

**OS USOS DO PASSADO NA EXPOSIÇÃO ARTISTAS
ENCONTRAM TESTEMUNHOS: curadoria, pós-memória e
reaproveitamento criativo de arquivos audiovisuais da
Shoá em sala de arte¹**

**THE USES OF THE PAST IN THE EXHIBITION ARTISTS
FIND TESTIMONIES: curation, post-memory, and creative
reuse of audiovisual Shoah archives in the art classroom**

Rafael Tassi Teixeira²

Resumo: O trabalho explora a articulação e rearticulação de arquivos audiovisuais da Shoá desenvolvidos dentro do repositório mundial da Fundação Shoah sobre o tema, a partir de registros audiovisuais de testemunhas do Holocausto redimensionadas criativamente na exposição *Artistas Encontram Testemunhos*, com curadoria do autor\a. As peças, desenvolvidas por jovens artistas estudantes de cinema e artes visuais, construídas em espacialidades sensoriais distintas, ensejam memórias biográficas e fabulação crítica (HARTMAN, 2020) no exercício criativo de materiais audiovisuais de arquivos de testemunhos. Em paralelo, o artigo objetiva apresentar e discutir a clássica noção de “pós-memória” (HIRSH, 2012), problematizando-a no campo da experiência artística e tencionando-a com experiências matéricas contemporâneas em museus e salas de arte.

Palavras-Chave: videoinstalação. arquivos audiovisuais Holocausto. pós-memória.

Abstract: The work explores the articulation and rearticulation of audiovisual archives of the Shoah developed within the global repository of the Shoah Foundation on the subject, based on audiovisual records of Holocaust witnesses creatively reimaged in the exhibition *Artists Meet Testimonies*, curated by the author. The pieces, developed by young artists who are students of film and visual arts, built in distinct sensory spaces, evoke biographical memories and critical storytelling (HARTMAN, 2020) in the creative use of audiovisual materials from testimonial archives. In parallel, the article aims to present and discuss the classical notion of 'postmemory' (HIRSH, 2012), problematizing it in the field of artistic experience and relating it to contemporary material experiences in museums and art galleries.

Keywords: video installation. Holocaust audiovisual files. post-memory.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Email: rafael.tassi@unespar.edu.br. Artigo apresentado com recursos da Bolsa da Pesquisa da Fundação Araucária (protocolo PRD2023361000141).

1. Introdução

Entre outubro de 2022 e novembro de 2024, atuamos como consultores e curadores na exposição “*Artistas Encontram Testemunhos*”³, mostra de jovens artistas, que, em parceria com o Museu do Holocausto de Curitiba, ofereceu à comunidade paranaense a conclusão de um projeto de extensão que envolvia as duas instituições. Tal projeto, estruturado ao longo de quatro anos, apresentou em distintas perspectivas o campo museal e a academia, primando, sobretudo, pelo processo de intervenção artística, junto ao ato de conhecer e rever acervos. No caso, testemunhos audiovisuais de mulheres sobreviventes do Holocausto, registros gravados durante a década de 1990, que, de algum modo, tem conexão com a história paranaense, e que fazem parte dos registros da Fundação Shoah salvaguardados pelo Museu do Holocausto de Curitiba, dentro do repositório mundial sobre o tema⁴.

A mostra, que tinha a intenção de “celebrar à resiliência de mulheres sobreviventes do Holocausto”, propunha em sua articulação uma dupla expectativa: apresentar algumas das sobreviventes do Holocausto que tiveram seu testemunho gravado em vídeo, em Curitiba, entre outubro a dezembro de 1997, como parte da formação regional do futuro repositório da Fundação Shoah, além de rever tais arquivos dentro do recorte curatorial de testemunhas mulheres, relidas por jovens artistas estudantes de instituições paranaenses⁵. Queríamos convidar estudantes de artes, em nível de graduação ou pós-graduação que, de alguma forma, avaliavam pela primeira vez tais testemunhos, e que reagiriam de forma inédita no contato com histórias de vida atingidas, mas não definidas, por guerra e violência. Na concepção do projeto,

³ Para manter a isonomia da avaliação, além de utilização da terceira pessoa, não ofereceremos indicações do site da exposição com os nomes da organização curatorial.

