

**A SCHINDLERLIZAÇÃO DA MEMÓRIA NOS  
TESTEMUNHOS AUDIOVISUAIS DO MUSEU DO  
HOLOCAUSTO: uma análise dos arquivos da Fundação  
Shoah em Curitiba<sup>1</sup>**  
**THE SCHINDLERLIZATION OF MEMORY IN THE  
AUDIOVISUAL TESTIMONIES OF THE HOLOCAUST  
MUSEUM: an analysis of the archives of the Shoah  
Foundation in Curitiba**

Rafael Tassi Teixeira<sup>2</sup>

**Resumo:** *O trabalho perspectiva a concepção de memória e a monumentalização do testemunho nos registros audiovisuais de sobreviventes do Holocausto, gravados por membros da Fundação Shoah, em Curitiba, durante os meses de outubro a novembro de 1997, como parte da construção do repositório mundial sobre o tema. A produção de 'erros criativos' (PORTELLI, 2016) e 'memórias incorporadas' (RENOV, 1993), diretamente influenciados pelo visionamento e impacto do filme A Lista de Schindler (SPIELBERG, 1993) abre um caminho analítico sui generis na questão do testemunho audiovisual: o trabalho da ficção audiovisual na experiência narrativa do testemunho. Fazendo uso da metodologia dos testemunhos audiovisuais, desenvolvido por Baer (2005), buscamos analisar as brechas entre relato audiovisual, testemunho e forma fílmica, além de objetivar a análise regional dos arquivos audiovisuais da Fundação Shoah, salvaguardados pelo Museu do Holocausto de Curitiba.*

**Palavras-Chave:** Testemunhos Audiovisuais. Memória. Fundação Shoah.

**Abstract:** *The work perspectives the conception of memory and the monumentalization of testimony in the audiovisual records of Holocaust survivors, recorded by members of the Shoah Foundation, in Curitiba, during the months of October to November 1997, as part of the construction of the world repository on the subject. The production of 'creative errors' (PORTELLI, 2016) and 'embodied memories' (RENOV, 1993), directly influenced by the viewing and impact of the film Schindler's List (SPIELBERG, 1993) opens a sui generis analytical path in the question of audiovisual testimony: the work of audiovisual fiction in the narrative experience of testimony. Making use of the methodology of audiovisual testimonies developed by Baer (2005), we seek to analyze the gaps between audiovisual report, testimony and filmic form, in addition to aiming at the regional analysis of the audiovisual archives of the Shoah Foundation, safeguarded by the Holocaust Museum of Curitiba.*

**Keywords:** Audiovisual Testimonials. Memory. Shoah Foundation.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória e Comunicação do 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: rafael.tassi@unespar.edu.br. Artigo apresentado com recursos da Bolsa da Pesquisa da Fundação Araucária (protocolo PRD2023361000141).

## 1. Introdução

*“(...) la víctima siempre fue – y sigue siendo – un personaje central de cierta literatura, su supuesta superioridad moral la hace intocable”*  
(Martín Caparrós)

*“(...) estoy convencido de que una memoria solamente es confiable cuando es imperfecta (...)”*  
(Hector Abad Faciolince)

O trabalho perspectiva a concepção de memória e a monumentalização do testemunho nos registros audiovisuais de sobreviventes do Holocausto, gravados por membros da Fundação Shoah em Curitiba, durante os meses de outubro a novembro de 1997, como parte da construção do repositório mundial sobre o tema. A produção de ‘erros criativos’ (PORTELLI, 2016) e ‘memórias incorporadas’ (RENOV, 1993), diretamente influenciados pelo visionamento e impacto do filme *A Lista de Schindler* (SPIELBERG; 1993), condição que atravessa, com frequência, os depoimentos dos\das sobreviventes, abre um caminho analítico *sui generis* na questão da análise dos testemunhos audiovisuais da FS<sup>3</sup>. Isto é, a forma com que a memória, e os discursos do filme, esgarçam as narrativas das vítimas do Holocausto, promovendo uma ‘verdade possível’ ou uma ‘verdade relativa’ (PINTO, 2024) altamente regulada pelo ficcional (a ‘imaginação moral’, que assigna uma preocupação construtiva e experimental com o passado histórico<sup>4</sup>). Mais alinhadamente, o efeito com que o filme se torna referência histórica e discursiva para acessar e resolver memórias complexas, acionando diversos elementos, dentro e fora da paisagem audiovisual: o tráfego de cenas e imagens do filme para os relatos das vítimas; a composição hollywoodiana e a perspectiva redentora na construção dos depoimentos; a incorporação da noção de ‘desfecho’ monumentalizante em lacunas narratológicas; etc.

---

<sup>3</sup> O filme, nesse sentido, tem sua estreia mundial em dezembro de 1993, semanas antes do Natal; no Brasil, seu lançamento ocorre em fevereiro de 1994. O lançamento televisivo, por seu lado, estreia na televisão brasileira em 29 de agosto de 1997, pelo canal SBT, na sessão *Tela de Sucessos*. O dado é significativo, pois as entrevistas para o projeto da FS, em Curitiba, começam em outubro de 1997 (LERNER, 2013), com a vinda da equipe de entrevistadoras desde o escritório regional disposto em São Paulo.

<sup>4</sup> Porque, como diz Mignolo (2001), “o ficcional não implica na mentira”.

Sobre uma dupla chave, portanto, o estudo se habilita: (a) como elementos fílmicos inscritos em uma história fílmica específica, e com grande poder de alcance audiovisual em uma comunidade diretamente atingida pelos acontecimentos históricos, potencializa efeitos renderizados de memória traumática; e, (b) em sua dobra inevitável, como os relatos fragmentários e sensíveis espaçados mais de cinquenta anos dos acontecimentos, irrompem como facilitador imaginário nos relatos traumáticos, adensando constitutivamente o relato doloroso e biográfico a uma ‘memória forte’ (TRAVERSO, 2018) resolvida pelo espelhamento fílmico-narrativo, acionada a partir de cenas e situações ficcionais específicas (“o fictício que se faz passar por verdadeiro”, tal como se refere Ginzburg, 2007).

O trabalho da ficção, nesse caso, se dá na forma com que as imagens e situações narrativas ocupam uma ‘vantagem da história sob efeito de real’, formando um relato potente – e uma responsabilidade narrativa concreta – que emula as convenções e os cruzamentos de memórias, entre outras, do filme para o acontecimento performático (o ato de narrar, de dar testemunho, de monumentalizar memória e inscrever a vida). Em especial, como o filme é usado como fonte histórica, subsidiado pela perspectiva redentora e emocional que aparece, com frequência, nos testemunhos audiovisuais da FS.

