

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

LUÍSA PORTO FRANCISCO

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DO HOLOCAUSTO: NARRATIVA E
MELODRAMA EM A LISTA DE SCHINDLER**

THE CONSTRUCTION OF HOLOCAUST MEMORY IN CINEMA: NARRATIVE
AND MELODRAMA IN SCHINDLER'S LIST

Uberlândia

2026

LUÍSA PORTO FRANCISCO

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DO HOLOCAUSTO: NARRATIVA E
MELODRAMA EM A LISTA DE SCHINDLER

Artigo apresentado ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciatura em
História, sob a orientação da Profa. Dra.
Ana Paula Spini

Uberlândia, 2026

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Paula Spini – UFU

Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar – UFU

Profa. Dra. Suelen Caldas De Sousa Simião – UNIFESP

AGRADECIMENTOS

A Deus, por minha vida e pelas oportunidades que me foram proporcionadas, e por me amar incondicionalmente mesmo quando falhei com Ele.

A minha família, que já tinha a licenciatura correndo nas veias muito antes de eu decidir cursá-la, por sempre me apoiarem e me encorajarem independentemente de qual caminho eu escolhesse seguir.

Aos meus pais, por estarem sempre comigo, nos momentos fáceis e principalmente nos difíceis; por fazerem surgir minha paixão pelo cinema e pela música. Não tenho palavras para expressar minha gratidão pelo carinho incondicional, pelas conversas, pelas broncas e por sempre me fazerem sentir que pertenço.

Aos meus amigos, a família que eu escolhi, por andarem ao meu lado e saberem o que dizer quando eu mesma não sabia. Agradeço por amarem minhas piadas e minha companhia nos dias bons, mas sobretudo nos dias ruins; por fazerem minha vida mais feliz e meus dias mais brilhantes. À Maria Eduarda, em especial, para sempre minha colega de apartamento e amiga querida; sou extremamente feliz por ter você na minha vida.

Às gatinhas da História (e do design), por fazerem parte dessa árdua caminhada da graduação, obrigada por me fazerem levantar da cama todos os dias às 7 horas da manhã para assistir às aulas e fofocar nos intervalos – é essa a sina do historiador, afinal. À Isabella e ao Rafael, por me fazerem querer continuar em Uberlândia – o que, honestamente, já é um feito considerável.

À Universidade Federal de Uberlândia, ao corpo docente e à minha orientadora, pela disponibilidade de acompanhar este trabalho. Agradeço pelas oportunidades, por todas as aulas e projetos; aprendi muito em cada disciplina, me apaixonei por uma História totalmente diferente daquela pela qual eu havia me apaixonado no Ensino Médio.

À banca, pela disponibilidade e pela leitura do meu texto.

RESUMO

Este artigo pretende demonstrar a influência da obra *A Lista de Schindler* no imaginário popular e, conseqüentemente, o modo como ela desempenhou um papel fundamental no enquadramento de uma narrativa específica acerca do Holocausto na memória pública dos Estados Unidos no final do século XX. Argumenta-se que o filme consolida uma narrativa baseada na oposição entre vítimas inocentes e perpetradores absolutos, organizada em torno da possibilidade de redenção individual e da sobrevivência como triunfo simbólico. Dessa forma, um processo histórico complexo, marcado por rupturas, é transformado em uma narrativa moral inteligível, estruturada a partir de elementos característicos do melodrama hollywoodiano.

PALAVRAS-CHAVE: Holocausto; Cinema; Melodrama; Memória; *A Lista de Schindler*.

ABSTRACT

This article aims to demonstrate the influence of the film *Schindler's List* on the popular imagination and, consequently, the way in which it played a fundamental role in framing a specific narrative about the Holocaust in the public memory of the United States at the end of the twentieth century. It argues that the film consolidates a narrative based on the opposition between innocent victims and absolute perpetrators, organized around the possibility of individual redemption and survival as a symbolic triumph. Thus, a complex historical process marked by ruptures is transformed into a morally intelligible narrative, structured around characteristic elements of Hollywood melodrama.

KEYWORDS: Holocaust; Cinema; Melodrama; Memory; *Schindler's List*.

Introdução

Em sociedades marcadas pela centralidade dos meios de comunicação, o passado passa a ser amplamente conhecido não por meio exclusivo da historiografia, mas por representações audiovisuais que organizam narrativamente os acontecimentos e oferecem molduras emocionais que facilitam sua compreensão. Nesse sentido, o cinema não apenas ilustra a história, ele participa ativamente de sua mediação e inscrição na memória coletiva (Pollak, 1989).

As memórias coletivas são formadas a partir de quadros sociais compartilhados, nos quais pessoas de um mesmo grupo constroem referências comuns que sustentam suas identidades coletivas. Desse modo, a memória, não mais uma experiência individual, além de remeter ao passado, passa a desempenhar papel central na construção de sujeitos, identidades e, conseqüentemente, grupos sociais (Halbwachs, 1990).

No caso norte-americano, a presença do Holocausto na memória pública não foi imediata, mas resultado de um processo de reinterpretação histórica e reconfiguração memorial que se intensificou a partir do final da década de 1960. A partir desse processo, o genocídio judeu se converte em uma espécie de referência ética e identitária no espaço público dos Estados Unidos, tornando-se um elemento central na memória norte-americana (Pollak, 1989; Novick, 1999).

É nesse contexto que, em 1993, é lançado *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*), dirigido por Steven Spielberg, colocado como a “joia da coroa” por Yosefa Loshitzky no que muitos chamam de “ano do Holocausto” (1997, p. 6, tradução nossa). Amplamente reconhecido, tanto crítica quanto institucionalmente, e vencedor de múltiplos prêmios, o filme ultrapassou a condição de obra cinematográfica para tornar-se referência dominante na representação do Holocausto. A produção tem foco em um empresário alemão – Schindler, que resgata judeus da morte nos campos de concentração, utilizando a contratação deles para sua fábrica como fachada. Mais do que retratar o passado, a obra participa de sua organização simbólica, contribuindo para estabilizar uma forma específica de narrar e compreender o genocídio (Pollak, 1989).