⁴ A Fundação Shoah, primeiramente *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (LERNER, 2013), criada logo após a estreia do filme de Stephen Spielberg, *A Lista de Schindler* (1993), no ano de 1994, reuniu o objetivo da produção de diversas gravações do maior número possível de testemunhos documentais de sobreviventes diretos do Holocausto, em sistema de vídeo simples (VHS/Betacam). Com apoio e financiamento de Spielberg, por meio de metodologia específica, e gravações mundiais feitas por voluntários em mais de trinta países, conseguiu reunir em pouco tempo (1996-1999) mais de 50 mil testemunhos audiovisuais coletados, formando um dos acervos em vídeo mais importantes de registros audiovisuais de genocídios e crimes de guerra. Outros dois grandes acervos de testemunhos audiovisuais, formam a maior tríade sobre gravações de testemunhos e vítimas do Holocausto. São eles: o *Fortunoff Archive*, ou *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, concebido em 1978, depois pertencente à Universidade de Yale; e o catálogo do Memorial do Holocausto de Washington, *United States Holocaust Memorial Museum*, USHMM, constituído em 1993. Os três acervos audiovisuais, juntos, assignam, na atualidade, quase sessenta mil testemunhos de sobreviventes do Holocausto. O repositório da Fundação Shoah, desde 2006, passa a pertencer à *University of Southern California* (USC), conhecido como *Shoah Foundation*.

⁵ A maioria estudantes de pós-graduação dos cursos de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV) e da Licenciatura e do Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

os artistas foram convidados a visionar os vídeos, além de conhecer a estrutura museal e a reserva técnica do Museu do Holocausto de Curitiba, podendo manusear objetos que pertenceram às vítimas escolhidas no recorte estabelecido.

O objetivo, nesse sentido, era analisar como obras criativas e instalações de artistas jovens, ao dialogar com acervos históricos, podem operar práticas e dinâmicas expográficas que atuam na dimensão epistemológica dos próprios registros, abrindo novas perspectivas a partir da criação de narrativas espaciais. Além disso, explorar como diferentes concepções artísticas, todas elas tocadas e dirigidas por memórias sensíveis e compartilhadas, na chave de Alessandro Portelli (2010) de “histórias como redescoberta da imaginação”, deixam expressar a formação de vínculos especiais entre história pessoal e histórias complexas (atravessadas por memórias da dor, mas não necessariamente consignadas no trauma).

O trabalho, além disso, se articulava em tentar colocar em relação vertentes de vida que, sem laços espaciais e temporais conhecidos, convocam memórias paralelas, baseadas em estima e consideração. Para isso, estimulamos os estudantes em sessões de leitura comentada, a modo inicial, dos conceitos proporcionados pela teórica e ensaísta Marielle Macé (2018) e pela intelectual e pesquisadora Ariella Azoulay (2024). E, de forma contígua, fomos observando como se poderia investir no conceito de “pós-memória”, desenvolvido e matizado sucessivas vezes por Mariane Hirsh (1992; 2008; 2012), e que seria revisitado em uma possível replicação artística contemporânea. Ou seja, revistar o conceito, e aplicá-lo na criação de obras e narrativas expositivas feitas por artistas ainda em início de carreira, sem conexão direta com a memória ou a rememoração traumática e intergeracional do Holocausto. Nesse sentido, acompanhar a revisão crítica da historiografia do conceito, e situar sua intervenção em uma das possibilidades aventadas pela própria Hirsh (2012) no campo de estudos da memória e seus impasses conceituais: a transmissão assomática, não corporizada e tampouco geracional do trauma. Sobretudo, deliberá-la junto a ideia de “impasses de rememoração” (SELIPRANDY, 2025) e de “investimento imaginativo” (HIRSH, 2012), aqui pensados desde a criação artística.

A principal motivação da proposta, portanto, era estimular estudantes de cinema e artes visuais para que pudessem se aproximar de histórias de vidas em princípio distantes, mas sentidamente marcadas pela luta pela sobrevivência, pela chegada em solo brasileiro, pela reorganização da biografia.