O interesse, desse modo, é explorar as imbricadas formas com que o cinema, ou *A Lista de Schindler*, compõe ou ajuda a compor (e intervalar, subsidiar, diagnosticar e referendar) memórias que repousam suas consequências - ‘autenticidades’, ‘intensidades’, ‘convenções’ - , em operações de substituição imagética. Substituições essas que, mais do que minimizar ‘erros\confusões’ do passado traumático, atuam como linhas solenes, ou visionamento críveis nas complexas relações entre memória discursiva e memória visual, memória-monumento (PORTELLI, 2016) e memória perturbadora (PORTELLI, 2016).

Fazendo uso da metodologia dos testemunhos audiovisuais (BAER, 2005), o trabalho, em síntese, busca analisar as brechas entre relato audiovisual, testemunho e forma fílmica. Além disso, objetiva-se o exame regional dos arquivos audiovisuais desenvolvidos para o projeto Spielberg, ou projeto da Fundação Shoah, estimulado pelo próprio cineasta, como uma das ações posteriores ao lançamento do filme<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Spielberg concebe a Fundação Shoah, originalmente *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (LERNER, 2013), no ano de 1994, logo após a estreia mundial de *A Lista de Schindler* (1993); o objetivo inicial era gravar em vídeo Betacam/VHS, por um rápido período, em torno de 50 mil testemunhos audiovisuais, desde múltiplos escritórios regionais espalhados em várias partes do mundo. O repositório alcançado, com mais de 52 mil registros, é incorporado, em 2006, à *University of Southern California* (USC), passando a se chamar *Shoah*

Finalmente, outro dos objetivos do trabalho é contribuir, no campo dos estudos fílmicos e a relação entre história e memória, com os trabalhos seminais desenvolvidos pelo grupo de pesquisa CNPq *História e Audiovisual: circularidades e forma de comunicação*, que vem, desde 2005, conduzindo estudos significativos sobre cinema e memória, representações e fontes documentais, materialidade fílmica e conjuntura histórica; etc.

### **‘Efeito Spielberg’ e seus gestos potenciais nos testemunhos audiovisuais da FS de Curitiba: a salvaguarda de uma memória testemunhal monumentalizada**

Aspecto bem conhecido na historiografia sobre o tema (BERENBAUM, 2000; BAER, 2005; LERNER, 2013; SHENKER, 2015), o ‘efeito Spielberg’ é uma situação presente em vários dos depoimentos audiovisuais globalmente estabelecidos pela Fundação Shoah, desde o início do projeto, em 1994<sup>6</sup>. Spielberg concebeu o trabalho logo após o término das gravações e do lançamento *A Lista de Schindler*, e sua figura notória e midiática afetou muitos dos aspectos e procedimentos do projeto, desde seu início, com a captação e recursos, até o desenvolvimento do acervo, servindo tanto como efeito-chamada para os testemunhos dos/as sobreviventes como de ‘respaldo qualitativo’ na construção da imagem audiovisual da coleção<sup>7</sup>. Além disso, de uma maneira mais programada, o êxito de um dos filmes mais conhecidos e oscarizados sobre o Holocausto (que focalizava as vítimas judias), foi o chamariz para a comunidade judaica internacional, que respondeu imediatamente a proposta de desenvolvimento da coleção, especialmente tocada pelo que o diretor apontava: o envelhecimento das vítimas, o volume impactante de pessoas que não tiveram suas narrativas

---

*Foundation Institute for Visual History and Education*, mais conhecida como *Shoah Foundation*. Para efeitos de organização textual, passaremos a utilizar, a partir de agora, FS para designar Fundação Shoah. Da mesma forma, MH será a sigla para o Museu do Holocausto de Curitiba.

<sup>6</sup> A Fundação Shoah é o acervo mais conhecido dos três grandes repositórios com arquivos audiovisuais de testemunhas do Holocausto. Os outros dois arquivos são o *Fortunoff Archive*, ou *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, criado em 1978, e, mais tarde, pertencente à Universidade de Yale, que reúne um volume de mais de 4.400 entrevistas, gravadas até o período de 1981, quando concluíram as gravações; e o repositório do Memorial do Holocausto de Washington, *United States Holocaust Memorial Museum*, USHMM, constituído em 1993, que congrega uma missão tripartida de acervo público de testemunhos audiovisuais de vítimas do Holocausto, espaço de memória expositivo\memorial e centro educacional.

<sup>7</sup> Um dado certamente curioso, porque embora seja o repositório com maior amplitude de registros audiovisuais de testemunhos da Segunda Guerra, centrando seu acervo não apenas nas vítimas judias dos campos de concentração, a coleção da FS é notoriamente criticada (BAER, 2005; SHENKER, 2015), especialmente em seus primeiros anos de gravações, pela simplicidade da proposta cinematográfica, com padrões de qualidade muito baixos, comparando com outros arquivos audiovisuais de testemunhos do Holocausto.

e histórias de vida conhecidas e documentadas, e o falecimentos dos últimos sobreviventes do Holocausto - o foco, como não poderia deixar de ser, seguindo o filme, foi a construção da imagem da resistência, da figuração do sobrevivente, da metáfora da continuidade e da autoridade da vida diante do ignominioso, e da morte violenta<sup>8</sup>.

A influência do filme *A Lista de Schindler* em muitas das entrevistas gravadas é uma das principais críticas sobre os registros audiovisuais desenvolvidos pela FS, pois, segundo Lerner (2013), Spielberg queria, já na elaboração do roteiro para as entrevistas da FS, que a ativação da memória traumática fosse sobrepujada pela recomposição vivencial redentora - ou heroicizante - da história de vida dos sobreviventes do Holocausto. A imagem do sacrifício, o foco na resistência e na continuidade, deveria ser respaldada pela explicitação da vitória da continuidade parental, muito semelhante ao que vemos na construção fílmico-narrativa de *A Lista de Schindler*, que explicita o desejo de responsabilidade histórica (lembrar, para nunca mais esquecer), e o gesto de confirmação da vida (a continuidade biográfica e comunitária, apesar do projeto de extermínio). Não à toa, o termo ‘schindlerização’ do Holocausto (BAER, 2005), se torna um dos aspectos mais conhecidos nos testemunhos audiovisuais da FS<sup>9</sup>. Formará parte das avaliações aos registros audiovisuais dos testemunhos realizados pela FS, sobretudo em seus apelos melodramáticos, pois a concepção fílmica (as vidas salvas em detrimento as incontáveis mortes, a humanidade do salvamento, frente ao repudiante do

---

<sup>8</sup> Nesse sentido, os registros audiovisuais da FS se inserem naquilo que Seligmann-Silva (2022), e especialmente Wieviorka (2006), comentam a respeito do giro biográfico na ‘era das vítimas’: a importância da voz dos atingidos, já na literatura de testemunhos no final da década de 1960, e, no caso dos registros audiovisuais, com as primeiras gravações, na década de 1970, para o repositório da coleção *Fortunoff*, especialmente dirigidas pelo labor de Lawrence Langer (1991). Em outra chave, mais contemporânea e problematizadora, isso também irá aparecer na questão da ‘chantagem do testemunho’ (WEISSMAN, 2004; ZYLBERMAN, 2024; etc.), e nas discussões sobre o tensionamento entre memória oral, relato e documentação, com um aprofundamento nas relações entre o passado e a narrativa monumentalizante – e na própria redefinição da categoria, bastante subjetiva, de ‘sobrevivente’.

