

As perguntas que voltam: Shoah, testemunho e a ética das imagens no cinema The Questions That Return: Shoah, Testimony and the Ethics of Images in Cinema

Marcia Antabi*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | Rio de Janeiro, Brasil

antabi@hotmail.com

Resumo: Este artigo reflete sobre o cinema como forma de transmissão da memória da Shoah a novas gerações, tomando como eixo central *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, em diálogo com *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956), *A Day in Warsaw* (Saul e Yitzhak Goskind, 1939) e *How Saba Kept Singing* (Sara Taksler, 2022). A partir de uma experiência pedagógica em sala de aula, entendida como exercício de remontagem e reflexão entre imagens de tempos históricos distintos, o texto discute os limites e as potências da representação diante do genocídio. Articulando ética do testemunho, pedagogia da memória e a escuta como gesto ético, propõe-se pensar o cinema não como instância explicativa, mas como espaço de pergunta. Em diálogo com autores como Georges Didi-Huberman e Marianne Hirsch, o artigo investiga de que modo as imagens – e também as ausências – podem reinscrever a memória da catástrofe no presente e tensionar a banalização contemporânea do termo “genocídio”.

Palavras-chave: Shoah. Cinema e memória. Testemunho.

Abstract: This article reflects on cinema as a means of transmitting the memory of the Shoah to new generations, taking *Shoah* (1985), by Claude Lanzmann, as its central axis, in dialogue with *Night and Fog* (Alain Resnais, 1956), *A Day in Warsaw* (Saul and Yitzhak Goskind, 1939), and *How Saba Kept Singing* (Sara Taksler, 2022). Drawing on a classroom experience understood as an exercise in re-editing and critical reflection among images from different historical moments, the text discusses the limits and potentials of representation in the face of genocide. By articulating the ethics of testimony, the pedagogy of memory, and listening as an ethical gesture, the article proposes thinking of cinema not as an explanatory instance, but as a space of questioning. In dialogue with authors such as Georges Didi-Huberman and Marianne Hirsch, it investigates how images – and also their absences – may reinscribe the memory of catastrophe in the present and challenge the contemporary banalization of the term “genocide.”

Keywords: Shoah. Cinema and memory. Testimony.

* Doutora em Comunicação pela PUC-Rio.

Introdução

1. O cinema como pergunta diante do genocídio

No primeiro semestre de 2025, durante um curso de graduação em cinema, foi proposto aos alunos um exercício simples e, ao mesmo tempo, vertiginoso: remontar, com os recursos de edição não linear contemporâneos, pequenos trechos do documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann (1925-2018). A ideia era que, ao olhar, manipular e remontar as imagens, eles colocassem lado a lado — nas novas montagens — fragmentos de *Shoah*, *Noite e Neblina*,¹ *How Saba Kept Singing*² e *A Day in Warsaw*.³

Nesse exercício, o poder do cinema revela-se nas associações: quando jovens espectadores — alguns, futuros realizadores — assumem o trabalho de recompor a memória e a história por meio de imagens e narrativas visuais que pertencem a diferentes épocas, estilos e linguagens.

Ao rever as montagens criadas por eles — campos filmados em *travelling*, rostos em silêncio, imagens de arquivo, vozes cantadas —, torna-se evidente o quanto *Shoah* ainda produz perguntas que resistem ao tempo e reaparecem em cada geração: como foi possível? Por quê? Quem é responsável? Quem se calou? Transmitir aos jovens de hoje a escala da catástrofe e a singularidade do testemunho permanece um desafio. Aquelas imagens — rostos e palavras que recusam o arquivo explícito — continuam a ensinar a ver, ou talvez a suportar o que se vê.

Cita-se essa experiência de sala de aula — atravessada pela escuta e pela remontagem — porque ela aponta para uma questão central: como o cinema pode contribuir para a transmissão da memória de um genocídio, especialmente em um tempo em que a própria palavra “genocídio”⁴ parece ter perdido parte de sua força política e conceitual?

Propõe-se retornar a *Shoah* e ao gesto cinematográfico de Lanzmann, em diálogo com *How Saba Kept Singing*, para interrogar o modo como o cinema ensina a narrar — ou calar — diante do genocídio, e como isso ressoa no presente, entre imagens demais e escuta de menos.

¹ *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956.

² *Como o Vovô continuou a Cantar*, Sara Taksler, 2022.

³ *Um Dia em Varsóvia*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939.

⁴ A palavra “genocídio” surge como neologismo, pela primeira vez, em 1944, no livro *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress* (p. 79-95), do jurista polonês de origem judaica Raphael Lemkin, para denominar o extermínio em massa de grupos humanos definidos por critérios nacionais, étnicos, raciais ou religiosos. Disponível em: "[Axis Rule in Occupied Europe](#)," Chapter IX: Genocide, by Raphael Lemkin, 1944. Acesso em: 12 dez. 2025.