A inspiração, também, chegava desde um projeto maior, chamado *Artists Meet Testimonies*, e que apresentava obras de conceituados artistas israelenses a partir do encontro

com sobreviventes do Holocausto⁶. No nosso caso, a dinâmica era mais específica: artistas jovens, estudantes de cinema e artes visuais que tivessem pouco contado prévio com a historiografia do Holocausto, e que dirigissem seus sentimentos e indagações no que chamamos de ‘respostas artísticas’ - ou interpretações pela arte -, diante das narrativas e da história oral apresentadas. Eram, inicialmente, convocadas expressões diversas como fotografia, gravura, pintura, desenho, escultura, videoarte etc., logo afirmadas em peças que puderam também serem pensadas na situação expográfica, e que hoje fazem parte da reserva técnica do Museu do Holocausto.

Nesse aspecto, importava, para a consecução do projeto, o convite para a criação de materialidades distintas, orientadas desde um movimento de conhecimento particular – mas aberto e disseminador – de ida ao acervo, e de visionamento dos testemunhos audiovisuais salvaguardados pelo MH. Em nosso entendimento, tornava-se necessária uma série de ações que pretendiam desdobrar os gestos iniciais do primeiro contato, por parte dos estudantes, com um tema sensível, estruturado em arquivos audiovisuais históricos. Além disso, poder mostrar como a pesquisa histórica se tornava convergente em artefatos no programa do Museu, passíveis de manipulação: os itens da coleção museal que pertenceram à alguma dessas pessoas, e que os estudantes eram estimulados a explorar. A finalidade, portanto, era tentar vincular o estudo de fontes documentais com a criação artística, permitindo o acesso à registros e instalações museais, enquanto, a modo de ação extensionista, nossa expectativa seria que a pesquisa histórica fosse também relida por prática – ou processo – artístico⁷.

Em paralelo, o projeto trazia como direcionamento a formação de uma parceria academia-museu, buscando articular possíveis aberturas entre as narrativas pessoais e a narrativas de sobreviventes. E observando até que ponto tais narrativas podem tocar experiências de vida muito distantes: narrativas e testemunhos que exigiriam, assim esperávamos, sensibilidade comiserativa, ou intensidade de atenção (MACÉ, 2018). Nossa hipótese era que, como estudantes de artes, jovens ainda na casa dos vinte anos, e interessados espontaneamente no projeto, existiria um poder de escuta, um interesse estimado, empático, excepcional sobre as narrativas a serem ouvidas.

⁶ [www.Artist Meets Testimonial - \) תרזין terezin.org.il](http://www.Artist Meets Testimonial -) תרזין terezin.org.il)

⁷ Além de observar a relação entre a escuta dos testemunhos e a replicação no sistema institucional da arte (museus e salas especiais).

Nesse sentido, a proposta operava como ensejo para criar e reverberar, em linguagens e materialidades distintas, aproximações sensíveis com o tema e a escuta mediada (os testemunhos visionados). Dar lugar ao reaproveitamento criativo dos testemunhos audiovisuais, com o objetivo de desenvolver peças artísticas que seriam apresentadas em uma futura exposição, em galeria de arte. Um gesto que, confiávamos, procurava integrar academia e museu, sobretudo dentro da vocação pluridirecional dos estudos do Holocausto, procurando norteamento em teóricos e intelectuais como Annette Wieviorka (2006), Giorgio Agamben (2008), Noah Shenker (2015), Achille Mbembe (2016), exemplos de estudiosos que entendem a especificidade da Shoá como um processo paradigmático, e não hegemônico, para pensar e rever outros genocídios, sem dualizar memórias e quantidades de mortes.

Era importante, nesse aspecto, pensar um fenômeno histórico dentro de suas particularidades, mas com ênfase nas necessárias correlações entre vidas precárias e desestimadas (BUTLER, 2019), não ressentidas e definidas pela violência. Gostávamos, muito, de estarmos próximos ao que estudiosos contemporâneos do Holocausto, como Michel Gherman (2022) e Raz Segal (2020) entendem como efeito disseminador da Shoá: poder pensar outros genocídios e violências em massa. Além disso, conseguir buscar a recuperação da concepção da memória do Holocausto como urgência inegociável no sentido de violação dos direitos humanos (LEVI, 1991) – e longe de exclusividades e perpetuações contemporâneas do fenômeno como hermético e indivisível.