<sup>9</sup> Em *A Lista de Schindler*, um empresário alemão, Oskar Schindler, membro do partido nazista, faz fortuna com a abertura de uma fábrica que produz materiais de alumínio para o exército alemão, servindo-se de mão-de-obra de prisioneiros judeus, que trabalham sem interrupção, com medo da deportação aos campos concentracionários. Schindler, paulatinamente, passa a conseguir vistos e a falsificar documentos para os judeus que trabalham em sua fábrica, contratando o maior número de pessoas possíveis do gueto próximo, e salvando muitas do extermínio. A base de subornos e política de guerra, Schindler se torna proeminente entre os dois universos, secretamente conseguindo manter vivas várias dos potenciais vítimas do Holocausto. Schindlerização, nesse sentido, é um termo que faz menção à figura salvadora e talmúdica do personagem histórico (segundo citação do Talmude, ‘Aquele que salva uma vida salva o mundo inteiro’), enfocando a perspectiva do salvamento (são mais de mil pessoas que tiveram a vida preservada pela atuação de Schindler), e do desfecho redentor, lenitivo, diante da escala industrial do massacre.

massacre, o desfecho redentor, direcional), está na roteirização e nas concepções de entrevista da FS<sup>10</sup>.

Graciela Jinich (BAER, 2005), principal organizadora das entrevistas realizadas no escritório central da América Latina, localizado em Buenos Aires, aponta para a condição ‘spielbergiana’ do projeto e seu efeito – perceptível e consumado – em muitas dos relatos. Impregnando a construção narrativa das vozes dos sobreviventes, servindo como efeito chamada no voluntariado para as gravações<sup>11</sup>, o ‘efeito Spielberg’ foi locutório de muitos dos problemas e da contaminação dos testemunhos, vinculando o fenômeno do Holocausto em uma chave quase que exclusiva do imaginário cinematográfico – e, mais sentidamente, desde a abordagem redentora do filme. Da mesma forma, e bastante conhecida em diferentes regiões (os dados aparecem na literatura compilada tanto nas gravações feitas no Estados Unidos como na América Latina), cenas-chaves de *A Lista de Schindler* atuaram como elementos metafóricos importantes na materialização dos relatos, tornando substituidores diretos de passagens historicamente sensíveis e traumáticas (especialmente caras são as sequências fílmicas que fazem referência às câmaras de gás, e que modulam parte considerável de relatos de experiência de sobreviventes).

A imagem, bastante polêmica, e falsa do ponto de vista da documentação histórica, da câmera de gás em Auschwitz com as duchas sobrepostas no lugar da toxina expelida, é bem

---

<sup>10</sup> Os registros em vídeo precisavam enfatizar a pessoa, a sobrevivência e a continuidade geracional depois do Holocausto, contando uma história a partir de uma entrevista realizada na casa do\da sobrevivente, com uma equipe mínima (entrevistador\ a e câmera), com uma série de perguntas dirigidas. Nas gravações da FS, objetivava-se uma interlocução pausada e cronológica, ainda que não excessivamente dirigida. Os testemunhos precisavam ser tomados uma única vez, após a entrevista inicial (realizada na maioria das vezes por telefone), buscando o apontamento de características emocionais e o relato inédito. A estrutura da entrevista deveria ser, em média, de com duração de 90 minutos divididos entre 30 iniciais (relato inicial, antes da guerra), 30 continuadores (espaço de resistência, durante a guerra), e 30 finais (ênfase na migração pós-campos, e na reconstrução da vida, na família formada). Em termos audiovisuais, captação de relatos em vídeo, com utilização de microfone de lapela, feitos uma única vez, em três tomas: a primeira contendo o\ a apresentador\ a, junto ao\ a sobrevivente, a segunda com o entrevistador\ a no fora de campo, e a imagem exclusivamente do\ da narrador\ a, a terceira do\ da sobrevivente sentada em um sofá ou móvel da casa junto aos descendentes.

<sup>11</sup> A divulgação do projeto e as escolhas das\ dos sobreviventes foi realizado, na América Latina, essencialmente pelas associações judaicas, mas Baer (2005) destaca o papel transnacional da FS – e, especialmente, do selo ‘Spielberg’ - quando do recrutamento de entrevistadores e entrevistadoras e de cinegrafistas, que, na maioria das vezes, participaram dos registros com baixa ou quase nula remuneração. A ideia de que o diretor, em algum momento do contato – e, particularmente, quando das gravações – iria aparecer, conduzindo a equipe, também foi outro dos principais dados curiosos. Como anedota, ou dados ainda em fase de coleta, encontramos, em pelo menos duas falas de descendentes dos registros gravados em Curitiba, a expectativa da presença do diretor, e a decepção quando da ausência, na filmagem. Uma ‘carta’, que era, na verdade, uma resposta padrão da FS, contendo a assinatura tipografada de Spielberg, também foi guardada pela família de descendentes; em uma de nossas entrevistas com familiares de pessoas entrevistadas, uma das falas é bastante curiosa: “minha mãe tinha muito orgulho dessa carta, e guardamos como uma relíquia, pois ela dizia que foi enviada pelo próprio Spielberg”.



recorrente em muitos dos registros<sup>12</sup>. Convém ressaltar que a cena em específico, um dos clímaxes da situação narrativa do filme, gerou amplo debate já na proposta diegética, porque é manifesta – e escassa do ponto de vista da documentação visual – a relação entre o espaço interno dos locais de extermínio e a ‘grave ausência do cinema’ (DIDI-HUBERMAN, 2012) na filmagem internas dos campos e dos locais de perpetração.

A *mise-en-scène spielberguiana*, concebida a partir de fortes elementos visuais que integram a questão da ‘falta do cinema’ com a veiculação de passagens críticas e complexas de lugares em hiatos representáveis, formam o bojo do filme, especialmente, na aversão da imaginação sobre o processo – espantoso, abominável – de extermínio. Mas, em grande medida, constituem um apelo suavizador e assentado, refratário, portanto, ao problema da imagem como performance do real, condição que o filme não explora com refinamento. Nisso, uma chave analítica que concentra na imagem (essa é, provavelmente, uma das principais queixas em relação ao filme de Spielberg), no poder da emissão e reconstituição vivencial da experiência de vida. Na imagem, portanto, e não no gesto, não na relação ou no atravessamento com a ordem ética e política, com o sentido deslizante e ‘aberto às impurezas’ da representação; não apenas a força estética, tal como se refere Agamben (2008), mas a marca indelével do ‘jogo de aparecer e desaparecer de uma substituição’ (CATALÀ, 2019), que poderia elevar o filme na dúvida diante da sua própria construção representacional do processo histórico.