Para isso, o artigo volta ao filme de Lanzmann e à forma radical com que ele constrói, por meio do testemunho, uma ética da imagem. Em diálogo com autores que pensaram os limites da representação — como Georges Didi-Huberman, Jennifer Cazenave, Ilana Feldman, Marianne Hirsch e Annette Wieviorka —, propõe-se pensar o cinema como uma forma de pergunta diante da catástrofe.

2. Escutar com os olhos: *Shoah* e a ética do testemunho

Ao longo de suas nove horas e meia, *Shoah* constrói um espaço cinematográfico onde a escuta se torna central. A montadora israelense Ziva Postec (1934) levou cerca de seis anos para organizar a estrutura narrativa a partir de mais de 230 horas de material audiovisual produzido por Lanzmann⁵ – 185 horas de testemunhos e 35 horas⁶ de imagens de locações na Alemanha, Grécia, Israel, Polônia, Suíça e Estados Unidos.

Não há imagens de arquivo, nem reconstituições dramatizadas, nem trilha sonora que oriente a emoção do espectador. Lanzmann filma rostos, corpos, silêncios, deslocamentos. O horror não é mostrado — é narrado, evocado, desenhado pela palavra daqueles que viveram, presenciaram ou executaram os crimes. A recusa em mostrar imagens dos campos durante a guerra não é ausência, mas uma escolha ética e política: *Shoah* não quer provar nada — quer forçar o espectador a ouvir e a imaginar a partir do que é dito pelos que não se “afogaram”, não tatearam o fundo dos *Lager*⁷. Como escreve Georges Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*, a imagem que falta em *Shoah* é, paradoxalmente, uma imagem que permanece: aquela que continua a nos interpelar. O filósofo destaca que Lanzmann constrói uma “imagem por ausência⁸”, onde o testemunho não é ilustrado, mas encenado como presença viva. Jennifer Cazenave, ao analisar as filmagens não utilizadas do documentário, mostra que esse gesto de escuta envolveu escolhas duras, montagens complexas e exclusões — e, ainda assim, o filme mantém coerência rigorosa com sua proposta: filmar a Shoah a partir dos sobreviventes, e não dos arquivos.

A montagem dos depoimentos apresenta uma caligrafia do tempo sofrido – provoca um estremecimento na pele. Não sobrou nada dessas pessoas, mas restou o cinema. Assim como o vasto material encontrado nas latas de leite enterradas no Gueto de Varsóvia pelo grupo *Oyneg Shabes*, liderado por Emanuel Ringelblum (1900-1944), essas imagens-testemunho continuam a ser encontradas e remontadas.

⁵ O processo total de produção de *Shoah* – incluindo pesquisa inicial, filmagens e montagem – estendeu-se por cerca de doze anos, entre 1973 e 1985, conforme o próprio Claude Lanzmann relata em entrevistas e textos sobre a realização do filme.

⁶ Cazenave, 2019.

⁷ Levi, 2016, p. 12. *Lager* é o termo alemão usado por Primo Levi para designar o sistema concentracionário nazista como um universo total de desumanização.

⁸ Didi-Huberman, 2020, p. 125 a 127.

A aposta na escuta transforma o próprio tempo do cinema: longos planos de depoimentos – incluindo o tempo das traduções pela intérprete –, sequências de viagens de trem, repetições, hesitações. Tudo convida o espectador a experimentar uma temporalidade outra — aquela do trauma, da memória, da impossibilidade de dizer. Lanzmann não busca explicações, mas ressonâncias. Como afirma Annette Wieviorka em *L'ère du témoin*, o século XX é a era do testemunho — e *Shoah* talvez seja sua expressão cinematográfica mais radical.

3. A banalização do termo “genocídio” e o desafio da escuta

A palavra “genocídio” foi criada por Raphael Lemkin em 1944, em resposta à destruição sistemática dos judeus europeus, mas tornou-se uma categoria jurídica internacional apenas com a Convenção da ONU de 1948. Desde então, o termo passou a nomear crimes em contextos diversos — Camboja, Bósnia, Ruanda, Darfur — e, mais recentemente, conflitos em Gaza, Ucrânia, Mianmar e Etiópia, entre outros. Em 2025, “genocídio” reaparece constantemente nos discursos políticos, hashtags, decisões judiciais provisórias e protestos de rua.