O projeto piloto, organizado inicialmente em 2022, pretendeu, assim, convocar diferentes expressões ou linguagens da arte no conhecimento e visualização dos testemunhos audiovisuais da Fundação Shoah pertencentes ao MH. Era importante, com isso, acenar, por meio de editais internos da Universidade, para que estudantes e artistas-pesquisadores pudessem conhecer e pesquisar em acervos históricos, respondendo plástica e cenograficamente ao visionamento dos testemunhos. Sem, com isso, perder de vista o potencial de entusiasmo e veiculação espontânea do projeto - e fazendo com que os jovens pudessem observar como poderiam desenvolver diálogos com acervos que em princípio são bastante protegidos e salvaguardados por uma cultura da memória estratigráfica e consuetudinária. Poder, assim, encaminhar a construção do Holocausto do ponto de vista da decolonialidade. Nesse sentido, reverberar o trabalho do próprio Museu, e seu compromisso com a

transmissibilidade da memória da Shoá, mas sempre a partir de alertas contra a replicação da violência nos mais variados âmbitos e sentidos espaciais⁸.

Dito isso, estávamos interessados nas pequenas histórias. Nos laços possíveis entre os jovens artistas, convidados a expectar individualmente as narrativas de vida das sobreviventes gravadas em vídeo, e o imaginar modos de interpelação. Isto é, a transformação de significados na arte e no trabalho de adjurar o trauma em memórias para o presente-futuro. Também, nesse ensejo, desejávamos optar por uma curadoria interseccional que fosse um convite para pensar situações opressivas e dolorosas para além das chaves tradicionais (reprocessamento de traumas históricos em liame artístico, tropos narrativos como ‘irrepresentável’, ‘indizível’ etc.). Desejávamos, sobretudo, instigar a escuta e o visionamento das vozes e imagens dos testemunhos em novos repertórios fabuladores e imagéticos. Imagens capazes de sobrepassar os limites monumentais dos documentos. E, igual modo, avançar na desconstrução da forma com que os dispositivos, sobretudo os arquivos audiovisuais, podem instruir ao posicionar corpos, sentidos e presenças em sistema visual (BAER, 2005).

Queríamos, igual modo, estimular o pensamento de desconstrução dos arquivos, sem perder de vista sua importância e escala dimensional no repositório pertencente ao projeto FS. Mas, revendo-o, dissecando-o como ontologia fragmentária e imagens de controle (como todo arquivo audiovisual pode acabar afirmando-se). Rever os limites dos arquivos audiovisuais junto a concepção de Azoulay (2024) e de Barriendos (2008), que apontam para a necessidade de potencializar as histórias correlatas e obliteradas, dentro e fora do arquivo, e que nos parecem essenciais como mote subversivo desde a ideia de poéticas do entrelaçar. Isto é, a vontade de reconstituição de linhas entre pessoas, narrativas e histórias de vida. Para além do documento, para além do traumático.

A Exposição “Artistas Encontram Testemunhos”: Da curadoria de intersecção ao efeito biográfico nas materialidades desenvolvidas

De forma muito experimental, mas convocando museu e universidade, o convite para a exposição “Artistas Encontram Testemunhos”, ensejava que as ‘respostas artísticas’

⁸ O MH atua em campanhas e já fez variadas mostras, exposições e documentários contra a violência colonial, contra o regime escravocrata brasileiro, contra a perseguição de negros, indígenas e quilombolas, contra a violência contra homossexuais, contra os abusos da polícia militar em São Paulo etc.

produzidos pelos jovens artistas fossem feitas em obras singulares, desde diferentes tamanhos, composições e liberdades criativas, sempre dentro do escopo das artes visuais. Seis estudantes de cinema e artes visuais, nesse sentido, foram escolhidos para desenvolver trabalhos que seriam replicados em peças originais destinadas à exposição em sala de arte⁹.

A partir do visionamento dos arquivos audiovisuais de testemunhas mulheres, o ponto de partida mais importante era que houvesse uma testemunha para cada estudante. E, uma resposta artística, um trabalho singular e individualizado desse encontro, a ser pensado espacialmente, no processo final de uma exposição artística. Era importante, da mesma forma, propiciar aos artistas-estudantes que suas criações considerassem, de algum modo, o conhecimento das histórias de vida pesquisadas em narrativas e objetos das pessoas dentro do acervo técnico do Museu do Holocausto, pois o MH atuaria com a possibilidade de conhecimento e abertura do acervo técnico das histórias pessoais, muitas delas retidas em uma imagem demasiadamente extemporânea de ‘sobreviventes’¹⁰.