<sup>12</sup> Encontramos isso em um relato concreto, da sobrevivente Shoshana Klin Z” L (*Survivors of the Shoah Visual History Foundation*), que também faz menção aos ‘chuveiros dentro da câmara de gás, que nos confundiam quando estávamos dentro’.

FIGURA 1 – Fotograma de *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg; 1993)FONTE - *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg; 1993)

Em relação aos testemunhos gravados por vítimas para a FS, o que nos interessa são “as formas assumidas pela ficção a serviço da verdade” (GINZBURG, 2007), da verdade “obviamente impossível de ser convergida” (MIGNOLO, 2001), pois o espaço da articulação do relato – no caso, do testemunho audiovisual –, depende do imaginário fílmico e do espelhamento de imagens, por si só complexas e obscuras. Interessa-nos, assim, a forma – a força, a capacidade de regularizar ‘verdade possíveis’, ‘verdades tangíveis’ (PINTO, 2024) – com que as cenas específicas\‘solenes’ de *A Lista de Schindler* atravessam as histórias contadas, muitas delas, a saber, desde situações vividas quarenta e cinco, cinquenta anos antes dos acontecimentos: na memória açulada pelo efeito narrador orientado em uma situação de gravação realizada uma única vez, sob padrões audiovisuais bastante estritos; em uma concepção de entrevista redutora e imediatista; atrelado a um programa de roteirização que deixou pouco espaço para a elaboração oral (a troca de fitas VHS, a estrutura cabeada em ‘antes’, ‘durante’ e ‘depois’, os presumíveis 90 minutos máximos das gravações, a figura midiática e internacional do diretor, as referências de um filme com grande e recente impacto, ainda mais em uma comunidade sentidamente representada, por um diretor judeu, naquele que é o primeiro filme oscarizado e com grandíssima repercussão desde o *mainstream*); etc.

Nos 21 depoimentos da FS, sob a chancela do MH de Curitiba, visionados ao longo de dois anos de acompanhamento, são 5 os que fazem referência direta – explícita e reativa – às cenas e situações apresentadas em *A Lista de Schindler*<sup>13</sup>. Por seu lado, contamos 9 os que mencionam, em geral de maneira genérica, ampla, o que chamamos de referências temáticas afetadas pela repercussão diegética. E que fazem parte dos discursos do filme, como modulações compositivas que atuam como elementos esgarçados, da diegese para o testemunho, ou desde caminhos sugestivos para as vozes narradas. Isto é, segundo Morettin e Napolitano (2019), o filme como fonte, subsídio para a reiteração de memórias que operam do

<sup>13</sup> 21 depoimentos foram tomados pela equipe da FS, vinda de São Paulo. São gravados os registros, em VHS, das seguintes pessoas: Bunia Kulish Finkiel, Shoshana Klin, Sara Goldstein, Hinda Klein, Eva Kohane, Chaskiel Slud, David Rolnik, Fiszal Szmargowicz, Josef Chaim Hendler, Joseph Kohane, Moises Bergerson, Moshe Klein, Naftaly Sztajnberg, Rosia Baras, Shamuel Klein, Szlama Kac, Zeev Goldstein, Gert Drucker, Zeev Goldstein, Marian Grynbaum, Fiszal Szmargowicz.



fluxo do filme (da representação histórica transformada ou assistida como real) para a intencionalidade sugestiva (notabilizada nas performances orais)<sup>14</sup>.

Frases tais como “era como no filme”, “como apareceu no filme”, “como aconteceu lá”, “aquela cena do filme explica bem isso”, etc., surgem em vários dos testemunhos audiovisuais visionados<sup>15</sup>. Glosam um compêndio de referências à *A Lista de Schindler* que, por um lado, corroboram o que é conhecido na literatura sobre os arquivos audiovisuais da FS, no plano mundial (o filme é um subsídio de memórias que mentoreia a papel desempenhado na construção de narrativas difíceis e/ou traumáticas). Desde outro – e não há dados específicos dessa quantificação na literatura estudada, até o momento –, universalizam o ‘efeito-Spielberg’ como um dos problemas mais salientes do projeto, desde as primeiras gravações à formação do acervo, parcialmente aberto para a consulta pública, e atualmente na salvaguarda *University of Southern California* (USC). Mas a hipótese é que, no caso brasileiro, e especialmente em Curitiba, dada a proximidade das gravações com o televisionamento do filme, pela primeira vez, dois meses antes da coleta dos depoimentos, a comunidade certamente foi diretamente impactada<sup>16</sup>. E, com maior espelhamento, com mais ampla fecundidade/criatividade, fez o trânsito do filme para a operação – estratégica – de transposição de memórias (do filme para a imagem mental, validada como necessidade ou urgência articuladora de experiência concentracionária)<sup>17</sup>. Cabe dizer, não obstante, que tais acionamentos não devem ser lidos como substituidores definitivos, ou continuadores passíveis em lacunas discursivas. Mas, como parte de performances orais, que buscam na imaginação fílmica a rubrica ideal para o peso sensível do acontecimento traumático – e para a tessituras de memórias, ajudando a construir

---

<sup>14</sup> Lembrar que a maioria das entrevistas visionadas, corroborando um dado encontrado em muitas das entrevistas feitas pela FS no Brasil (LERNER, 2013), os testemunhos são em português deficitário, em língua geralmente exógena, abraçada em processos de vida mais adiantados dos/as sobreviventes - que chegam ao Brasil depois da guerra, a maioria com mais de vinte anos de idade. Ou seja, o escasso ou pouco domínio do português diretamente influencia e empobrece linguisticamente as entrevistas, aumentando os espaços de silêncio e os constrangimentos narrativos, a dificuldade em narrar, a vontade em acionar recursos expressivos, discursos como os fílmicos, para solucionar os problemas de compreensão.

<sup>15</sup> O visionamento dos testemunhos audiovisuais da FS gravados em Curitiba foram generosamente permitidos pelo Museu do Holocausto de Curitiba, e formam parte de um projeto de pesquisa (com Iniciação Científica) e de consultoria história entre pesquisador e Museu.

<sup>16</sup> Repetindo, estreia televisiva na sessão Tela de Sucessos, em horário nobre, no SBT, na noite do dia vinte e nove de agosto de 1997, quarenta e dois dias antes das primeiras gravações dos testemunhos audiovisuais e Curitiba.

<sup>17</sup> Segundo entrevista com Michel Erlich, coordenador de história do MH de Curitiba, é *A Lista de Schindler* o filme com maior repercussão histórica na comunidade; não é o caso, como poderia chegar a ser esperado, de *Shoah* (Lanzmann; 1985), ou, ainda, da minissérie *Holocausto* (1979), televisionada há muito mais tempo no Brasil. *A Lista de Schindler* é o filme que, segundo Erlich, mobiliza toda a comunidade judaica de Curitiba, sendo “até hoje”, lembrado como filme de maior relevo sobre o Holocausto.

e oficializar a experiência, em uma ‘memória forte’ (TRAVERSO, 2018)<sup>18</sup>. Assumindo-os como ‘erros criativos’ (PORTELLI, 2016)<sup>19</sup>, e como ‘memórias incorporadas’ (RENOV, 1993), que esgarçam os discursos do filme para dentro do jogo interpretativo de ‘imagens imaginadas’, cinematográfica (historicamente) potentes ao conseguir que pretende de maneira criativa preencher enclaves narrativos<sup>20</sup>.