Desse modo, este artigo parte da hipótese de que a obra *A Lista de Schindler* mobiliza a forma melodramática como estratégia de organização moral do passado, já que estrutura o conflito de maneira inteligível e emocionalmente assimilável. Assim, o melodrama consiste na ferramenta por meio da qual é realizado o enquadramento, seguido

pela consequente consolidação de uma narrativa específica do Holocausto na memória estadunidense no final do século XX (Brooks, 1985; Pollak, 1989).

Memória coletiva e enquadramento da memória

A fim de analisar as formas através das quais eventos históricos passam a integrar o imaginário coletivo, é necessário compreender a memória enquanto fenômeno social. Maurice Halbwachs defende que toda memória se estrutura a partir de quadros compartilhados que orientam a recordação no interior dos grupos sociais, de modo que a memória coletiva não consiste em uma soma de lembranças individuais, mas na forma pela qual determinados grupos reorganizam o passado a partir de interpretações atuais (1990).

Nesse sentido, infere-se que a lembrança não se apresenta como uma reprodução fiel do passado, já que imagens e representações socialmente compartilhadas podem modificar lembranças e elementos do imaginário coletivo. A memória, portanto, não é estática, mas se transforma constantemente à medida que novos enquadramentos surgem (Halbwachs, 1990).

As funções centrais da memória compartilhada constituem a preservação da harmonia interna de um grupo e a delimitação daquilo que lhe é comum; nesse sentido, ela opera como estrutura organizadora, oferecendo marcos interpretativos e referências simbólicas. Além da preservação do passado, a própria definição das identidades também é disputada em torno da memória, tanto no que tange o individual quanto no âmbito coletivo. A forma como determinados acontecimentos são lembrados – ou silenciados, interfere diretamente na construção de referências através das quais grupos e sujeitos se reconhecem e, por consequência, situam-se no espaço social (Pollak, 1989).

Reconhecer que determinadas conjunturas podem favorecer ou silenciar memórias de grupos específicos significa admitir que toda memória é atravessada por demandas do presente. O conceito de “memória enquadrada” de Henry Rousso (1985, p. 73 *apud* Pollak, 1989, p. 9) demonstra o caráter estruturado e orientado de uma memória social, que se distingue de uma concepção mais ampla de memória coletiva.

A partir disso, o passado se apresenta como campo em disputa, no qual, conforme a circunstância histórica, determinada lembrança emerge ou é silenciada; o que ocorre principalmente perante a guerras ou grandes rupturas internas. Nesse movimento, a memória configura uma tensão permanente entre aquilo que foi de fato vivido e aquilo

que foi posteriormente aprendido e narrado, o que evidencia que toda forma de recordação envolve um processo contínuo de mediação e reformulação (Pollak, 1989).

Holocausto, cinema e memória pública nos Estados Unidos no final do século XX

A consolidação do Holocausto como eixo central, não apenas no que diz respeito à comunidade judaica estadunidense, mas da cultura pública dos Estados Unidos, não constitui um desenvolvimento espontâneo decorrente apenas da magnitude histórica do genocídio nazista. Ela resulta de transformações culturais e políticas ocorridas sobretudo a partir do final da década de 1960, momento no qual difundiu-se a ideia de que a chamada “era de ouro” dos judeus nos EUA estaria chegando ao fim, fomentando ansiedades quanto ao ressurgimento do antissemitismo (Novick, 1999, p. 174, tradução nossa).

A crescente centralidade do Holocausto estaria vinculada a uma conjuntura marcada por ansiedade identitária e transformações sociais e culturais nos Estados Unidos. Em um contexto no qual a nação se mostrou incapaz de sustentar sentimentos de pertencimento coletivo, a identificação com uma ideia universal de cidadão norteamericano perdeu força, o que abriu espaço para formas de identificação mais restritas e particularizadas. Nesse cenário, a coletividade vinculou-se a comunidades menores e específicas, organizadas em torno de experiências compartilhadas de exclusão ou marginalização (Novick, 1999, p. 189).

A partir disso, o Holocausto se desloca gradualmente da condição de acontecimento histórico, integrado à ampla narrativa da Segunda Guerra Mundial, para tornar-se elemento central e estruturante da identidade coletiva dos judeus americanos. Em um contexto cultural no qual a vitimização converteu-se em um recurso simbólico legítimo de pertencimento coletivo, o Holocausto assumiu papel de denominador comum capaz de unificar uma comunidade cuja identidade religiosa e cultural parecia enfraquecer ao longo das gerações.

A relação das sociedades com o passado não ocorre por meio de um contato direto com os acontecimentos, mas através das representações produzidas a partir deles. O Holocausto, então, passa a ser compreendido não apenas como evento histórico, mas também como construção ideológica produzida em contextos específicos do pós-guerra; ou seja, como um fenômeno socialmente moldado a partir das demandas do presente, através do qual o próprio presente pode ser interpretado e legitimado (Novick, 1999).

Com a crescente multidimensionalidade e complexidade do discurso público, além de sua dependência em diversas mídias tecnológicas, porta-vozes como políticos, jornalistas, além de criadores de cultura popular – cineastas e roteiristas de televisão, têm abordado eventos do passado (Zelizer, 1997, p. 19). Desse modo, memórias e evidências históricas passam a permear “a cultura popular e o discurso público.” (George Lipsitz, 1990, p. 36 *apud* Zelizer, 1997, p. 19, tradução nossa).

Existe, portanto, e isso também é característico do cinema, uma relação dinâmica entre cultura e sociedade. Os filmes são produzidos a partir de expectativas, valores e sensibilidades compartilhadas socialmente, ao mesmo tempo em que contribuem para reforçar, reorganizar ou até contrariar essas mesmas referências. Assim, o cinema não apenas recebe elementos da sociedade que o produz, mas também intervém ativamente na maneira como essa sociedade se percebe e interpreta seu próprio passado. Desse modo, torna-se plausível analisar determinadas conjunturas históricas a partir das produções cinematográficas nelas realizadas, uma vez que os filmes, de formas diversas, refletem – ainda que de modo indireto ou mesmo invertido, os conflitos, imaginários e valores culturais característicos delas.