A criação de expressões artísticas, a partir do visionamento das testemunhas mulheres nos arquivos da Fundação Shoah, apresentava a intenção de preservar as memórias públicas das narrativas de vítimas da violência e do Holocausto. Assim mesmo, a finalidade também passava por poder reverberar e reorganizar tais testemunhos para além da chave mais notória e condensada da documentação do Holocausto – e da associação entre trauma e memória histórica. O intuito, nesse sentido, era conseguir construir gestos de imaginação biográfica, sensibilizando novos modos de relação entre o pessoal e o político, configurando tanto fabulação crítica (HARTMAN, 2020) como histórias como redescoberta da imaginação (PORTELLI, 2014).

Foram desenvolvidas, no total, seis obras. Configurações feitas com fotografia, pintura e videoarte. Após a abertura do edital, e uma seleção interna, foram escolhidos os seguintes estudantes, que iriam trabalhar com as artes visuais e artes do vídeo (teriam liberdade para escolher quais linguagens e dispositivos, imaginando seus desdobramentos em situação expográfica): Arthur Cordeiro, estudante do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), encarregado de visionar o testemunho da sobrevivente Hinda Klein Z”L, que desenvolveu a videoinstalação “Silêncios que Falam” (projeção em lençóis em 2,5 X 2,5

⁹ Nossa escolha final foi a Sala Arte e Design, do Edifício D. Pedro I, no campus Reitoria da UFPR, em Curitiba, pois de certo modo ‘devolvia’ ao meio universitário uma construção participativa de estudantes de arte.

¹⁰ Sobretudo, na conhecida chave da épica da resistência, fator preponderante desde a universalização da condição da vítima a partir dos anos 1960.

metros); Vanessa Freitas, também do Mestrado em Cinema e Artes Vídeo (PPGCINEAV), que respondeu ao testemunho da sobrevivente Bunia Finkiel Z”L, criando a videoinstalação “Nó” (três telas em 2,0 X 2,5 metros); Junio Pereira, do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), responsável pelo testemunho da sobrevivente Shoshana Klin Z”L, com a peça em vídeo “Shoshana” (vídeo unicanal 50cm X 66,6); Tatiana Oleinik, estudante de Artes Visuais da EMBAP (UNESPAR), escolhida para pesquisar e visionar o vídeo sobre a testemunha Sara Goldstein Z”L, desenvolveu a instalação “Sara” (peça instrumental-vídeo sonoro 30 X 30 X 15cm); Julia Elena, estudante de Licenciatura em Artes Visuais (UNESPAR), que visionou o testemunho da sobrevivente Bela Bogdanski Z”L, e criou a instalação “Não me Esqueças” (pintura 50cm X 56cm); e Natália Bellos, estudante da Licenciatura em Artes Visuais da EMBAP, responsável pelo testemunho da sobrevivente Eva Kohane Z”L, que desenvolveu a instalação “#ProjetoEva” (obra com fotos e manipulação de objetos em 4m X 4m).



FIGURA 1 – Artistas-estudantes lendo documentos na área técnica do MH

FONTE – Fotografia do Autor

O processo curatorial, por seu turno, se deu de maneira bastante colaborativa. A intenção nunca perdeu de vista que a disseminação final seria uma instalação artística, mas a proposta queria cumprir a missão de formação e ativação de memórias paralelas e pessoais, tentando observar como testemunhos distantes, mesmo que em registros históricos em mídias consideradas ultrapassadas (os arquivos audiovisuais da Fundação Shoah foram gravados em

VHS, com cinematografia simplificada), ainda assim, podiam estimular gestos de atravessamento de histórias de vida e partilha de significados. A visualização das gravações das testemunhas, ao nosso ver, poderiam permitir uma revisão crítica dos próprios materiais audiovisuais. Fontes audiovisuais com características e especificidades (BAER, 2005) não longe de terem seus problemas de concepção e armazenamento estrutural¹¹.