Essa circulação reflete tanto a gravidade das violências em curso quanto uma urgência moral de nomear o que parece inominável. No entanto, sua proliferação também traz riscos: o conceito, antes reservado a uma categoria extrema de crime, pode ser diluído, e seu uso político ou retórico pode obscurecer tanto sua dimensão histórica e sua potência ética.

Essa tensão atravessa o debate contemporâneo. O que significa, hoje, aplicar esse termo a realidades distintas? Como manter sua força acusatória e memorial diante de um mundo saturado de imagens e guerras? Ilana Feldman, ao discutir as representações da violência extrema em filmes como *Shoah* e *O Filho de Saul*,⁹ observa que o desafio atual não está apenas em mostrar o horror, mas em criar formas de escuta e responsabilização. Como evitar que o genocídio se torne apenas mais um conteúdo a ser consumido?

A distinção entre genocídio e crimes de guerra, tal como formulada no Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional¹⁰ (1998), não se define apenas pela natureza dos atos cometidos, mas sobretudo pela intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso. Retomar essa definição jurídica, ainda que de modo sintético, ajuda a compreender por que a circulação ampliada e muitas vezes imprecisa do termo “genocídio” nos debates públicos contemporâneos tende a diluir tanto sua especificidade histórica quanto sua força ética. Mais do que uma questão terminológica, trata-se de um problema de escuta e de responsabilidade: quando a palavra se banaliza, corre-se o risco de que a memória do crime — e a singularidade do

⁹ *Saul Fia*, László Nemes, 2015

¹⁰ Disponível em: https://legal.un.org/icc/statute/99_corr/2.htm . Acesso em: 12 dez. 2025.

testemunho que o sustenta – se percam no ruído de imagens, discursos e comparações apressadas.

Ao evocar o termo “genocídio” em sala de aula, a partir de *Shoah* e outros filmes, observa-se que os estudantes oscilam entre o espanto e a naturalização. As imagens e os relatos do Holocausto ainda provocam inquietação, mas são rapidamente colocados em paralelo com os conflitos atuais, em especial a guerra em Gaza. Essa associação — que pode parecer apressada — não deve ser descartada, mas interrogada, não para produzir equivalências históricas simplificadoras, e sim para compreender como a categoria “genocídio” circula, é disputada e ressignificada no presente.

Mais do que encerrar a discussão com definições ou estatísticas, o exercício pedagógico com os filmes propõe uma prática de escuta — entre gerações, entre tempos históricos, entre discursos. A montagem realizada pelos estudantes, ao justapor *Shoah* com *Noite e Neblina* e *How Saba Kept Singing*, torna visível esse esforço: compreender, por meio das imagens, o que a palavra já não dá conta de nomear.

3. Montar para lembrar: práticas pedagógicas e pós-memória

Antes de mergulharem nos testemunhos e imagens dos grandes filmes documentais sobre a Shoah, os alunos assistiram ao curta-metragem *A Day in Warsaw*.¹¹ Filmado pouco antes da invasão nazista na Polônia, o filme registra cenas da vida cotidiana de uma comunidade que, em sua imensa maioria, seria exterminada nos anos seguintes. Trata-se de um documento raro — sobrevivente, ele mesmo, do genocídio. A força do registro reside em sua anterioridade: crianças brincando, homens lendo o jornal, vendedores nas ruas produzem um efeito de antecipação e perda. Eles não sabem, mas nós sabemos sobre a ordem da destruição.

O anacronismo entre o que vemos e o que sabemos transforma a imagem em testemunho do que ainda não aconteceu – mas está por vir. Quando as imagens sobrevivem, assim como os testemunhos, passam a carregar uma memória que excede sua superfície visível. Em sala de aula, esse filme opera como ponto de suspensão. Diante da densidade de *Shoah*, da escuta dolorosa de *How Saba Kept Singing* e da reflexão retrospectiva de *Noite e Neblina*, *A Day in Warsaw* propõe um silêncio outro: o da antecipação. O filme abre a possibilidade de pensar o cinema como vestígio e como gesto ético de preservação. Como olhar para essas imagens?

Se, como propõe a acadêmica americana nascida na Romênia Marianne Hirsch (2012), vivemos na era da *pós-memória*, marcada pela transmissão indireta do trauma por meio de imagens, narrativas e afetos, o cinema ocupa um lugar privilegiado nesse processo. Filmes como *Shoah*, *Noite e Neblina* e *How Saba Kept Singing* não apenas registram ou representam eventos históricos: constroem dispositivos sensíveis de escuta e transmissão, em que as imagens funcionam como pontos de contato entre quem viveu e quem só pode imaginar.

¹¹ *Um dia em Varsóvia*, Saul e Yitzhak Goskind, 1939.