Mesmo em obras de ficção, essa relação se faz presente, já que o processo de criação cinematográfica é conduzido por sujeitos situados social e historicamente. A história está intrinsecamente ligada ao homem e, portanto, o imaginário também constitui uma dimensão dela, já que este é, também, essencialmente humano. Nesse sentido, o cinema pode ser compreendido como uma forma específica de narrativa histórica, constituída de características próprias, sobretudo no que tange o uso da imagem, do som e da montagem – elementos capazes de expressar sentidos e sugerir significados que escapam à linguagem escrita (Ferro, 1992).

Deve-se destacar, então, o papel estruturante das indústrias culturais dos Estados Unidos no processo de centralização do Holocausto na consciência norte-americana, especialmente aquelas ligadas à produção audiovisual. A forte presença de judeus em setores como Hollywood, televisão e no mercado editorial teria contribuído para a ampla difusão de narrativas sobre o Holocausto, favorecendo sua transformação em tema recorrente da cultura de massa nas últimas décadas do século XX (Novick, 1999, p. 207).

Examinar os mecanismos de enquadramento da memória, os agentes responsáveis por sua organização, além dos suportes materiais que os consolidam, é fundamental para compreender os processos pelos quais as memórias coletivas são produzidas,

transformadas e reconfiguradas ao longo do tempo (Pollak, 1989, p. 12).

É nesse contexto que Norman Finkelstein aponta para a formação de uma espécie de “indústria do Holocausto”, marcada pela reprodução constante e pela ressignificação contínua dessa memória no espaço público, nem sempre orientadas pela promoção do conhecimento histórico ou pelo benefício direto das vítimas (Finkelstein, 2001).

A centralidade cultural do Holocausto, portanto, relaciona-se diretamente aos mecanismos de circulação próprios da cultura visual contemporânea. O cinema, por exemplo, profundamente ligado à realidade na qual está inserido, constitui uma ferramenta central na construção do imaginário social na medida em que é capaz de produzir narrativas audiovisuais que não apenas representam eventos históricos, mas os reorganizam segundo determinadas perspectivas. Dessa forma, o filme não deve ser entendido como mero reflexo da realidade ou simples ilustração do passado, mas como um produto histórico, elaborado por sujeitos inseridos em contextos sociais específicos e que, portanto, é imbuído de valores, visões de mundo e disputas simbólicas (Ferro, 1992).

O ápice desse processo de consolidação, então, consiste no lançamento do filme *A Lista de Schindler*, em 1993, por Steven Spielberg. Além do prestígio já consolidado do diretor de Hollywood, a inauguração, no mesmo ano, do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (*United States Holocaust Memorial Museum*), em Washington, foi um importante catalisador para o grande impacto que o filme obteve; já que esse evento ampliou significativamente a visibilidade pública do tema. Nesse contexto, autoridades públicas incentivaram a exibição da obra em ambientes educacionais, escolas organizaram sessões destinadas a estudantes, e figuras centrais da mídia televisiva passaram a apresentar o filme como uma experiência moral transformadora (Novick, 1999, p. 214).

A amplitude dessa mobilização evidencia como cinema, instituições culturais e mídia de massa atuaram de maneira articulada na fixação do Holocausto no imaginário coletivo norte-americano, configurando um momento decisivo de institucionalização dessa memória. O enquadramento da memória não está limitado à elaboração de narrativas organizadas em torno de figuras ou eventos emblemáticos (Pollak, 1989, p. 10), ele também se manifesta na formação de um amplo aparato institucional e cultural, composto por museus, fundações, programas educacionais e intensa circulação midiática, responsável por inserir continuamente esse passado na vida cotidiana dos Estados Unidos e consolidar o museu como um espaço privilegiado de legitimação dessa memória.

O Holocausto alcançou níveis de reconhecimento público superiores aos de outros acontecimentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, como o ataque a Pearl Harbor ou os bombardeios atômicos no Japão, o que demonstra o grau excepcional de centralidade simbólica adquirido pelo tema no imaginário histórico nacional (Novick, 1999, p. 232). Dessa forma, compreende-se que a capacidade do cinema e dos meios de comunicação de hierarquizar memórias coletivas e produzir enquadramentos narrativos que estabilizam determinadas formas de lembrar o passado também trouxe grande visibilidade para o genocídio nazista.

Além disso, a sétima arte também possui uma peculiaridade que consiste em colocar o espectador no centro da narrativa e mobilizar emoções que produzem a sensação de participação nos acontecimentos ali representados. Tal envolvimento favorece a apreensão do passado, de modo que, por meio da experiência sensível, faz com que o espectador incorpore à sua própria memória imagens, personagens e acontecimentos não vivenciados diretamente por ele. Ainda que um filme se baseie em eventos históricos, ficcionais ou em uma mescla de ambos, aquilo que é apresentado na tela tende a adquirir um efeito de realidade, justamente em razão da força expressiva da linguagem cinematográfica (Ferro, 1992).

O cinema, portanto, constitui história tanto quanto outras formas tradicionais de produção historiográfica, apenas possui peculiaridades a serem analisadas de maneira específica. O filme participa ativamente na construção de interpretações sobre o passado, selecionando acontecimentos, enfatizando determinados pontos de vista e silenciando outros; “seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente” (Ferro, 1992, p. 16).

A indústria cinematográfica, como é possível observar no modelo consolidado por Hollywood, é capaz de identificar padrões estéticos e narrativos que atraiam grande público e, conseqüentemente, alcancem êxito comercial; ao mesmo tempo, essas fórmulas também devem obter reconhecimento e aclamação por parte da crítica. A repetição desses modelos identificados não ocorre de maneira aleatória, mas está inserida em uma lógica industrial que privilegia narrativas de fácil assimilação, forte apelo emocional e grande potencial de circulação.

A partir disso, consolidam-se estruturas narrativas e visuais facilmente reconhecíveis, que passam a orientar tanto a produção quanto a recepção dos filmes. Essa dinâmica, então, contribui para a construção de uma visualidade específica, na qual

determinados temas, imagens e modos de representação alcançam uma estabilidade e se tornam familiares para o público.