Um coletivo curatorial foi formado para a concepção da proposta, que se inspirava na exposição *Artists Meet Testimonies*, também idealizada por videoartistas, e desenvolvida dentro do sistema de arte (Museu Beit Terezin). Diferentemente de nossa proposta, a exposição israelense contava em sua concepção com a busca por experiências de ressignificação em linguagens artísticas entre testemunhos de sobreviventes diretos, ainda vivos, e artistas contemporâneos. Nossa ideia, por seu turno, era instigar estudantes de artes visuais que tivessem pouco ou breve conhecimento dos contextos do Holocausto, para, consequentemente, repercutir em ações transdisciplinares as memórias públicas e pessoais dos genocídios. Memórias, que poderiam ser lidas desde diferentes temporalidades e contextos distantes, sem relação direta, mas que, no fundo, eram a chave de escuta poderosas nos modos da arte. E, que poderiam permitir, a saber, tanto fabulação crítica (HARTMAN, 2020) como história potencial (AZOULAY, 2024). O acervo, acreditávamos, não é algo definitivo e não deve funcionar como arcabouço exclusivo ou necessariamente dominante na construção da representação do passado – ainda mais em arquivos audiovisuais, amplamente conhecidos por problemas técnico-cinematográficos e pela performance documental (BAER, 2005; LERNER, 2013)¹².

Nossa percepção, nesse sentido, era a de que a criação poética dos\das estudantes, poderia revolver – ou rediscutir – as formas organizacionais dos registros. E, ao mesmo tempo, abrir novas possibilidades de esgarçar os testemunhos em uma dimensão respeitosa e desmonumentalizante. Para isso, tal como escreve Saidiya Hartman (2020), certa “licença para ficcionalizar a partir dos silêncios dos arquivos e para indagar o porquê desses silêncios”, se mostrava necessária. Sobretudo, em relação a uma dupla consignação: as utilizações das histórias de vida na chave preferencial da memória do trauma adicionados ao monumentalismo

¹¹ Para discussão da concepção de entrevista dos testemunhos audiovisuais, indicamos a obra de Kátia Lerner (2013), uma das responsáveis pela formação do acervo das gravações dos testemunhos audiovisuais da Fundação Shoah no Brasil.

¹² Arquivos audiovisuais, ao contrário dos sonoros, acionam os liames da visualidade e da performance documental, que sempre adicionam um elemento a mais, em termos de excesso, da acomodação em imagens de controle.

na formação do repositório da FS. Igual modo, queríamos evitar alguma reivindicação épica da memória judaica, sem as vicissitudes e os prolongamentos dessas memórias nas guerras e nas violências contemporâneas, por exemplo. E, certamente, afastada da concepção conciliatória ou sedimentada na relação trauma-narrativa de superação, onde o viés humanista estaria a serviço de uma política de memória historicamente bem salvaguardada (a destacar, o papel dos museus, associações e institutos de conhecimento e disseminação da memória judaica do Holocausto).

Em paralelo, desejávamos transportar o conhecido conceito de “pós-memória”, seminalmente desenvolvido por Mariane Hirsh em diferentes ocasiões dentro da chave aventada pela própria pensadora: sua possibilidade, seu esgarçamento expressivo em meio a uma transmissão assomática, ou não corporizada, e também não geracional do trauma. Isto é, seus efeitos desde uma distância maior, em uma coletividade sem laços geracionais ou intergeracionais com o assunto, quase sem conhecimento algum da memória associada ao acontecimento histórico. Ver a concepção da “pós-memória” em pessoas com aparente desconexão corpórea ou assistida do Holocausto que tivessem, da mesma forma, apenas o presente da representação (MARC FERRO, 2010), ou, como possibilidade, um “investimento imaginativo” (HIRSH, 2008) relacionado ao assunto. Nesse processo, nosso interesse era observar novas formas de organização vicária sobre o assunto, correlacionando a “pós-memória” com um posicionamento imaginativo, distante dos debates sobre o “irrepresentável” (RANCIÈRE, 1997) ou “limites da representação” (WHITE, 1992)¹³.

Da mesma forma, deslindar a “pós-memória” sem os tradicionais problemas de transmissibilidade intergeracional, tal como desenvolve Seliprandy (2025) em relação ao tema da memória das vítimas de ditaduras e processos traumáticos em diferentes gerações. A hipótese de Hirsh (2012), estabelecida sobremaneira quando os estudos da Shoá, emergem desde a noção de distância geracional, em segundas e terceiras gerações de descendentes diretos do Holocausto. E, mais tarde, replicados no campo dos estudos de memórias de filhos exilados de ditaduras e de outros eventos e experiências traumáticas¹⁴.