A experiência em sala de aula, com a remontagem de trechos desses filmes, revelou-se um laboratório potente dessa transmissão. Ao operar com as imagens como matéria viva, os alunos não apenas assistiram aos filmes — eles os recriaram, remontaram, colocaram em diálogo. O gesto de edição se transformou em forma de escuta. De repente, um *travelling* por um campo vazio em *Shoah* ganhava ressonância ao lado das imagens congeladas de cadáveres em *Noite e Neblina* ou do canto resiliente de David Wisnia em *How Saba Kept Singing*.

O contato com os filmes possibilita uma elaboração crítica e afetiva sobre as formas de representar o trauma. Não se trata de comparar imagens ou sofrimentos, mas de abrir um espaço de relação: entre contextos históricos, estéticas e modos de resistência. Ao refletir sobre *Noite e Neblina*, uma aluna escreveu:

Noite e Neblina é o completo oposto. Não há perguntas, não existem dúvidas do que aconteceu ali, sequer há espaço para falas. Só consigo dizer que refleti, vi de novo, refleti mais um pouco e recomendei para amigos. Acredito que o mundo precisa ver esse filme, não só pela gravidade da situação — que é inegavelmente absurda e gráfica —, mas porque o cinema, a experiência de assistir essas imagens em tela grande e no escuro, confere às imagens um significado distinto, de maior importância. Em um mundo onde as guerras são filmadas, fotografadas e compartilhadas nas redes sociais, a sociedade perde o senso de humanidade e sensibilidade, mas talvez se as pessoas vissem *Noite e Neblina* elas entenderiam que é impossível ignorar os horrores da guerra.

O comentário evidencia o papel do cinema não apenas como dispositivo de memória, mas como experiência coletiva e sensível — capaz de interromper a banalização da violência disseminada nas imagens de guerra que circulam no presente. Nesse sentido, o gesto de “recomendar aos amigos” adquire valor político e ético: assistir, pensar, compartilhar.

Ao assistir um trecho de *Shoah* e colocá-lo lado a lado com *How Saba Kept Singing*, outra aluna escreveu sobre o contraste entre os modos de escuta e os regimes de sensibilidade em cada filme. Se em *Shoah* o testemunho é convocado com extrema contenção formal, num espaço marcado pela ausência e pelo silêncio, *How Saba Kept Singing* constrói-se a partir de uma narrativa afetiva, próxima e familiar, que envolve o espectador em uma partilha emocional imediata. A estudante observa:

Um elemento muito forte de *How Saba Kept Singing* seria o fato de que David (Wisnia) consegue emocionar a todos que estão assistindo, tanto pela força de vontade de viver quanto pela história de amor vivida em um momento de trevas, algo totalmente diferente do que estamos acostumados a ver. [...] Já em *Shoah*, nos deparamos com um relato de um barbeiro, Abraham Bomba, que também sobreviveu às atrocidades do campo de concentração. Com poucos cortes de câmera em sua fala, podemos perceber um certo distanciamento da história que está contando, em que nem sequer para de cortar o cabelo de um cliente para falar de uma vivência significativa em sua vida.

Essa leitura evidencia uma lacuna geracional importante: a forma como os testemunhos são recebidos hoje implica novas formas de mediação da memória, que tendem a se afastar da radicalidade ética e formal de *Shoah*. Ao contrapor emoção direta e silêncio elaborado, a aluna identifica, ainda que intuitivamente, uma transformação no modo como o genocídio é narrado, escutado e lembrado no presente. Outra aluna destaca um dos dilemas centrais de Lanzmann em *Shoah*: como sustentar, através do testemunho oral, o peso de um acontecimento que desafia a crença e a representação?

Shoah é um caso à parte. Com suas mais de nove horas de duração, o filme é denso e carregado — não só pelo tempo de exibição, mas, sobretudo, pela força dos relatos dos sobreviventes e dos perpetradores do Holocausto. O peso também vem da frieza no tom de voz dos entrevistados e o que isso significa, quantos anos de sofrimento estão escondidos por trás dessa máscara, quanto suas humanidades foram deixadas de lado para que eles desmoronassem. Me intriga a intensidade do filme mesmo com a ausência de imagens gráficas. Aqui, a palavra é protagonista, e a validação do discurso é a base de tudo — o que é, de certo modo, irônico, diante do caráter inacreditável dos horrores narrados. Afinal, quem acreditaria em algo tão brutal sustentado apenas pela fala, sem nenhum apoio visual?