Cinema e ensino de História

O cinema tem se consolidado como uma importante ferramenta para o ensino de História, tanto por sua capacidade narrativa quanto pelo impacto que produz nos espectadores. Nas últimas décadas, historiadores passaram a refletir com maior intensidade sobre as possibilidades de utilização do cinema como fonte histórica e recurso didático, ampliando o repertório metodológico da disciplina. O uso de filmes em sala de aula permite articular diferentes dimensões da análise histórica, já que a obra cinematográfica pode ser interpretada tanto como representação do passado quanto como produto do contexto em que foi produzida (Quinsani, 2012).

Entre os diversos filmes que abordam o Holocausto, *A Lista de Schindler* ocupa um lugar de destaque, tanto no debate historiográfico e na crítica, quanto no campo do ensino. A produção apresenta diferentes aspectos da perseguição nazista aos judeus, como a criação dos guetos, a violência cotidiana e a lógica burocrática que estruturava a máquina de extermínio. Ademais, a utilização de obras cinematográficas amplamente difundidas permite problematizar as relações entre história, memória e cultura, contribuindo para a formação de uma consciência histórica crítica e incentivando uma postura reflexiva por parte dos alunos.

Além de seu valor narrativo, o impacto cultural do filme evidencia o papel do cinema na construção da memória histórica contemporânea. A crescente presença do Holocausto no cinema e na mídia contribuiu para ampliar o debate público sobre o tema, influenciando, inclusive, políticas educacionais. Yosefa Loshitzky destaca, por exemplo, “a assinatura de um projeto de lei em 7 de abril de 1994 (o Dia oficial da Memória do Holocausto em Israel e na diáspora judaica) pela governadora de Nova Jersey, Christie Whitman, exigindo que crianças das escolas do estado fossem ensinadas sobre o Holocausto e outros genocídios” (Loshitzky, 1997, p. 5, tradução nossa).

Esse exemplo demonstra como representações audiovisuais podem contribuir para consolidar determinados temas na agenda pública e educacional. Se, por um lado, o cinema exerce forte influência na forma como diferentes sociedades lembram e interpretam eventos históricos, por outro, o ensino de História pode se apropriar

criticamente dessas produções culturais como instrumentos pedagógicos.

A mediação docente, por sua vez, desempenha papel fundamental nesse processo. A exibição de um filme deve ser acompanhada por atividades que estimulem a análise crítica da obra, como debates, questionamentos sobre as escolhas narrativas e exercícios de pesquisa que relacionem o conteúdo do filme com outras fontes históricas; inserindo, efetivamente, o cinema no processo de construção do conhecimento histórico.

Ao utilizar filmes em sala de aula, o professor tem a oportunidade de dialogar com referências já presentes no imaginário dos estudantes, transformando-as em ponto de partida para discussões mais aprofundadas sobre o passado. Assim, ao analisar criticamente filmes que abordam eventos como o Holocausto, os alunos são convidados a desenvolver uma postura reflexiva diante das narrativas históricas, compreendendo o conhecimento sobre o passado como resultado de processos de interpretação, seleção e construção de sentidos.

Melodrama e narrativa

Uma estrutura narrativa há muito consolidada, que possui forte apelo emocional e se relaciona diretamente com a dimensão afetiva do cinema é a que caracteriza o gênero melodramático.

A narrativa melodramática consiste em um modo de expressão, de concepção, pautado no exagero, na hipérbole; ele tem a finalidade de fazer algo ter sentido, de criar um significado para as experiências dos indivíduos. No que Peter Brooks chama de “modo melodramático”, existe um desejo de enunciar tudo, as intenções não são deixadas para a interpretação do público, buscando eliminar qualquer ambiguidade interpretativa (1985, tradução nossa).

O melodrama organiza o mundo de forma mais simples, simplifica acontecimentos, indivíduos e sociedades. Essa simplificação e clareza simbólica possibilitam a comunicação com um público mais amplo e diversificado. Para Ismail Xavier, esse modo estaria destinado a pessoas que, por não suportarem a injustiça e as ambiguidades do mundo social, precisam ser protegidas a partir da crença em uma fantasia. O gênero cria uma ilusão de que o sucesso será alcançado com mérito e, se não for o caso, o fracasso não é culpa do indivíduo, mas de forças exteriores que culminaram nesse fim (2000).

A narrativa é sustentada por um maniqueísmo, tudo é construído em um alicerce

que consiste no conflito entre o bem e o mal, e é esse movimento que sustenta o mundo social. Essa dicotomia, então, é personificada a partir de sua atribuição às personagens, forte e distintamente caracterizadas, mas sem nenhuma complexidade psicológica. A partir disso, a narrativa melodramática é embasada no confronto entre antagonistas, que possuem papéis primários e expressam emoções e condições psíquicas básicas; e cujo desfecho é a vitória da moral (Brooks, 1985).

Essa polarização entre bem e mal ocorre com a finalidade de revelar sua presença e influência no mundo real. O melodrama cria um universo o qual, a todo momento, deve mostrar-se permeado por forças éticas que podem se tornar visíveis em determinados momentos da narrativa. Por esse motivo, para conseguir tornar perceptível essa dimensão moral, a linguagem exagerada se torna um recurso necessário, a hipérbole é usada de maneira quase natural, a fim de revelar esse drama moral profundo, diferenciando-o do cotidiano banal e evidenciando os conflitos éticos que ele carrega (Brooks, 1985, p. 40).

Em um mundo marcado pelo efêmero, pela instabilidade e por mudanças constantes, o melodrama ressurge com a função de regulador social. Em um momento de enfraquecimento de sistemas simbólicos e estruturas tradicionais que organizavam o mundo moral, a imaginação melodramática cria uma realidade simplificada; restabelecendo a possibilidade de uma ordem ética inteligível e tornando a moral visível, quase palpável (Brooks, 1985; Xavier, 2000).

Desse modo, a fórmula melodramática foi instituída com a finalidade de manter a ordem social, a partir da enunciação de uma “moral oculta”, que é central e consiste em um campo de valores éticos e espirituais ao mesmo tempo elucidados e encobertos pela aparência superficial da realidade (Brooks, 1985, tradução nossa).

