemitismo foram representados nesse contexto. Em *The House of Rothschild* (*A Casa dos Rothschild*, 1934), de Alfred L. Werker, o protagonismo de figuras históricas judaicas não impediu visões estereotipadas do suposto poder financeiro dos judeus. O barbeiro judeu vivido por Charles Chaplin em *The Great Dictator* (*O Grande Ditador*, 1940), dirigido pelo próprio ator, distingue-se por seu caráter universal. *Gentleman's Agreement* (*A Luz é Para Todos*, 1947), de Elia Kazan, destaca o judaísmo mais como um traço religioso do que propriamente étnico (DONESON, 2002). Após a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto entra no rol dos grandes crimes contra a humanidade. Essa caracterização universal do genocídio como tragédia humana está presente em *The Diary of Anne Frank* (*O Diário de Anne Frank*, 1959), de George Cukor, e *Judgement at Nuremberg* (*Julgamento em Nuremberg*, 1961), de Stanley Kramer. Mesmo em produções como *The Pawnbroker* (*O Homem do Prego*, 1965), de Sidney Lummet, a experiência concentracionária relacionada com a problemática relação entre as minorias étnicas do país não destaca o judaísmo do protagonista. A centralidade dos judeus, enquanto as maiores vítimas do nazismo, só ganha uma nova dimensão a partir da minissérie *Holocaust*.

O especialista em estudos judaicos Jacob Neusner encontra na aproximação entre *Holocaust* e *Roots* a questão central da identidade étnica: “O que não está declarado na simples equação *Roots = Holocaust* é a noção de que ser judeu é uma categoria étnica e não fundamentalmente religiosa” (NEUSNER, 1981, p. 90,

tradução nossa). A jornada dos Weiss, que acentua o reconhecimento de seu judaísmo sob a tragédia do genocídio, e a sobrevivência de Rudi Weiss, reforçam uma narrativa redentora que se vincula à afirmação dessa identidade étnica, em um diálogo direto com os judeus da diáspora nos Estados Unidos (SILVA, 2014).

O Holocausto na TV: banalização, ultraje ou dever de memória?

A emergência da memória do Holocausto inevitavelmente se vincula ao aspecto traumático deste evento histórico, sobretudo em relação às trágicas experiências individuais dos sobreviventes. A questão da memória ferida e as reflexões sobre a noção freudiana do trabalho de rememoração, repetição e perlaboração das experiências traumáticas (RICOEUR, 2007) é frequente na abordagem do tema. No entanto, mais do que um produto resultante da emergência de uma memória social reprimida, a minissérie *Holocaust* é marcada por uma clara intenção discursiva em que a representação do genocídio recupera o trauma histórico como símbolo de unidade. O engajamento voluntário de organizações judaicas no suporte e na divulgação da minissérie é um dos aspectos mais evidentes deste discurso institucionalizado. O roteiro de *Holocaust* contou com a consultoria do rabino Marc H. Tanenbaum, diretor nacional de assuntos inter-religiosos do American Jewish Committee (AJC), que preparou guias para os telespectadores com o objetivo de discutir o tema em escolas e comunidades religiosas de diferentes credos. A Anti-Defamation League (ADL), principal instituição no combate ao antissemitismo nos Estados Unidos, também produziu e distribuiu materiais impressos sobre a minissérie. O historiador Allan Megill classifica como um evento comemorativo algo que “surge a partir do desejo de uma comunidade no presente de afirmar laços comunitários fortalecendo-os por meio de uma orientação compartilhada em relação aos eventos do passado” (MEGILL, 2007, p. 30, tradução nossa). O caráter de discurso de memória e de evento comemorativo da minissérie é definido não apenas por seu enredo e pela representação dos eventos históricos, mas, sobretudo, pela participação ativa dessas instituições.

Tal esforço não evitou vozes dissonantes no seio da própria comunidade. A reação mais contundente foi verbalizada pelo escritor Elie Wiesel, um sobrevivente que relatou suas experiências em Auschwitz. Em um artigo publicado no *The New York Times*, Wiesel elencou uma série de críticas ao teledrama, destacando seu estilo *kitsch*, o caráter melodramático do enredo e a apresentação de uma narrativa fictícia que poderia dar subsídio a discursos negacionistas. Sua principal crítica apontou a violação de uma interdição: a ideia de que o Holocausto possa ser compreendido e representado: “Seja resultado de um processo histórico ou uma anomalia, o

Holocausto transcende a História” (WIESEL, 1978, p. 29, tradução nossa). As críticas na própria comunidade judaica não se limitaram ao ambiente doméstico. O cineasta e escritor francês Claude Lanzmann também explicitou sua discordância em relação à possibilidade de uma representação fílmica e narrativa do Holocausto, principalmente com a utilização de imagens de arquivo. O contraponto de Lanzmann foi seu próprio documentário *Shoah* (1985), um filme com mais de nove horas de duração reunindo depoimentos de sobreviventes, testemunhas e personagens envolvidas com o processo de deportação e extermínio. Utilizando a minissérie como exemplo negativo, Lanzmann também denunciou o que considerou como transgressões éticas e estéticas da produção televisiva, em diálogo com a noção da impossibilidade da representação apontada por Wiesel e atacou o caráter comercial do teledrama (LANZMANN, 2007).