Por memória incorporada (RENOV, 1993), entendemos as formas e efeitos verbais e não verbais que atuam nas performances orais, reassinando os elementos do discurso para além do protocolo das entrevistas – e, nesse sentido, as referências ao filme são orientações céleres de interação e recordação dos fatos, principalmente no auxílio da organização do evento histórico, e na forma com que sua memória visual precisa ser transmitida<sup>21</sup>.

Os erros criativos, por sua vez, são caminhos e recursos - não abertamente reconhecidos, perceptíveis - que modulam a experiência em episódios ou lembranças suprimidas ou convergentes, concebendo memórias-involuntárias que alçam o processo narrativo colocando imaginação para a intensidade do que deseja ser situado e transmitido. Embora, com em todo processo de narração – especialmente àqueles que precisam ser solenizados -, a memória atue, também, “sufocando a imaginação” (PORTELLI, 2016), filtrando a experiência e “entregando ao esquecimento aquilo que já não tem significado na

<sup>18</sup> Traverso faz referência a certa tipologia de memória que, considerada do ponto de vista do contexto histórico e cultural (no caso da memória da Shoah, depois dos anos 1960, com o julgamento de Eichmann), pode ser considerada como ‘forte’ ou altamente salvaguardada (tanto por instituições de memória como pela amplitude de reconhecimento público), em comparação, por exemplo, à memória da Nakba (TRAVERSO, 2018) uma memória pública ainda situada em desvantagem política, ‘débil’ ou frágil, ‘parcialmente reconhecida’. Nota importante: as políticas de Israel, sobretudo nos últimos anos, têm sido notoriamente criminosas em apagar a memória da Nakba e as deportações em massa dos palestinos (TRAVERSO, 2024).

<sup>19</sup> “Assim como a memória, a própria narrativa também não é um texto fixo e um depósito de informações, mas sim um processo e uma performance (...), a oralidade não gera textos, mas performances: na oralidade, não estamos lidando com um discurso finalizado, mas com um discurso em processo” (PORTELLI, 2016: 19).

<sup>20</sup> Certa legibilidade assumida nas imagens fílmicas convergidas para o processo de rememoração, construindo o ‘fio’ - e os ‘rastros’ sentidos como verdadeiros - do relato (GINZBURG, 2007). Relatos que que, no caso dos testemunhos audiovisuais do Holocausto, expressam a força declaratória e ‘processual’ da narrativa: testemunhos produzidos uma única vez, em solene processo narrativo (‘efeito-spielberg’), distanciados mais de quarenta ou cinquenta anos dos acontecimentos, na memória muitas vezes dispersa ou frágil, traumática, dos sobreviventes (CARUTH, 1995), relatada em idioma estrangeiro e com a pressão da estrutura roteirística; além disso, sob a égide de certo distanciamento do ‘giro do\da sobrevivente’, da notoriedade das vítimas, fora dos Estados Unidos: é interessante lembrar o que diz Baer (2005: 224, tradução nossa), daquele primeiro momento das gravações: “Fora dos Estados Unidos, as comunidades judias – e entre elas, os sobreviventes do Holocausto – não gozavam da mesma liberdade, segurança nem status honorífico algum”. *A Lista de Schindler* é, com certeza, um dos cânones midiáticos mundiais que ajudaram a assentar e publicizar, mais amplamente, o reconhecimento e a notoriedade das vítimas.

<sup>21</sup> Em outra análise (no prelo), fizemos uma observação sobre os elementos fugazes e não diretamente observáveis, tais como detalhes e expressões visuais, posturas corporais, vestimentas, maquiagem etc., recordatórios da experiência (várias vezes constrangedora, difícil) de narrar o Holocausto.

atualidade – mas também naquilo que tem significado demais” (PORTELLI, 2016: 47). No caso das imagens, no caso de imagens fílmicas, tal como escreve Català (2019), a potente plasticidade visual do cinema, muitas vezes, consegue expandir e/ou substituir as ‘imagens da imaginação’, simplificando o processo de narrar.



FIGURA 2 – Anabelo Sereno (entrevistadora) e Shoshana Klin (testemunha)

FONTE - 1997, *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*

Não exatamente tomando o filme de forma literal, mas sim sua gravidade e impacto estético é o que está no centro de muitas dessas associações (ou ‘erros intencionais’, na direção de uma compreensibilidade realçada). A ‘memória-monumento’ (PORTELLI, 2016), que torna o discurso fílmico o discurso histórico, pode ser vista aqui na conjuntura da imagem diegética, atuando na transposição *possível e real* do acontecimento lido pelo cinema ao concebê-lo com uma totalidade dramaticamente acumuladora e hegemônica. Nisso, o impacto do filme atrela a imagem – flamante e exortativa – à reivindicação biográfica. Essa deliberada e criativa substituição não é oposta ao processo, como poderia ser esperado, de dar testemunho, de narrar o trauma (como incapacidade de narrar, talvez). Mas, ao acionar elementos concretos do filme e seu *modus operandi*, os relatos dos\das sobreviventes erigem *A Lista de Schindler* como fonte que estabiliza, simplifica, corporifica a dinâmica histórica (a história faltante, a memória perturbadora)<sup>22</sup>. Considerando as imagens fílmicas monumentais, a performance dos

<sup>22</sup> “(...) o que o ‘efeito-spielberg’ manifesta claramente é que a memória individual de toda a pessoa está inserida em um horizonte de interpretação sociocultural que marca e possibilita suas recordações. Isso não é

testemunhos reivindica o *páthos* traumático e doloroso, chocante e empático de *A Lista de Schindler* para a narrativas particulares. Essa ‘verdade na ficção’, como diz Walter Mignolo (2001), e como também perspectivam as pesquisadoras Heller, Neves, Perazzo e Goulart (2023), assume que, entre o ficcional e o verdadeiro, há um processo dialógico, contínuo e reorganizador de memória: se memória é rememoração, também podemos dizer que a imagem é a tentação da imaginação<sup>23</sup>.



FIGURA 3 – Fotograma de *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg; 1993)

FONTE - *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg; 1993)

Outra das passagens bastante acionadas nos testemunhos audiovisuais assistidos em Curitiba, é àquela concernente ao processo de deportação, construído no filme em vários tempos e sequências, sobretudo quando vemos as famílias judias saindo dos guetos em direção aos campos de concentração. Quatro sobreviventes (Bunia, Shoshana, Hinda e Joseph), no ato de narrar, comentam frases: “quando tomamos o trem, era como no filme” (BF); “passamos dias no trajeto, que era penoso, horrível. O filme mostra bem isso” (Shoshana Klin Z” L); “o trem não tinha janela, e estávamos fechados e sem possibilidade de sentar. Não havia maneira

---

necessariamente algo negativo, que retira ‘autenticidade’ dos relatos, uma vez que certa dose de retórica é indispensável para que a recordação dure” (BAER, 2005: 227. Tradução nossa).