Claude Lanzmann, que sempre se opôs à exibição de imagens do extermínio, surpreendeu ao elogiar *O Filho de Saul*¹² justamente por sua ousadia em “mostrar sem mostrar”. O filme do diretor e roteirista húngaro, ao seguir um único corpo em movimento, entre sombras e sons indistintos, parece recuperar algo do gesto ético de *Shoah*: não espetacularizar a dor, mas colocá-la no limite do visível. Essa inflexão contemporânea — entre mostrar, calar e fazer sentir — talvez seja uma das chaves para compreender como o cinema ainda pode transmitir algo da experiência do genocídio às novas gerações.

Qual é o sentido de um campo de extermínio? Por que ninguém fugia? Ao dirigir essas perguntas aos jovens, Primo Levi aponta para um abismo entre o funcionamento real da máquina de morte nos campos nazistas e as imagens que hoje a representam — mediadas por narrativas cinematográficas, literárias e artísticas. Essa distância, afirma Levi, revela não apenas um déficit de conhecimento, mas uma incapacidade profunda de nos colocarmos no lugar do outro: “faz parte de uma dificuldade nossa ou incapacidade para perceber as experiências alheias¹³”. As verdades mais duras, completa, “têm um caminho difícil¹⁴”.

Essa opacidade do mal — sua resistência à representação e ao entendimento — sempre ocupou lugar central nos escritos de Levi, e nos convida a repensar os modos como a

¹² *Saul Fia*, László Nemes, 2015

¹³ Levi, 2016, p. 128.

¹⁴ Levi, 2016, p. 129.



memória da Shoah tem sido transmitida. O nazismo não se limitou à morte física; sua estratégia foi minar a resistência desde o início, desestabilizando identidades, diluindo fronteiras entre culpa e inocência, instaurando uma “zona cinzenta” ética que perseguiu os sobreviventes mesmo após a guerra. Para muitos deles, o silêncio e a vergonha tornaram-se companheiros inseparáveis do testemunho.

É nesse contexto que a obra de Lanzmann, falecido em 5 de julho de 2018, adquire relevo singular. Em *O último dos injustos*,¹⁵ o cineasta retorna à longa entrevista filmada durante uma semana em Roma em 1975 com Benjamin Murmelstein, o último presidente do Conselho Judaico do campo modelo Theresienstadt e o único sobrevivente entre os líderes do *Judenrat*¹⁶, que teve contato direto com o nazista Adolf Eichmann.

O filme, construído quase quarenta anos após a gravação da conversa, incorpora pela primeira vez imagens de arquivo – gesto raro na filmografia de Lanzmann. Já idoso, ele lê trechos do livro escrito por Murmelstein em 1961, *Terezin, o gueto modelo de Eichmann*, e se deixa atravessar por uma ambivalência que reforça a complexidade moral da história.

O que se destaca nessa e em outras obras mencionadas ao longo deste artigo é o caráter necessariamente fragmentário e limitado do ponto de vista – tanto de quem viveu quanto de quem escuta ou assiste. A imaginação, ancorada em relatos, imagens e rastros, busca reconstruir uma experiência que, por definição, excede os marcos da linguagem e desafia nossas formas habituais de compreensão.

A prática pedagógica, nesse sentido, não é apenas um meio de ensinar cinema, história e memória. É uma forma de abrir escuta, de criar vínculos entre tempos, de reinscrever a memória em corpos e vozes que não viveram a catástrofe, mas que podem — por meio do cinema — se deixar afetar por ela. Como Annette Wieviorka observa em *Auschwitz explicado à minha filha*, muitas das perguntas de sua filha Mathilde eram as mesmas que ela mesma sempre se fez, e que mobilizam historiadores e filósofos há décadas: por quê? como? quem sabia? As perguntas resistem ao tempo, e talvez seja essa a tarefa do cinema: mantê-las vivas.

Após apresentar a experiência pedagógica de remontagem e diálogo entre diferentes filmes que abordam a memória do genocídio, é fundamental destacar como cada obra contribui singularmente para essa transmissão. Enquanto *Shoah* propõe uma ética da escuta e do silêncio, o documentário *How Saba Kept Singing*¹⁷ amplia a reflexão ao incorporar a música, o afeto e a criação como elementos centrais na narrativa da sobrevivência. O filme, ao acompanhar o sobrevivente David Wisnia (1926-2021) e seu

¹⁵ *Le dernier des injustes*, 2013

¹⁶ O *Judenrat* era o conselho judaico imposto pelos nazistas para administrar os guetos e intermediar ordens durante a ocupação.

¹⁷ *Como o Vovô Continuou a Cantar*, Sara Taksler, 2022

neto Avi (1982), oferece uma perspectiva intergeracional que ilumina novas formas de narrar e sentir o passado.

4. *How Saba Kept Singing*: memória, afeto e animação do indizível

É possível amar em Auschwitz?