A partir de meados dos anos 1960, o melodrama foi apropriado pela cultura pop. Hollywood apoderou-se dele em um momento marcado pela necessidade de algo novo, uma demanda da cultura de mercado, influenciado pela crescente onda do modernismo. Esse “novo”, porém, veio em forma de inovação tecnológica no cinema, novos efeitos visuais e enfoque na ficção científica, como *Guerra nas Estrelas* (1977); já o melodrama foi algo reciclado, uma fórmula há muito utilizada e exitosa, que se adaptou às demandas de diferentes sociedades e é muito bem recebida pelo público (Xavier, 2000).

Spielberg e *A Lista de Schindler*

Há muitos autores que colocam *A Lista de Schindler* como essencialmente distinto do cinema anteriormente produzido por Steven Spielberg e no que tange o padrão narrativo da própria indústria hollywoodiana. A recepção crítica do filme frequentemente enfatizou sua suposta excepcionalidade, “a implicação de que Spielberg estava sendo aclamado por fazer algo tipicamente diferente de Hollywood foi fundamental para estabelecer o filme como um documento digno de atenção séria.” (Zelizer, 1997, p. 23, tradução nossa).

Essa interpretação, no entanto, é contestada por outros autores, que destacam a permanência de ferramentas narrativas e estéticas características do cinema hollywoodiano. Miriam Hansen, por exemplo, coloca como óbvio o fato de *A Lista de Schindler* configurar um produto de Hollywood e, por isso, ser “perpassado pelos princípios econômicos e ideológicos da indústria cultural” (1997, p. 80, tradução nossa). Desse modo, apesar da recepção que destacou uma excepcionalidade relacionada ao filme, ele permaneceu ancorado em convenções narrativas já consolidadas e pertencentes ao “inventário de cinema clássico de Hollywood” (1997, p. 94, tradução nossa); ainda que tais recursos tenham sido mobilizados de forma relativamente mais cuidadosa e elaborada do que seria esperado a partir de trabalhos anteriores do diretor.

Além do filme ser um marco na memória coletiva norte-americana, ele também o foi na carreira do diretor, que já havia produzido filmes mais sérios como *A Cor Púrpura* (1985), mas cujo histórico de *blockbusters* era composto por obras fantasiosas como *E.T.: O Extraterrestre* (1982) e *Jurassic Park* (1993). Portanto, é inegável que, a partir de *A Lista de Schindler*, ele passou a dirigir mais filmes com fundo histórico e tom mais sóbrio, como *O Resgate do Soldado Ryan* (1997) e *Amistad* (1998), que também obtiveram grande visibilidade.

Essa mudança na trajetória de Spielberg foi frequentemente interpretada como ligada ao seu envolvimento pessoal com o tema abordado pelo filme. Em diversas leituras críticas, sua decisão de levar adiante a produção foi associada a um processo de redescoberta de sua própria identidade judaica, apresentado como um momento de autorreflexão que aproximaria o diretor do universo histórico e simbólico retratado na obra.

Essa relação entre experiência pessoal e interesse pelo tema também viria a se manifestar posteriormente, quando o diretor funda a *Shoah Foundation*, instituição dedicada ao registro e preservação de testemunhos de sobreviventes do genocídio nazista

(USC Shoah Foundation, 1994).

Diante disso, pode-se traçar um paralelo entre as trajetórias de Spielberg e do próprio protagonista de *A Lista de Schindler*. No filme, Oskar Schindler – inicialmente apresentado como um empresário que se beneficia da guerra, passa por um processo de transformação que o leva a salvar judeus perseguidos pelo regime nazista.

Além disso, a transformação de Schindler de um oportunista da guerra em um “amante de judeus” altruísta é uma alegoria da própria jornada de Spielberg de um animador popular “não didático” para seu muito divulgado “renascimento” como um artista judeu (Loshitzky, 1997, p. 12, tradução nossa).

Lançado em 1993, *A Lista de Schindler* não apenas alcançou ampla circulação internacional, como também foi legitimado pelas principais instituições da indústria cinematográfica. Vencedor de vários prêmios, incluindo sete *Oscars* – entre eles Melhor Filme e Melhor Diretor, além de incorporado a políticas educacionais e de memória, a obra consolidou-se não apenas como sucesso de público, mas também como uma referência cultural e crítica no que diz respeito à representação do Holocausto.

O filme é baseado no livro *Schindler's Ark*, publicado em 1982 pelo escritor australiano Thomas Keneally, obra construída a partir de depoimentos de sobreviventes e de pesquisa documental (Pinheiro, 2018). Ele narra a trajetória do empresário alemão Oskar Schindler, que, durante a Segunda Guerra Mundial, utilizou sua fábrica para empregar e resgatar judeus da deportação e morte nos campos de concentração.

Ao longo da narrativa, é possível perceber elementos que enquadram a obra no modelo melodramático. A partir disso, serão analisados alguns desses aspectos, de modo a conectar o filme ao melodrama e, portanto, a um padrão narrativo clássico de Hollywood; a fim de identificar a narrativa específica acerca do Holocausto mobilizada e difundida na sociedade norte-americana do período.

Melodrama e construção narrativa em *A Lista de Schindler*

o mal não é senão o teatro do mal, razão por que seu agente deve ser deliberado, conspirador e caprichoso; e o bem não é senão teatro do bem, razão por que seu agente deve ser autêntico, “naturalmente” prestativo, modesto, de bom senso. (Xavier, 2000, p. 88).

A partir disso, tem-se o protagonista, Oskar Schindler (Liam Neeson), que assume progressivamente o papel de herói da narrativa, aquele que, apesar da crueldade que o cerca, ainda possui alguma virtude. No entanto, diferentemente de heróis melodramáticos totalmente virtuosos desde o início, Schindler é inicialmente apresentado de forma ambígua.

Em sua primeira aparição, ele está se preparando para sair, escolhe roupas elegantes, coloca um relógio, retira dinheiro da gaveta e, por fim, prende em sua lapela um pin do partido nazista. Em seguida, dirige-se a um bar frequentado por oficiais da SS, onde passa a aproximar-se deles, subornando garçons para lhe oferecerem bebidas e convidando-os para sentar-se à sua mesa; o que constitui, portanto, uma atitude que o coloca mais próximo do oportunismo do que de algum ideal moral.