¹³ As tradicionais matrizes teóricas e conceitos-chaves, amplamente debatidos sobre o assunto, desde a história (WHITE, 1992; GUINZBURG, 2011; DIDI-HUBERMAN, 2012), filosofia (BESANÇON, 2003; RICOEUR, 2007; GARCÍA VARGAS, 2011), estudos fílmicos (BAER, 2006; FELDMAN, 2016; LOZANO AGUILAR, 2018) etc.

¹⁴ Lembrar, não obstante, que o conceito de “pós-memória” tal como inicialmente previsto por Hirsh, no começo dos anos 1990, mencionava um grupo de pessoas com outra conexão pessoal com a história de episódios sensíveis, mas ainda sob a égide da ‘memória traumática’ do Holocausto. Em especial, um coletivo com a prerrogativa da

Em nosso caso, a utilização do conceito interessava, justamente, em seus apelos criativos. A potencialidade da “pós-memória” desde seu investimento inventivo, compreendido por artistas jovens, em uma exposição artística, pensando que a força vicária e afetiva pode ser deslocada. A ideia de que, mesmo como uma acentuada desconexão corpórea, intergeracional ou mesmo histórica de um episódio doloroso, na via da arte, a identificação poderia ser reaproximada - senão de modo indicial ou aproximado, profundamente comiserativo. Outro modo, que não precisaria haver “impasses de rememoração” (SELIPRANDY, 2025) sobre o episódio. Mas que o “investimento imaginativo” (HIRSH, 2012) soldava uma sorte de possibilidade de conexão sensível e fabuladora com as testemunhas conhecidas no acervo, aproximadas pela criação artística¹⁵.

Nossa ideia era rever criticamente o repositório. Avançar no acesso à exposição dos testemunhos – as vítimas mulheres – negligenciadas pelo próprio acervo do MH, tanto em seu interesse catalogar (por exemplo, a desproporção dos arquivos audiovisuais de mulheres no repositório local) como em seu sentido expográfico. Esta era uma das críticas que fazíamos, de saída, da expografia parcial desses materiais na estrutura das salas do MH, que, até então, reproduziam sua forma acrílica a descompensação entre testemunhos de homens em detrimento de mulheres – situação que o próprio acervo local divorciava.

desconexão corpórea dos acontecimentos, mas com a forte convivência e lembrança por parte dos antepassados. A própria autora vai matizando o conceito, em sucessivas publicações (1997; 2008; 2012), até chegar ao *modos operandi* mais recente, que incorpora aperfeiçoa matizes significativas, sobretudo em respostas às críticas recebidas desde outro seminal trabalho sobre os estudos de memória sensível (SARLO, 2007), que apontava certo esquematismo do “pós-memória”: os gestos de laboração pela imaginação ou pelo conhecimento. De fato, em trabalhos subsequentes (2008; 2012), Hirsh reorganiza a concepção de “pós-memória” sem o dualismo inicial, complexificando o conceito à luz dos debates de *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (SARLO, 2007). Hirsh (2008), já não modula uma prática analítica associada ao “pós-memória” como campo discursivo sintético (o vivido como mais transparente que o não vivido). Ao contrário, investe no caráter mediador e dialógico da memória, qualquer uma, relacionando-a ao processo de “investimento imaginativo” (2008: 106) sobre o passado.

¹⁵ “O trabalho da pós-memória, eu quero sugerir – e esse é o ponto central de meu argumento nesse ensaio – luta para reativar e reencarnar [*reembody*] as estruturas de memória mais distantes (social/nacional e arquivística/cultural) ao reinvesti-las com potentes [*resonant*] formas individuais e familiares de mediação e expressão estética” (HIRSH, 2008: 111)