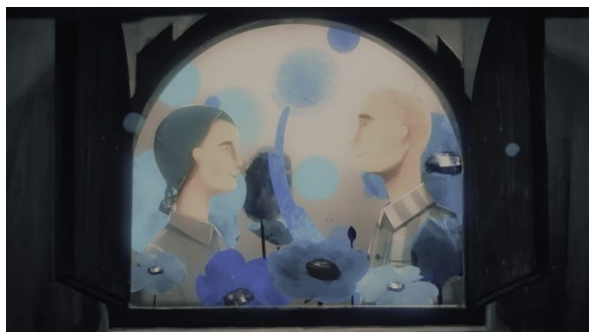
Entre os filmes que compuseram o diálogo proposto no exercício pedagógico, *How Saba Kept Singing* destaca-se por ampliar a reflexão sobre a transmissão da memória do genocídio por meio do testemunho audiovisual. O documentário acompanha o sobrevivente de Auschwitz David Wisnia e seu neto, o músico Avi Wisnia, cuja relação intergeracional é permeada pela música, pelo silêncio e pela construção gradual da narrativa do passado.

Diferentemente da escolha ética radical de *Shoah*, que evita imagens de arquivo e prioriza o depoimento direto como espaço da escuta, o filme de Sara Taksler incorpora imagens contemporâneas, arquivos pessoais e animações que materializam as lacunas da memória. A voz de David, que sobreviveu ao campo por cantar para soldados da SS¹⁸, assume um papel simbólico: a música como ato de resistência e sinal de humanidade em meio à destruição. Essa presença sonora torna-se uma ponte afetiva entre gerações e tempos distintos, reforçando a importância do vínculo na transmissão da memória.

Para além do sofrimento de sobreviver em um campo de concentração e de extermínio, há uma história inusitada: um amor – impossível – em Auschwitz. Neste filme, as lacunas visuais são preenchidas por delicadas animações¹⁹, que dão forma ao que a memória não pode mostrar diretamente. Como Lanzmann teria reagido a esse recurso? Ele, que rejeitou imagens de arquivo para preservar o testemunho direto e ético, veria essas animações como uma mediação legítima ou como um afastamento da escuta pura do testemunho? Poderiam essas imagens animadas ampliar a experiência sensível do indizível, como sugere Didi-Huberman, ou representariam um risco à integridade do relato? O gesto ético de *How Saba Kept Singing* parece estar tanto no silêncio quanto nessa recriação afetiva da memória.

¹⁸ Sigla para *Schutzstaffel* (em alemão, “Tropa de Proteção”), organização paramilitar criada na Alemanha nazista em 1925, inicialmente como guarda pessoal de Adolf Hitler. Sob a liderança de Heinrich Himmler, a SS tornou-se uma das principais instituições do regime nazista, responsável pelo policiamento político, pela repressão interna e pela administração dos campos de concentração e extermínio durante o Holocausto.

¹⁹ Animações dirigidas por Sarah Orenstein.



Frame de *How Saba Kept Singing*: animação do encontro de David e Zippi em Auschwitz (31'14").

O neto, enquanto interlocutor e protagonista da busca pela história familiar, insere a dinâmica da pós-memória, conceito de Marianne Hirsch (2012), que destaca a recepção e reelaboração do trauma por descendentes que não vivenciaram diretamente os eventos. A ética da confiança emerge como elemento central para a escuta e a reconstrução de sentidos a partir das fragmentações do passado.

Em uma cena de *How Saba Kept Singing*, David Wisnia percorre o campo de Auschwitz ao lado de seu neto Avi. A câmera os acompanha em planos médios e *travellings* lentos, sem narração nem trilha musical — apenas os sons do vento, dos passos sobre o cascalho, e os silêncios entre avô e neto. O passado parece pesar no corpo de David, mas é Avi quem hesita, como se pisasse em um terreno sagrado e ferido ao qual não pertence. Nesse momento, o filme se recolhe. Deixa que os gestos digam o que a linguagem não alcança. O silêncio de Avi não é vazio: é escuta, presença, desconcerto. Ao descobrir que o avô sobreviveu cantando para oficiais da SS, Avi reage com espanto e um desconforto visível, como se a revelação exigisse uma escuta cuidadosa e ética, capaz de acolher tanto o trauma quanto a dignidade daquele gesto de sobrevivência. A música — esse elo de vida e memória — torna-se também um campo de ambiguidade: salvou o avô, mas a que custo? Essa ambivalência perpassa a cena como um subtexto ético. O espectador não é guiado por respostas, mas convidado a partilhar a inquietação.