Essa caracterização inicial se reforça nas cenas seguintes, quando Schindler negocia com Itzhak Stern (Ben Kingsley), um contador judeu que se tornará seu empregado, a contratação de trabalhadores judeus para sua fábrica de utensílios esmaltados; momento no qual o empresário demonstra interesse principalmente no lucro que poderia obter com a guerra. A partir disso, inicia-se uma espécie de jornada moral do protagonista, na qual ele gradualmente passa a assumir o papel de salvador daqueles que antes eram apenas seus empregados.

De acordo com a lógica melodramática, o herói não precisa ser inicialmente incorruptível, o que importa é que ele revele sua virtude essencial eventualmente; “o personagem virtuoso do melodrama não é corrompido – pode até ser tocado pela maldade, mas ao final escolherá a bondade” (Pinheiro, 2018, p. 18). Dessa forma, a trajetória de Schindler no filme segue esse movimento de revelação progressiva da virtude.

Para que essa transformação se torne perceptível ao espectador, a evolução da personagem é paralela ao contraste que o filme estabelece entre o protagonista e o antagonista da narrativa. Como o Oskar não representa desde o início o epítome da virtude, faz-se necessário construir uma oposição clara entre herói e vilão, a fim de reforçar a polarização moral que caracteriza o melodrama. É então que a narrativa introduz a figura de Amon Goeth (Ralph Fiennes), comandante do campo de concentração de Plaszów.

A construção de Goeth segue, de forma bastante próxima, o modelo do vilão melodramático descrito por Peter Brooks; uma figura reduzida a traços marcantes que

indicam sua posição moral na trama. O vilão, então, não é construído como uma personagem psicologicamente complexa, pelo contrário, sua caracterização tende a ser simplificada, concentrando-se em poucos traços que o identificam claramente como representante do mal (Brooks, 1985, p. 33). Dessa forma, o antagonista é apresentado como alguém intrinsecamente cruel, cuja violência parece derivar apenas de sua indiferença absoluta para com a vida humana; sua função narrativa consiste simplesmente em encarnar o mal.

Essa caracterização aparece de maneira particularmente evidente em uma das cenas mais conhecidas do filme, na qual Goeth, do alto de sua residência, utiliza um rifle para atirar aleatoriamente em prisioneiros judeus no campo de concentração. A sequência é construída de forma a evidenciar a completa desumanização das vítimas, tratadas como alvos em um exercício de tiro, quase como se estivessem em um campo de caça. Nesse momento, o antagonista não apenas comete atos de violência, mas transforma a violência em espetáculo.

Assim, o que importa nele não é o mal praticado a seco, ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como teatro do mal, como prazer da transgressão, muitas vezes em simbiose com a vítima, que não encarna a ação silenciosa da virtude mas a afetação desta. (Xavier, 2000, p. 88).

No universo melodramático, portanto, “O vilão é simplesmente o portador do mal; ele é habitado pelo mal.” (Brooks, 1985, p. 33, tradução nossa). O mal, nesse contexto, não precisa ser explicado; ele existe como força narrativa que deve ser reconhecida, confrontada e, eventualmente, eliminada.

É em um desses paralelos entre herói e vilão que se insere o momento de epifania moral de Schindler, situado na sequência de extermínio do gueto de Cracóvia. Durante o massacre, o protagonista observa os acontecimentos do alto de uma colina, onde andava a cavalo com uma amante; quando aparece a figura de uma menina usando um casaco vermelho, um único elemento colorido em meio à fotografia predominantemente em preto e branco do filme.

A presença dessa personagem funciona como um catalisador moral dentro da narrativa. Personagens infantis frequentemente ocupam posição central no melodrama por representarem a inocência absoluta, servindo como testes morais para as demais personagens (Brooks, 1985, p. 34). Ao acompanhar o trajeto da menina em meio ao caos

e à morte, Schindler, horrorizado, testemunha de maneira direta a violência do regime que até então explorava economicamente. A cena marca, assim, um ponto de inflexão na trajetória da personagem.

Ao mobilizar dois recursos conhecidos e recorrentes, como o destaque da cor vermelha – associada à violência e à brutalidade, bem como sua aplicação na figura de uma criança para evidenciar o ápice da barbárie, o diretor constrói um momento decisivo na trajetória moral da personagem principal (Staduto, 2019, p. 42). A partir desse momento, suas ações passam gradualmente a se orientar pela proteção daqueles que trabalham em sua fábrica, movimento que culmina na elaboração de uma lista contendo trabalhadores que seriam transferidos para uma nova unidade, evitando assim sua deportação para Auschwitz.

A construção desse conflito moral entre Schindler e Goeth segue ainda outra característica central do melodrama, a necessidade de reconhecimento e expulsão do mal. O destino final do vilão, portanto, tende a ser sua eliminação da ordem social (Brooks, 1985). Esse princípio se concretiza no desfecho da trajetória de Goeth que, após o fim da guerra, é capturado e condenado à morte. Sua execução por enforcamento, mostrada no filme com a imagem congelada por alguns segundos, simboliza a punição final do mal que representava. No melodrama “A peça termina com o reconhecimento público de onde residem a virtude e o mal, e com a erradicação de um como recompensa do outro.” (Brooks, 1985, p. 32, tradução nossa).

Além da organização moral do conflito por meio da oposição entre herói e vilão, o filme também mobiliza dispositivos voltados à intensificação da experiência emocional do espectador. Um exemplo significativo dessa estratégia encontra-se na sequência em que as mulheres judias destinadas à fábrica de Schindler são enviadas por engano para Auschwitz, onde são obrigadas a despir-se e conduzidas a uma sala com chuveiros no teto, evocando imediatamente uma câmara de gás.

A cena constrói uma tensão extrema ao sugerir que as personagens serão assassinadas. No entanto, após alguns instantes de silêncio e expectativa, com o grupo em pânico, os chuveiros liberam água; e então as mulheres gritam e choram em um alívio coletivo. Esse tipo de sequência ilustra um dos mecanismos centrais do melodrama, no qual a alternância entre tensão máxima e resolução emocional produz aquilo que Fabio Pinheiro descreve como um “efeito montanha-russa” (Pinheiro, 2018, p. 246), incitando no espectador sentimentos de empatia e compaixão para com as personagens.