Tais avaliações negativas expuseram tanto as discordâncias a respeito da representação da memória do Holocausto como também a percepção de que a televisão era um meio inapropriado para o tema. As dramáticas cenas das câmaras de gás e fornos crematórios entrecortadas por intervalos com propagandas de máquinas fotográficas e desinfetantes foram alguns dos exemplos apontados por tais críticas. O sociólogo Dieter Prokop destaca a recriação das execuções como o elemento problemático, ao apontar a presença da fotografia colorida nas encenações trágicas em que “processos terríveis são filmados, como se se tratasse de um passeio dominical que não deu certo” (PROKOP, 1986, p. 73). Se as minisséries históricas procuraram oferecer à televisão certa legitimidade na veiculação de um conteúdo supostamente superior em relação a outras produções, ainda havia muita resistência na abordagem de determinados temas, sobretudo na teledramaturgia. É importante observar que avaliações negativas similares estiveram quase ausentes na exibição de *Roots*, que também apresentou na televisão a brutalidade do sistema escravista. Algumas críticas, como a do historiador Henry Feingold, no entanto, denunciaram a mercadorização e a exploração do passado, principalmente em relação às injustiças históricas como a escravidão e o Holocausto, com o objetivo de transformar tais eventos em um filão comercial (FEINGOLD, 1978).

Ao ser exportada para outros países e exibida em contextos sociais distintos, particularmente em locais que foram cenários diretos de seu enredo, *Holocaust* criou novos significados. A veiculação da minissérie na então República Federativa Alemã propiciou o surgimento de um interesse sem precedentes e de uma discussão mais profunda sobre as feridas históricas do país na esfera pública (LANDSBERG, 2004). Não se pode ignorar que o produto televisivo desempenhou um papel fundamental no

despertar desta consciência pública. O especialista em teoria literária Andreas Huyssen reforçou o caráter da identificação emocional do telespectador como um elemento primordial para a catarse coletiva que permitiu o *Vergangenheitsbewältigung*, o processo de enfrentamento do passado, que a própria historiografia acadêmica ou a representação cinematográfica sobre o período nazista ainda não haviam propiciado (HUYSEN, 1980).

História e memória na representação televisiva: limites e possibilidades

Holocaust alcançou um número aproximado de 120 milhões de espectadores nos Estados Unidos, até então a segunda maior audiência da televisão norte americana depois de *Roots* (SHANDLER, 1999). A minissérie se destacou por popularizar o tema, ensejando a construção do futuro Museu do Holocausto em Washington, DC (DONESON, 2002). Também foram iniciados esforços para a gravação em vídeo de depoimentos de sobreviventes relatando suas experiências (SHANDLER, 1999). O teledrama introduziu uma espécie de apropriação cultural norte-americana a respeito do tema, presente em livros, peças teatrais, cursos universitários, museus e monumentos públicos. O ápice desse processo foi a consagração do filme *Schindler's List* (*A Lista de Schindler*, 1993), de Steven Spielberg. O Holocausto se tornou um imperativo moral para a consciência pública norte-americana e a relação triangular entre o Holocausto, os Estados Unidos e Israel foi reforçada (DONESON, 2002).

Essa repercussão resultou em novas críticas denunciando a presença de uma “memória sacralizada” sobre o genocídio ao desnudar a obsessão com um passado distanciado dos conflitos internos da sociedade norte-americana e que fez do Holocausto a “experiência judaica emblemática” (NOVICK, 1999, p. 281). Ainda nesse aspecto, o historiador alemão Wulf Kansteiner afirma que, ao dar protagonismo ao tema em produções audiovisuais, os Estados Unidos negligenciam a reflexão sobre sua própria história em relação a outros eventos significativos, como o massacre de povos indígenas, a escravidão e as tragédias sociais provocadas por intervenções militares (KANSTEINER, 2008). Outras críticas apontaram que a memória do Holocausto no país tornou-se um espetáculo autocongratulatório, que substitui ações efetivas a outros episódios de genocídio e perseguição a minorias pelo mundo (YOUNG, 1999).