Ao acompanhar David e Avi em Auschwitz, *How Saba Kept Singing* desloca o foco do horror em si para o encontro geracional diante da memória. Se em *Shoah* o campo aparece vazio e tomado pelo tempo, mas ainda carregado de presença — como na célebre sequência do trem que atravessa o campo —, aqui o vazio se transforma em experiência íntima. O olhar do neto diante da história do avô evoca a posição do espectador convocado por Lanzmann: alguém que escuta o irretratável.



Frame de *How Saba Kept Singing*: David Wisnia e o neto Avi em visita a Auschwitz (55'34").

Como em *Shoah*, há uma recusa à iconografia do genocídio; o campo é filmado no presente, sem recorrer a imagens de arquivo. No entanto, se em *Shoah* o testemunho é convocado por meio de longas entrevistas e da tensão política da fala, *Saba* introduz a dimensão relacional da escuta. A posição de Avi é marcada pela herança de experiências que, embora não vividas diretamente, marcam subjetividades por meio de afetos, imagens e silêncios transmitidos.

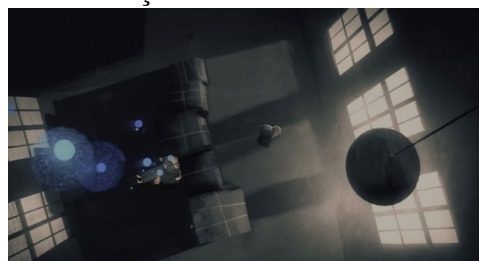
O campo filmado já não é só um vestígio, mas o palco de uma tentativa de montagem entre passado e futuro, entre sobrevivente e descendente. *Shoah* propõe um cinema do testemunho sem concessões e *Saba* nos lembra que o testemunho continua — mesmo fragmentado, emocionado e vacilante — nas mãos de quem escuta décadas depois.

As sequências animadas, que recriam episódios ausentes de registro visual, tornam tangível a dimensão afetiva e criativa do testemunho. Georges Didi-Huberman (2020) aponta para a necessidade de imagens “apesar de tudo” — imagens que não ilustram, mas que possibilitam a experiência do indizível e do invisível. Nesse sentido, a figura de Zippi, prisioneira e artista gráfica do campo que protegeu o jovem David das seleções para outros campos, simboliza a potência do amor e da solidariedade como formas de sobrevivência em meio ao genocídio.

O reencontro tardio entre os sobreviventes reforça a dimensão relacional do testemunho, em que a história pessoal se entrelaça com a ética do cuidado e da reparação simbólica. O filme acompanha, com enorme delicadeza, o reencontro entre David e Zippi — a prisioneira que, anos antes, havia ajudado a protegê-lo da seleção nazista. As imagens do presente são entrelaçadas com fotos antigas, cartas e sequências animadas que preenchem as lacunas visuais da lembrança. Não há registro filmado da jovem Zippi, nem das cenas do suposto romance em Auschwitz, mas a animação — feita com traços sutis e movimento contido — nos convida a imaginar sem invadir.

Quando David finalmente a encontra, o plano permanece fixo em uma animação de estrelas no breu da noite, e podemos ouvir somente o áudio da conversa. O reencontro não se dá como clímax, mas como reparação. O afeto sobrevivente é o verdadeiro testemunho. Nesse gesto, o filme desloca o eixo do horror para o vínculo: da dor irreparável para a persistência do amor, mesmo quando filtrado por décadas de silêncio. O que vemos não é a verdade factual, mas a verdade da memória como

construção compartilhada. A cena, animada a partir de fragmentos de memória e imagens inexistentes, oferece um contraponto direto a uma das premissas centrais de *Shoah*: a recusa absoluta à reencenação.



Frame de *How Saba Kept Singing*: animação do encontro amoroso em Auschwitz (1:00:18).

Lanzmann insistia que nada deveria ser dramatizado, que nenhuma imagem de arquivo deveria mediar a palavra dos sobreviventes. Em *Saba*, a escolha por animações não busca ilustrar o que foi, mas criar um espaço sensível para aquilo que não pode mais ser mostrado — e talvez nunca tenha sido visível. A linguagem muda, mas a ética permanece: o filme não tenta preencher a ausência com espetáculo, mas com uma forma que reconhece sua própria insuficiência. Nesse sentido, *Saba* dialoga com *Shoah* ao reinscrever a ausência no centro do gesto cinematográfico. Mas o faz através da ternura, da reconstrução afetiva e do acolhimento geracional — não como substituição da dor, mas como forma de escutá-la por outras vias.

A montagem realizada pelos estudantes, ao inserir *How Saba Kept Singing* junto a *Shoah* e *Noite e Neblina*, não objetivou comparar experiências, mas articular múltiplos modos de narrar e sentir a catástrofe. O gesto ético do cinema, aqui, se manifesta tanto no que é mostrado quanto naquilo que é silenciado ou recriado pela imaginação.