<sup>23</sup> Novamente Mignolo (2001: 132), “porque o ficcional não implica na mentira”, mas na convenção (nas convenções filmicas), que norteiam e estabilizam - possivelmente até melhor imagem, até o filme mais potente -, as complexas situações derradeiras da narração.

de respiração o ar externo, praticamente. Era como naquele filme do Spielberg (...)” (Hinda Klein Z” L)<sup>24</sup>.

Situado dentro do roteiro das entrevistas, no bloco ‘durante a guerra’, as narrativas de vida sobre o processo concentracionário, ou o momento de deportação para os ‘campos do leste’, existem em vários trechos das falas dos testemunhos audiovisuais analisados. São bastante conhecidos na literatura sobre os registros da FS (BERENBAUM, 2000; BAER, 2005; LERNER, 2013; SHENKER, 2015), e apontam uma ordem de eventos que, em geral, passam a fazer parte dos relatos de vida mais contundentes, quando propõem o giro dramático e uma relação mais explícita com o sofrimento. É nesse momento que, em vários dos testemunhos audiovisuais visionados, assistimos lágrimas nas testemunhas. E, também, momentos de perda da fala, com explícita dificuldade em narrar. Aqui, o que observamos é a força com que as sequências de deportação de *A Lista de Schindler* interferem no entrecruzamento das ‘narrativas da dor’ (LERNER, 2013), servindo de auxílio direto para a organização do relato: “como aparece no filme (...); “tão duro como naquela sequência do filme (...)”; etc. Em três sobreviventes (Bunia, Hinda e Shoshana), o episódio das deportações marca aspectos intensamente dolorosos da desconstrução da identidade, e do sofrimento físico e psíquico. A passagem da deportação, um dos fluxos dramáticos/sentimentais mais significativos do filme (intensidade do som e tomas de rostos consternados, planos em *contra-plongée* dos trens e fechamento dos vagões, gritos e visão desde dentro das famílias caminhando sobre a neve etc.), é um dos elementos de *A Lista de Schindler* que configuram a plasticidade das narrativas, e ocupam as memórias da dor, avançando e repetindo - ou replicando - o que é visto nas imagens. Quando o trânsito dos comboios concentracionários e as imagens das longas caminhadas das pessoas aparecem no filme, logo anterior à chegada aos campos - e, em concreto, a Auschwitz -, alguns relatos convergem os dois acontecimentos, tal como vemos no filme: as deportações nos trens direcionavam para os campos de concentração, mas as ‘marchas individuais e em grupo’, perpetradas depois da libertação, surgem paralelas, antes da chegada aos campos.

Há, aqui, um paralelo importante com o contexto histórico, pois, da mesma maneira que as imagens da câmara de gás, que são praticamente inexistentes - a não ser as conhecidas quatro tomas fotográficas, analisadas por Didi-Huberman (2012) -, também são escassos os

---

<sup>24</sup> *Survivors of the Shoah Visual History Foundation.*



registros dos trens em direção aos campos, quando da organização das deportações<sup>25</sup>. Nesse sentido, as referências específicas no filme de Spielberg, que do ponto de vista da ficção reconstituem duas das passagens audiovisuais menos documentadas na história do Holocausto, parecem consideravelmente outorgar um conteúdo emocional e substantivo importante para os relatos dos testemunhos audiovisuais da FS. Os testemunhos autobiográficos da FS, nesse sentido, exploraram as lacunas históricas e visuais do Holocausto, acionando, de maneira evocativa e empática, os recursos ficcionais de *A Lista de Schindler*, especialmente em situações de escassez documental – e de intensidade dramática.

Da mesma forma, em relação ao desfecho, um dos pontos em que o filme foi mais criticado, certa estrutura sentimental é transportada para as entrevistas da FS. Cabe colocar que, na concepção de entrevista da FS (LERNER, 2013), o desfecho, baseado no mote ‘a continuidade da vida\sobrevivência é a demonstração de que o Holocausto não pôde ser realizado, totalmente’, reproduz a noção da ‘vida sobrepunhando o projeto de extermínio’, que ecoa no filme. *A Lista de Schindler* no caso, tem um desfecho centrado na figura de Schindler, um personagem que equilibra ou diminui a noção histórica apresentando uma biografia pouco usual: um empresário alemão que tem relações com nazistas e que consegue salvar muitos judeus das deportações para os campos. Em algumas entrevistas da FS, foi possível observar essa perspectiva redentora e emocional: “(...) eu me lembro como se fosse hoje... foi como no filme, naquele personagem que assistimos salvando vidas. Assim é importante.” (Bunia Finkel Z” L); “era assim que aconteceu (...). Alguns eram bons, e nos ajudaram. Mas a maioria preferiu ver os outros morrerem (...). Refiz a minha vida no Brasil, e tenho muitos descendentes” (Hinda Klein Z” L); “Nossa morte não foi possível. Vencemos. Seguimos aqui, e estamos vivos. Tenho orgulho de meus filhos e netos.” (Shoshana Klin Z” L)<sup>26</sup>.

As entrevistas repercutem a dimensão biográfica e subjetiva da sobrevivência (a história a ser contada, transmitida, passa pelo relato individual). Focando na continuidade da vida, a escala da morte é deixada em segundo plano, e o Holocausto, que vitimou milhões, é visto pela ênfase da salvação, do sobrevivente<sup>27</sup>. Importante destacar que, dentro da roteirização da FS

<sup>25</sup> A exceção mais destacada é o registro organizado pelos nazistas, a mando de um cinegrafista prisioneiro, Rudolf Breslauer, e depois retomado no filme *Noite em Neblina*, de Alain Resnais (FERRER, 2020).

<sup>26</sup> *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*.

<sup>27</sup> A noção de sobrevivente, daquele ou daquela (a imagem do sobrevivente é desproporcionalmente masculina, reafirmada pelas próprias instituições de memória, como refletem Mariane Hirsh e Leo Spitzer; 1993) que sobrevivera ao processo de extermínio, foi paulatinamente construída na literatura, no cinema, e nos meios de comunicação (FINKELSTEIN, 2000). A vergonha do relato, a questão da ‘sorte’, como se refere Primo Levi



(LERNER, 2013), o final das entrevistas apresentava a dinâmica salvadora como item fundamental para a experiência histórica (os/as entrevistadoras pediam para o/a sobrevivente passar uma mensagem para as novas gerações, convidando a testemunha a se sentar com os descendentes).