O amplo engajamento das instituições judaicas na produção de *Holocaust* não se compara à divulgação localizada que *Roots* recebeu. De fato, a divulgação da minissérie esteve muito mais vinculada às expectativas criadas em relação ao potencial comercial da obra de Haley. Tais expectativas foram acompanhadas do temor pelo fracasso do projeto televisivo já que, à época, a grande maioria dos telespectadores eram brancos de classe média. David Wolper, um dos produtores de

Roots, manifestou a preocupação de que o teledrama pudesse ser visto apenas como um programa televisivo sobre a história negra. (DELMONT, 2016).

O caráter doméstico da transmissão televisiva também explica a ênfase dada ao tema da família no teledrama. O subtítulo do romance, *A saga de uma família americana*, foi destacado. É importante observar que não há referência específica a uma família afro-americana, mas a um conceito mais amplo. Com o objetivo de marcar a universalidade do tema e garantir a fidelização do telespectador, o subtítulo da minissérie foi alterado para *O triunfo de uma família americana*, salientando a redenção na trajetória da escravidão para a liberdade. Alex Haley sempre destacou um aspecto mais universal de sua narrativa com o objetivo de alcançar o grande público. Seu desejo era que a história pudesse despertar o interesse e a identificação não apenas de outras famílias negras, mas do público em geral. (FISHBEIN, 1999). Ao apresentar a saga de uma família afro-americana como representativa da experiência histórica mais geral, a minissérie também contribuiu para um certo apagamento da complexidade do passado escravista e de suas marcas no tecido social. O caráter violento e traumático da escravidão, sem dúvida retratado de forma pioneira pela televisão, não possibilitou uma discussão profunda dessa herança no contexto das relações raciais nos Estados Unidos. A centralidade do interesse pela genealogia despertado pela minissérie é um desses resultados. Tal interesse, fomentado pelo próprio Alex Haley em suas entrevistas e aparições públicas, obliterou enormemente as discussões sobre as feridas sociais do escravismo (FISHBEIN, 1999).

De fato, pode-se afirmar que, embora *Roots* marcasse o pioneirismo da identificação com a ancestralidade africana como um componente de orgulho social e tenha despertado a valorização étnica, a minissérie reforçou um discurso de adequação dos afro-americanos à narrativa da nação, eclipsando a proximidade da obra com uma nova história social negra que também buscava problematizar o passado. Em uma análise sobre a avaliação de telespectadores da minissérie em cartas a jornais e emissoras de televisão, a historiadora Clare Corbould verificou que uma parcela não desprezível do público branco enxergou na história de Alex Haley a noção de que se os afro-americanos trabalhassem de maneira suficiente, eles também “poderiam prosperar na terra do leite e do mel” (CORBOULD, 2017, p. 41, tradução nossa). De certa forma, a televisão confirmou os aspectos conservadores do livro ao minimizar a especificidade da experiência negra do país por meio de um “conto de fadas conciliatório” (LAMBERT, 2017, p. 112).

Em que pese o seu inegável pioneirismo e importância social, *Roots* não permitiu um aprofundamento na problematização do passado escravista e na discussão das

relações raciais nos Estados Unidos, muito em razão das características intrínsecas à sua própria concepção como produto editorial e televisivo. A seu turno, a minissérie *Holocaust* inaugurou um processo problemático de americanização e sacralização da memória da Shoá⁵, mas suas intenções discursivas também adquiriram um novo sentido em sua veiculação na antiga República Federativa Alemã, um país com forte protagonismo em relação a esse evento histórico. Coube à minissérie um papel explosivo no despertar da consciência nacional sobre o passado nazista, algo que a historiografia oficial e a produção cinematográfica foram incapazes de fomentar (ELSAESSER, 1996).

Nessas duas obras televisivas, a intersecção entre a representação histórica audiovisual e a produção da memória social permite destacar a importância da relação entre a História e a televisão, não apenas porque esse ainda seja um dos principais meios pelos quais o conhecimento sobre passado é adquirido, mas, sobretudo, porque, dada a atual importância da narrativa e do discurso na reflexão sobre o conhecimento histórico, é fundamental debruçar-se sobre o modo como esse conhecimento é “culturalmente processado, disseminado e lembrado” (ANDERSON, 2001, p. 25, tradução nossa). Esses são alguns dos aspectos desses dois objetos de análise que reafirmam a importância de se pensar a relação entre a disciplina histórica e a televisão para além de uma suspeita sobre o seu alegado presentismo e de sua inerente reprodução de uma cultura de amnésia. Propõe-se, deste modo, considerar potencialidades de reflexões surgidas da consideração do caminho de mão dupla entre a história e os discursos de memória presentes na teledramaturgia.