Essa sequência conduz a uma expectativa do pior resultado possível, para então subvertê-la, revelando que a água que cai dos chuveiros é, de fato, apenas água, produzindo um alívio momentâneo, que desloca a narrativa da morte para a sobrevivência. Esse movimento conduz ao desfecho emocional da obra, no qual o foco deixa de estar exclusivamente na violência do genocídio para concentrar-se naqueles que conseguiram sobreviver. É nesse contexto que se insere a cena final de Oskar Schindler chorando diante de Stern, momento em que a narrativa desloca definitivamente seu eixo da aniquilação coletiva para a redenção individual e para a celebração da sobrevivência.

Ao final da guerra, Schindler se despede dos trabalhadores judeus que salvou; momento no qual, tomado pela emoção, afirma repetidamente que poderia ter salvado mais pessoas. O choro da personagem constitui um dos momentos mais intensos do filme, porque o reconhecimento da verdade ocorre quando já não é mais possível alterar o curso dos acontecimentos.

Ao mesmo tempo, essa ruptura emocional do protagonista constitui o clímax da lógica melodramática que estrutura a narrativa, podendo ser interpretada como um desfecho melodramático marcado pela infelicidade; no qual ele percebe que, apesar das vidas que salvou, milhões de judeus permaneceram fora de alcance (Maron, 2009, p. 85).

É nesse momento que Stern procura consolá-lo, afirmando que ali estavam mais de mil pessoas que haviam sobrevivido graças às suas ações; o que reforça a centralidade da sobrevivência na narrativa construída pelo filme. Ainda que o genocídio de milhões de judeus permaneça um fato incontornável, o desfecho desloca o foco para aqueles que foram salvos, sugerindo que, mesmo diante de uma tragédia de proporções imensuráveis, a ação individual ainda poderia produzir efeitos concretos. Desse modo, o filme organiza seu encerramento a partir de uma lógica melodramática na qual o sofrimento extremo é acompanhado pela possibilidade de redenção e pela valorização das vidas salvas.

O filme se encerra, então, com uma sequência que conduz a narrativa ao presente. Após a guerra, os judeus salvos por Schindler caminham em busca de um lugar onde possam recomeçar suas vidas. Nesse momento, a imagem abandona o preto e branco e adquire cores, mostrando os verdadeiros sobreviventes retratados no filme, acompanhados de seus descendentes, enquanto depositam pedras sobre o túmulo de Oskar Schindler. A legenda informa que existem mais de seis mil descendentes dos chamados “judeus de Schindler”.

Essa cena constitui um dos momentos em que o filme procura reconciliar um

passado historicamente distante e um presente reconhecível para o espectador, enfatizando a sobrevivência como elemento central da narrativa (Maron, 2009, pp. 82-83). Ao fazê-lo, a obra desloca o foco da morte em massa – dado histórico central do Holocausto, para a permanência daqueles que viveram, transformando a memória da destruição em uma narrativa que culmina na perpetuação da vida.

A ênfase na figura do salvador e na sobrevivência de um grupo específico, entretanto, pode produzir uma leitura parcial do acontecimento histórico, na medida em que o significado mais amplo do Holocausto está associado, sobretudo, ao extermínio sistemático de milhões de pessoas. Desse modo, quando a narrativa privilegia a libertação de alguns poucos indivíduos, corre-se o risco de obscurecer o fato fundamental de que a experiência histórica do Holocausto foi marcada, principalmente, pela morte da maioria de suas vítimas (Maron, 2009, p. 92).

Ainda assim, essa estrutura narrativa pode ser compreendida a partir da lógica melodramática que organiza grande parte das narrativas do cinema comercial. Muitas formas de entretenimento moderno baseiam-se em repertórios relativamente estáveis de conflito melodramático, nos quais a oposição entre forças morais claramente identificáveis – heróis e vilões, ameaça e salvação – conduz a uma resolução capaz de reafirmar determinados valores éticos e gerar um fechamento narrativo (Brooks, 1985, p. 204).

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permite compreender como *A Lista de Schindler* articula melodrama, memória e representação histórica na construção de uma narrativa cinematográfica sobre o Holocausto. Ao mobilizar recursos característicos do melodrama – como a polarização moral entre vítimas inocentes e perpetradores absolutos, a centralidade da emoção e a organização narrativa orientada de modo a desencadear a identificação do espectador – o filme estrutura o genocídio nazista como um drama moral inteligível, no qual a possibilidade de uma ação individual aparece como forma de redenção simbólica. Desse modo, o acontecimento histórico é reorganizado em torno de um enquadramento moral claro, no qual a sobrevivência de um grupo específico se torna uma espécie de triunfo ético perante a destruição.

A Lista de Schindler não procura negar o poder representacional das imagens

cinematográficas; pelo contrário, aposta justamente na força icônica do cinema para dar forma visual a um acontecimento histórico de extrema magnitude (Hansen, 1997, p. 84). No contexto contemporâneo, a mediação estética que o cinema proporciona se faz ainda mais significativa ao considerar que, na cultura popular, acontecimentos históricos frequentemente são recontados de modo a fazerem-se mais acessíveis, atraentes ou emocionalmente envolventes para o público, mantendo seus contornos factuais enquanto diversas de suas particularidades são ficcionalizadas.

Por meio dessas reconfigurações narrativas, eventos históricos passam a circular em múltiplos formatos nos quais as imagens, especialmente aquelas produzidas pelo cinema e pela televisão, conferem ao passado uma forte aparência de verossimilhança. Desse modo, a cultura popular cria novos espaços através dos quais os indivíduos passam a estabelecer relações com acontecimentos que não experimentaram diretamente (Zelizer, 1997, p. 20).

É nesse contexto que *A Lista de Schindler* assume uma posição particularmente significativa. Ao ser produzido pelo diretor mais comercialmente bem-sucedido da história do cinema e lançado por um grande estúdio hollywoodiano, o filme procura oferecer à imaginação popular uma narrativa mais abrangente sobre o Holocausto. Não por acaso, a obra alcançou enorme difusão e repercussão internacional, integrando a consciência histórica de milhões de espectadores e transformando a maneira como o genocídio nazista passou a ser visualizado no imaginário público global (Loshitzky, 1997, p. 2).