O ato de narrar, de conferir testemunho, nesse sentido, está orientado pelo enfoque pedagógico: “O que você gostaria de dizer para as novas gerações?”, pergunta Anita Pinkuss, a entrevistadora de Bunia Finkiel, no testemunho gravado em 27.10.1997<sup>28</sup>. “Sim, tenho. Quero que isso não aconteça nunca mais. As novas gerações não devem passar por isso.”. Na apresentação final (o único plano em que vemos mais de duas pessoas, em câmera recuada, sendo possível ver os familiares junto da sobrevivente), o desfecho é semelhante ao gesto otimista do filme, que propõe uma memória a partir da resiliência: corporizar o/a sobrevivente junto à família e na casa constituída, endereçar, para as novas gerações, a importância da cultura da memória da *Shoah*, atrelada ao signo da resistência.

No filme, as imagens circundam o túmulo de Schindler em Jerusalém, mudando do preto e branco da diegese para cenas documentais, enquanto os judeus salvos pelo empresário aparecem deixando, individualmente, uma pedra em sua lápide. É possível visualizar o ator Liam Neeson, embora sem enxergarmos o rosto, colocando um par de rosas no túmulo. A mesma concepção de memória, centrada na experiência biográfica da salvação, ou da continuidade da vida, apesar de todo o sofrimento, perpassa os testemunhos audiovisuais da FS – e, diga-se, de muitas instituições de memória da *Shoah*, como o próprio Museu do Holocausto de Curitiba<sup>29</sup>.

---

(LEVI, 1990), a culpa, os subterfúgios, as pequenas vantagens adicionais - o ‘pão’ que um rouba para poder seguir vivendo mais alguns dias, e que atormenta, anos depois, a consciência daquele que ainda vive (LEVI, 1990) -, são substituídos, na lógica redentora da FS, pela afirmação da continuidade salvadora da existência, apesar de tudo. A totalidade dos relatos da FS visionados, reproduzem a concepção de entrevista da FS, e colocam o/a sobrevivente no centro da experiência de salvação, na imagem da luta, da resiliência e da continuidade da vida, da geração de descendentes.

<sup>28</sup> *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*.

<sup>29</sup> Que configura seu lema na perspectiva educacional: “Em primeiro lugar, lembrar e não esquecer. Segundo, dar visibilidade a estas histórias trágicas e, principalmente, tirar delas lições contemporâneas e voltadas à vida, não à morte. Terceiro, compreender o Holocausto como uma ferramenta educativa poderosa para, gerando empatia e desenvolvendo a alteridade por meio de trajetórias pessoais, transmitir valores universais.” (O Museu – Museu do Holocausto).



FIGURA 4 – Bunia Finkel e familiares

FONTE - 1997, *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*

A redenção de *A Lista de Schindler* expressa uma oportunidade de reconciliação com a memória-perturbadora (PORTELLI, 2016) espelhada, algumas vezes, nos testemunhos audiovisuais da FS. É possível que o desfecho narrativo em *happy end*, ou com demasiada ênfase na salvação (BAER, 2005) do filme ‘ocupe’ a memória da *Shoah*, obliterando elementos e situações de vida que são complexos de simbolizar e integrar. Nisso, sem dúvida, a experiência do(a) sobrevivente na ‘era dos testemunhos’ (WIEVIORKA, 2006), momento em que o filme está situado, corrobora para a monumentalização e/ou a renderização de certas falas: principalmente, a partir do *boom* da memória histórica associado ao Holocausto, nos anos 1990.

É bem diferente do que acontece mais recentemente, tal como aponta Zylberman (2024), com a descoberta de vários falsos testemunhos (alguns deles notórios), que descontroem a figura da vítima, não sem algum risco de relativizar as narrativas do Holocausto<sup>30</sup>. A infalibilidade da vítima, revista nos últimos quinze anos, tem trazido um efeito importante para expor as faltas, incongruências e derivações de todo relato, assim como de toda relação entre autobiografia e história – que tem servido, infelizmente, de caldo de cultivo para

<sup>30</sup> Entre os casos mais conhecidos, os relatos inverídicos (há excelsos livros de memórias e documentários sobre os casos) de Benjamin Wilkomirski, na Áustria, Enric Marco, na Espanha, e Misha Defonseca, nos Estados Unidos; nenhum deles esteve em campo de extermínio e passaram por situações extremas (Misha e Wilkomirski sequer eram judeus).

negacionismos e tergiversações diversas sobre o Holocausto (nos 1990, os sobreviventes eram vozes autorizadas para falar da memória da *Shoah*).

## Considerações Finais

Os arquivos de testemunhos da FS são notoriamente diferentes de outros acervos e repositórios com vítimas do Holocausto (principalmente, o acervo *Fortunoff*, e o arquivo do Museu do Holocausto de Washington). Mas é, ainda, a maior coleção de registros com vítimas diretas e indiretas do nazismo, em termos mundiais<sup>31</sup>.

Situadas quase que exclusivamente na trajetória de vida de sobreviventes que chegaram ao Brasil entre os anos 1948 e 1959, a maior parte das entrevistas (350) concebidas em solo brasileiro, foram feitas em São Paulo. Outras (150) entrevistas foram realizadas no Rio de Janeiro, e 21 são as entrevistas produzidas em Curitiba (LERNER, 2013)<sup>32</sup>. Atrelado a um programa muito estrito de filmagens, e a uma organização bastante imediatista e precária de gravações (LERNER, 2013), os 21 testemunhos audiovisuais feitos em Curitiba são registros com certeza importantes, porém bastante diversos em termos de profundidade de memória testemunhal apreendidas na construção biográfica da narrativa (LANGER, 2021). Como objetos de memória – e relatos abrangentes de testemunhos de guerra – são notavelmente diferentes, e profundamente dependentes da ‘memória incorporada’ (RENOV, 1993), ou da natureza interdependente entre o contexto de produção-gravação e a capacidade individual da ‘performance da memória’ da pessoa entrevistada. Por seu turno, esgarçam a estrutura do cinema clássico hollywoodiano, com as formas fílmicas que recorrem à realização em duas tomas, sendo a primeira, preferencialmente, com o\ a entrevistadora pedindo para que a

<sup>31</sup> Seu repositório alcança o número de mais de 52 mil gravações. Não inclui, com a mesma abrangência, documentação audiovisual de vítimas não-júdas, mas compreende uma categoria de ‘sobreviventes’ não apenas as pessoas que estiveram em campos de concentração e\ou extermínio (àqueles e àquelas que passaram por guetos e cárceres políticos, por exemplo). A partir de 2006, quando passa a ser salvaguardado pela *University of Southern California*, aumenta sua concepção arquivística, promovendo a formação de registros de testemunhos audiovisuais de vítimas de violência em outros países, em genocídios e massacres diversos.