Assim, *How Saba Kept Singing* contribui para pensar o cinema como dispositivo sensível de transmissão do genocídio, que se expande para além do testemunho direto e da imagem documental, incorporando o afeto, a música e a criação como elementos fundamentais para a continuidade da memória histórica e da reflexão crítica.

Considerações finais:

1. Perguntas que resistem ao tempo

Entre o silêncio dos arquivos e a proliferação de imagens no presente, o cinema permanece como uma forma privilegiada de interrogação diante da catástrofe. *Shoah* nos ensina que o genocídio não se mostra — se escuta. E essa escuta, radical e exigente, exige também uma ética do olhar, da montagem e da transmissão. Ao propor aos alunos que remontassem fragmentos desses filmes, não buscava apenas um exercício técnico ou estético, mas um modo de ativar a memória por meio do gesto, da escolha e da relação entre imagens de diferentes tempos.

Se hoje a palavra “genocídio” circula de forma cada vez mais ampla, muitas vezes descolada de seu peso histórico e político, o desafio que se coloca é duplo: por um lado,

compreender a especificidade dos eventos que marcaram o século XX — como a Shoah — e, por outro, reconhecer a urgência dos crimes contra a humanidade que, de modo alarmante, continuam a ocorrer diante de nossos olhos no século XXI. Gaza, Sudão, Tigré (Etiópia), Ucrânia: os nomes se acumulam, mas o risco é o da saturação, da indiferença, do ruído que apaga a escuta.

Claude Lanzmann recusava a ideia de que seu filme fosse uma lição de história. Preferia vê-lo como um acontecimento, uma experiência em si, um espaço de encontro entre o passado e o presente. Talvez a pedagogia da memória que buscamos hoje — em sala de aula, nas telas, nas ruas — deva algo a essa recusa. O cinema, quando feito de forma ética e sensível, não nos ensina *o que* pensar. Ele nos ensina *a* pensar. Ou melhor: a perguntar. E são essas perguntas — “como foi possível?”, “quem sabia?”, “por que se calaram?” — que, ao atravessar as gerações, mantêm viva a memória e impedem que o genocídio se torne apenas mais uma palavra entre tantas.

A montagem, como prática pedagógica e gesto ético, não apenas reinscreve a memória no presente, mas convida as novas gerações a escutar, com responsabilidade, aquilo que as imagens — e as palavras — ainda têm a dizer.

Diante da insistência do presente em repetir e banalizar as violências do passado — inclusive por meio da linguagem, quando o termo “genocídio” é esvaziado de sentido —, a escuta do testemunho se revela uma prática necessária. Não para resolver as perguntas que voltam, mas para reconhecê-las como feridas abertas, transmitidas entre gerações.

Ao reunir filmes tão distintos quanto *Shoah* e *How Saba Kept Singing*, este artigo buscou aproximar formas cinematográficas e, ao mesmo tempo, propor um modo de olhar que reconhece os limites da representação sem renunciar ao encontro com o outro.

A pedagogia da memória talvez comece por esse gesto: sustentar o silêncio, insistir na escuta e, como lembra Primo Levi, não esquecer que tudo isso aconteceu.

Referências

CAZENAVE, Jennifer. *An archive of the catastrophe: the unused footage of Claude Lanzmann's Shoah*. Albany: State University of New York Press, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Ed. 34, 2020 [Original em francês 2003].

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. *ARS* (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Madrid: Arena Libros, 2003.



LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas*. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

WIEVIORKA, Annette. *Auschwitz explicado à minha filha*. São Paulo: Via Lettera, 2000.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Hachette, 2009.

Filmografia

GOSKIND, Saul; GOSKIND, Yitzhak. *A Day in Warsaw (Um Dia em Varsóvia)*. Documentário. Polônia, 1939. Preto e branco, 10 min.

LANZMANN, Claude. *Le dernier des injustes (O Último dos Injustos)*. Documentário. França, 2013. Cor, 217 min.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Documentário. França, 1985. Cor, 566 min.

NEMES, László. *Saul Fia (O Filho de Saul)*. Ficção Histórica. Hungria, 2015. Cor, 107 min.

RESNAIS, Alain. *Nuit et Brouillard (Noite e Neblina)*. Documentário. França, 1956. Cor, 32 min.

TAKSLER, Sara (dir.). *How Saba Kept Singing*. Documentário. Estados Unidos: Retro Report; HiddenLight Productions, 2022. Cor, 75 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m84Uz8A14uE>. Acesso em: 12 dez. 2025.

Enviado em: 02/04/2026

Aprovado em: 30/04/2026