Nesse processo, o cinema atua não apenas como meio de representação histórica, mas também como agente ativo na construção de memórias coletivas. As memórias sociais, afinal, dependem de dispositivos capazes de organizar e enquadrar o passado, de modo a produzir referências compartilhadas que orientam a maneira como determinados acontecimentos são lembrados e interpretados. Ao mobilizar imagens, narrativas e afetos, o filme constrói quadros simbólicos que permitem a partilha de um passado não vivido diretamente, transformando-se em um importante instrumento de difusão de representações históricas (Pollak, 1989, p. 11).

Essa dimensão se torna ainda mais evidente se considerada a transformação das formas de memória na sociedade contemporânea, já que, “gostemos ou não, os veículos predominantes da memória pública são a mídia da reprodução técnica e do consumo de massa” (Hansen, 1997, p. 98, tradução nossa). Assim, produções culturais como o cinema

tornam-se espaços privilegiados de elaboração, circulação e disputa de narrativas sobre o passado.

O filme *A Lista de Schindler* foi lançado em um período no qual a geração para quem o Holocausto constituía uma memória vivida começava a desaparecer. Nesse sentido, a obra marca a passagem de uma memória pessoal para uma memória coletiva manufaturada, mediada pela cultura de massa, assumindo um papel transicional na forma como o genocídio nazista seria lembrado nas décadas seguintes (Loshitzky, 1997, p. 3).

Em sociedades profundamente atravessadas pela cultura audiovisual, a relação dos indivíduos com o passado tende a aproximar-se cada vez mais das imagens que o representam. “Após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado – sua memória – não se distingue mais muito claramente de sua relação com esse arquivo (sua memória ‘fílmica’, seja como for)”, criando aquilo que Marc Ferro denomina “cinefilia de massa” (Ferro, 1992, p. 69).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender por que *A Lista de Schindler* adquiriu um papel tão significativo na memória contemporânea do Holocausto. O filme contribuiu para consolidar uma narrativa hegemônica sobre o genocídio judeu, tornando-se uma obra central na formação do imaginário ocidental acerca do evento (Staduto; Spyer, 2022, p. 22). Mais do que uma simples representação histórica, o longa-metragem passou a funcionar como um marco na maneira como o Holocausto é visualizado, interpretado e lembrado.

Dessa forma, a obra de Spielberg evidencia o papel central do cinema na mediação entre passado, memória e cultura. Ao organizar o trauma histórico por meio de estruturas narrativas melodramáticas, o filme oferece ao público uma forma emocionalmente inteligível de acesso ao passado, ao mesmo tempo em que contribui para estabilizar determinadas interpretações do acontecimento. Assim, *A Lista de Schindler* não apenas representa o Holocausto, mas participa ativamente da construção das formas pelas quais ele continua sendo lembrado e significado no presente.

FONTE:

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Universal City: Universal Pictures, 1993. Filme (195min).

REFERÊNCIAS:

- ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **Schindler's List**. Disponível em: <https://awardsdatabase.oscars.org/search/results>. Acesso em: 2 mar. 2026.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Columbia University Press. 1985. New York.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FINKELSTEIN, Norman G. **A Indústria do Holocausto: reflexões sobre a exploração do sofrimento dos judeus**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HANSEN, Miriam B. **Schindler's List is not Shoah: second commandment popular modernism, and public memory**. In: LOSHITZKY, Yosefa et al. (Ed.). *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list*. Bloomington: Indiana University Press, 1997, pp.77-103.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- KURTZ, Adriana Schryver. **Cultura de consumo e representação em “A Lista de Schindler” (ou como embalar um produto de sucesso sobre a memória do Holocausto)**. Razón y Palabra, núm. 73, agosto-outubro, 2010. Universidad de los Hemisferios. Quito, Ecuador.
- LOSHITZKY, Yosefa. **Introduction**. In: LOSHITZKY, Yosefa *et al.* (Ed.). *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list*. Bloomington: Indiana University Press, 1997, pp. 1-17.
- MARON, Jeremy. **Affective historiography: Schindler's List, melodrama and historical representation**. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Purdue University Press, Volume 27, Number 4, Summer 2009, pp. 66-94.
- NOVICK, Peter. **The Holocaust in American life**. Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 1999.
- PINHEIRO, Fábio Luciano Francener. **Cinema, melodrama e história em Steven Spielberg: da representação dos traumas aos mitos fundadores**. 2018. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10072018-152026/>. Acesso em: 25 fev. 2026.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, col. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

QUINSANI, Rafael Hansen. **Ensino de História, cinema e holocausto: uma reflexão teórica e didática**. Revista Aedos, [S. l.], v. 4, n. 11, 2012. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/30748>. Acesso em: 5 mar. 2026.

STADUTO, Isadora Wadi. **A instrumentalização da memória do Holocausto para manutenção de política externa dos Estados Unidos para Israel: um estudo sobre o filme A Lista de Schindler (1993)**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade federal da integração latino-americana, Foz do Iguaçu, 2019. Disponível em: [content](#). Acesso em: 3 fev. 2026.

STADUTO, Isadora Wadi; SPYER, Tereza. **O enquadramento da memória do Holocausto a partir do filme A Lista de Schindler (1993)**. Cantareira, 36ª ed. Jan. – Jun., 2022. Artigos Livres / Free Article. Disponível em: [O Enquadramento da memória do Holocausto a partir do filme A Lista de Schindler \(1993\) | Revista Cantareira](#). Acesso em: 3 fev. 2026.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **About the museum**. Disponível em: [United States Holocaust Memorial Museum](#). Acesso em: 2 mar. 2026.

USC SHOAH FOUNDATION. **About the USC Shoah Foundation**. Disponível em: [Home Page | USC Shoah Foundation](#). Acesso em: 2 mar. 2026.

XAVIER, Ismail. **Melodrama, ou a sedução da moral negociada**. Novos Estudos, CREBRAP, nº57, julho de 2000, pp. 81-90.

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