<sup>32</sup> O acervo constituído em Curitiba, nesse sentido, foi pequeno em relação as entrevistas produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo, especialmente se consideradas a dimensão da comunidade judaica assentada na cidade. A maior parte das entrevistas foi produzida seguindo um sistema clássico de escolha de depoentes via ‘bola-de-neve’, por indicações, no início, com contato das lideranças da comunidade, e, depois, pelos próprios entrevistados\as. Segundo Lerner (2013), na realização rápida e praticamente sem recursos das gravações, algumas fitas de gravações de VHS foram cedidas para a família da\do sobrevivente, que guardaram em situações diversas (desde cuidado e manutenção restrita do material à perda ou extravio).

testemunha transmita seus dados biográficos (nome e idade, idioma da gravação etc.) diante da câmera<sup>33</sup>.

Já o filme que dá início ao projeto (por causa do sucesso mundial), *A Lista de Schindler*, perpassa de maneira direta muitas\os dos\das entrevistas feitas com sobreviventes. Com estreia televisiva nacional em vinte e nove de agosto de 1997, *A Lista de Schindler* intercede muito proximamente nas gravações feitas em Curitiba, iniciadas pouco mais de um mês depois. Referências às imagens e às situações específicas do Holocausto em falas bastante associativas (“era como visto no filme”; “o filme mostra bem isso”; “aquela imagem é a mesma”; etc.), revelam a forma com que o cinema pode se tornar fonte histórica\memorialística (MORETTIN, NAPOLITANO; 2019). Tais correlações são aspectos bem conhecidos nos estudos sobre cinema e história, mas ainda recente em relação aos testemunhos audiovisuais, que são, sem dúvida, formas de arquivagem documentais embasados em um gesto de averiguação, de exortação de memória, de importância de testificar - a ‘obrigação do testemunho’, como menciona Zylberman (2024).

*A Lista de Schindler*, é, nesse sentido, uma referência discursiva fundamental em muitos dos depoimentos visionados no programa de gravações da FS Curitiba, e leva à algumas questões interessantes do ponto de vista da relação cinema-memória, e do trânsito entre ficção e história (PINTO, 2024): quanto as memórias complexas, não necessariamente traumáticas, espaçadas muitos anos dos acontecimentos, se reorientam a partir de uma forte e próxima referência icônica, que atua como facilitador imaginário na salvaguarda da intensidade dramática de acontecimentos de vida. E, mais constitutivamente, no espaço de solução da ‘verdade possível’ (PINTO, 2024), que certamente não se restringe ao processo narrativo em si, mas, também, ao cerne da imagem – ou de sequências fílmicas investidas de elementos sentidos como descritiva e psicologicamente potentes, concebidos como contexto e espelho narrativo (certa escrita de si, norteadas por ficções específicas, incontornavelmente verdadeiras em sua relacionalidade).

A associação, talvez involuntária e continuadora, das ficções da memória, que dão acerto, rotundidade e premissa autobiográfica e coletiva para um documento que precisa ser erigido. A reorientação em um espelho fílmico-realístico não transforma tais

---

<sup>33</sup> Em um segundo movimento, a toma deveria acontecer em posição frontal, ou pouco desviada da posição-câmera, contendo elementos cênicos no fundo da imagem, que deveria ser obtida, idealmente, na casa das pessoas entrevistadas, e não em espaços institucionais ou educacionais.

narrativas\testemunhos em inverídicos ou improcedentes. Mas, situam a vivência das narrações na força paradoxal de imagens que desenvolvem um gesto de montagem e remontagem dos discursos, de abertura aos símbolos imagísticos-restaurativos sentidos como históricos (ou psicologicamente potentes) nas brechas entre relato audiovisual, testemunho e forma fílmica.

Aqui, da mesma forma, o risco, sempre existente, de admitir nos testemunhos audiovisuais e nos relatos memorialísticos uma ampliação ao\do processo histórico. Não exatamente o passado, ou a memória dolorosa é o âmbito que precisaria ser contornado, com o auxílio do filme e sua importância na comunidade judaica (e o alçamento, praticamente definitivo, da figura do sobrevivente no ‘selo Spielberg’). Mas, como se refere Català (2019), a estetização do real, a organização da ficção, a verdade performativa sob a verdade processual (PORTELLI, 2010).

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que Resta de Auschwitz** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAER, Alejandro. **El Testimonio Audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto**. Madrid: CIS, 2005.
- BERENBAUM, M. “Video History of the Holocaust: the case study of the Shoah Foundation”, IN: SINGER, M. (org.). **Humanity at the Limit: the impact of the Holocaust experience on jews and christians**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- CARUTH, Cathy (org.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- CATALÀ, Josep. **La Puesta en Imágenes: conceptos de dirección cinematográfica**. Madrid: Paidós, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto**. Barcelona: Espasa, 2012.
- FERRER, Anacleto. “Un Ingenioso Esmero: ensayo sobre cuatro secuencias de la perpetración de la Shoah”. IN: KAMINSKI, Rosane, HONESKO, Vinícius e SEREZA, Luiz Carlos (orgs.). **Artes & Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020.
- FINKELSTEIN, Norman. **The Holocaust Industry**. New York: Verso Books, 2000.
- GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HELLER, B., NEVES, T. C. da C., PERAZZO, P. F., & GOULART, A. P. (2023). Memórias, metáforas e imaginação em narrativas orais de história de vida. **MATRIZES**, 17(1), 251-268. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p251-268>
- Acesso em: 09 de fevereiro. 2025.
- HIRSH, Marianne. & SPITZER, Leo. ‘Gendered Translations. Claude Lanzmann’s Shoah. IN: COOKE, Miriam, WOOLLACOTT, Angela. (eds.). **Gendering War Talk**. Princeton University Press, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9781400863235.3>
- LANGER, Lawrence. **Holocaust Testimonies: the ruins fo memory**. Rutgers University Press, 1991.

- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LERNER, Kátia. **Memórias da Dor: coleções e narrativas sobre o Holocausto**. Brasília: MinC/IBRAM, 2013.
- MIGNOLO, Walter. “Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa”. IN: CHIAPPINI, Ligia e WOLF, Flávio (orgs.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos. História e audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antíteses**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 563–578, 2019.
- PINTO, Júlio Pimentel. **Como a Ficção Constrói a Experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- \_\_\_\_\_. **História Oral como Arte da Escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- RENOV, Michael. “Toward a Poetics of Documentary”, IN: RENOV, Michael (org.). **Theorizing Documentary**. Nova York: Routledge, 1993.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **A Virada Testemunhal e Decolonial do Saber Histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- SHENKER, Noah. **Reframing Holocaust Testimony**. Indiana University Press, 2015.
- TRAVERSO, Enzo. **El Pasado, instrucciones de uso**. Buenos Aires: Prometeu, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Gaza Diante da História**. São Paulo: Âyiné, 2024.
- WEISSMAN, Gary. **Fantasies of Witnessing**. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- WIEVIORKA, Annette. **The Era of Witness**. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- ZYLBERMAN, Lior. ‘(Siento que) Sobreviví al Holocausto: testimonio y cine documental contemporáneo’. **Revista Maracanan**, n. 37, p. 125-158, set-dez, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/revmar.2024.84051>
- Acesso em: 09 de fevereiro. 2025