Referências

ANDERSON, S. “History TV and Popular Memory”. In: EDGERTON G. R.; COLLINS, P. C. (org.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: Kentucky University Press, 2001. p. 19-36.

ANGELOU, M. “Haley Show Us the Truth of Our Conjoined Histories”. *The New York Times*, New York, 23 jan. 1977, p. B27.

CHATELAIN, E. “The roots of African American Labor Struggles: Reading *Roots* and *Backstairs at the White House* in a 1970s Storytelling Tradition”. In: BALL, E.; JACKSON, K. C. *Reconsidering Roots: Race, Politics and Memory*. Athens: The University of Georgia Press, 2017. p. 97-112.

⁵ Shoá, que significa “catástrofe” ou “calamidade”, é o termo em hebraico para designar o Holocausto

CORBOULD, C. “Roots, the Legacy of Slavery and Civil Rights Backlash in 1970s America”. In: BALL, E; JACKSON, K. C. *Reconsidering Roots: Race, Politics and Memory*. Athens: The University of Georgia Press, 2017. p. 25-45.

CREEBER, G. “Taking Our Personal Lives Seriously: Intimacy, Continuity and Memory in the Television Drama Serial”. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 23, n. 34, p. 439-455, 2001.

DELMONT, M. *Making Roots: A Nation Captivated*. Oakland: University of California Press, 2016.

DONESON, J. E. *The Holocaust in American film*. Syracuse: Syracuse University Press, 2002.

ELSAESSER, T. “Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler’s List”. In: SOBCHACK, V. (org.). *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996. p. 145-183.

FEINGOLD. H. “Four Days in April: A Review of NBC’s Dramatization of the Holocaust”. *Shoah: A Review of Holocaust Studies and Commemorations*, Elizabeth, v. 1, n. 1, p. 15-16, 1978.

FISHBEIN, L. “Roots: Docudrama and the Interpretation of History”. In: ROSENTHAL, A. (org.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999. p. 271-295.

HALEY, A. *Negras raízes: a saga de uma família*. São Paulo: Record, 1976.

HOLLOWAY, J. S. *Jim Crow Wisdom: Memory and Identity in Black America Since 1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

HUYSSSEN, A. “The Politics of Identification: ‘Holocaust’ and West German Drama”. *New German Critique*, Durham, v. 2, n. 19, p. 117-136, 1980.

JACOBSON, M. F. *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

KANSTEINER, W. “Sold Globally – Remembered Locally: Holocaust Cinema and the Construction of Collective Identities in Europe and the US”. In: BERGER, S. *et al.* (org.). *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*. New York: Berhan Books, 2008. p. 153-180.

KORNIS, M. A. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAMBERT, R. “The conservative dispositions of *Roots*”. *Transition*, Cambridge, MA, n. 122, p. 98-112, 2017.

LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

LANZMANN, C. “From the Holocaust to ‘Holocaust’”. In: LIEMAN, S. (ed.). *Claude Lanzmann’s Shoah: Key Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 27-36.

MEGILL, A. *Historical Knowledge, Historical Error*. Chicago: Chicago University Press, 2007.

NAPOLITANO, M. “A história depois do papel”. In: NAPOLITANO, M. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-287.

NEUSNER, J. *Strangers at Home: “The Holocaust”, Zionism and American Judaism*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

NOVICK, P. *The Holocaust and Collective Memory*. London: Bloomsbury, 2000.

PROKOP, D. “Signos de felicidade e destruição. Holocausto: a estrutura de um produto internacionalizado de comunicação”. In: MARCONDES FILHO, C. (org.). *Dieter Prokop*. São Paulo: Ática, 1986. p. 71-82.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RYMSZA-PAWŁOWSKA, M. J. “Broadcasting the Past: History Television, ‘Nostalgia Culture’, and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States”. *Journal of Popular Film and Television*, Abingdon, v. 42, n. 2, p. 81-90, 2014.

SHANDLER, J. *While America Watches: televising the Holocaust*. New York: Oxford University Press, 1999.

SILVA, E. P. *The big event: história, memória e identidade na minissérie “Holocausto”*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SORLIN, P. “Televisão: outra inteligência do passado”. In: FEIGELSON, K.; FRESSATO, S. B.; NÓVOA, J. (org.). *Cinematográfico: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009. p. 41-59.

STOWE, H. B. *A cabana do Pai Tomás*. Barueri: Amarylus, 2016.

WIESEL, E. “Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction”. *The New York Times*, New York, 16 abr. 1978. p. 1-29