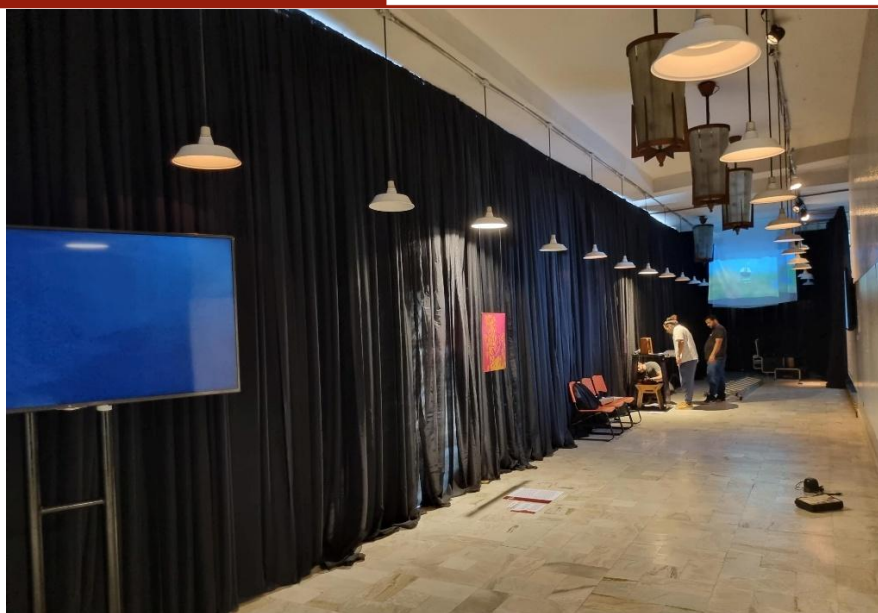


FIGURA 2 – Montagem da Exposição

FONTE – Artistas Testemunhos, Fotografia do Autor

Finalmente, a exposição “Artistas Encontram Testemunhos”, que veio a cena em novembro de 2024, ansiava poder contar (atravessar e repercutir) histórias de vida. Igual modo, pretendia reapropriar-se do tema arte e figurações difíceis, não apenas pelo viés da memória macro do Holocausto. Ao contrário, nosso intuito era de poder regressar ao primeiro sentido do esforço com que o Holocausto foi propulsor da virada testemunhal (SELIGMAN-SILVA, 2022), além de fonte inestimável na estruturação da pauta do tema dos Direitos Humanos, da luta por estabelecimento da convicção de igualdade, da ação política, da proteção às testemunhas. Nossa confiança, era, e ainda é, certamente, poder pensar a importância do Holocausto na chave multidirecional de autores como Primo Levi (1990), Giorgio Agamben (2008) e Anette Wiewiorka (2006). Que foram, dentre muitos, deveras significativos ao propor as narrativas da dor em um apelo comiserativo e empático, para além da leitura referencial do trauma étnico como reverenciador exclusivo das grandes violências em massa. Antes do Holocausto ser configurado como *modos operandi* hegemônico do trauma judaico, nossa intenção sempre foi voltar ao elemento preponderante dessa memória, sempre em chave crítica, como projetavam autores tão diferentes como congruentes como o próprio Primo Levi (1990) e Raz Segal (2020). Ou, ainda, no caso dos testemunhos audiovisuais, de Lawrence Langer (1991). Queríamos recuperar a ideia do Holocausto como abridor de memórias outras, contracoloniais, discursivas, que ajudaram a solidificar as políticas de memória (SELIGMAN-

SILVA, 2000), a memória coletiva (HALBWACHS, 2004) e os sistemas de coerção (FANON, 2008)¹⁶.

O coletivo curatorial, composto por uma historiadora, um pesquisador e uma psicóloga, estimulou os estudantes a pensarem cenograficamente suas peças desenvolvidas. Sugeriu uma ideia de percurso espacial, que fosse uma interface para o jogo de memórias entre os estudantes e as testemunhas conhecidas. A chave principal, que emergiu de maneira espontânea, foi a correlação das histórias de vida das mulheres sobreviventes com a exploração biográfica das famílias dos próprios artistas. Tocados pela escuta atenta, os jovens artistas-estudantes buscaram na experiência familiar e pessoal pequenas ressonâncias do processo de reorganização existencial.

Arthur Cordeiro, nesse sentido, produziu a videoinstalação “Silêncios que Falam”. Forma projetiva em três lenços flutuantes suspensos em sequência, contendo imagens da sobrevivente Hinda Klein Z”L amalgamadas com fotografias pessoais feitas quando de uma visita ao campo de Auschwitz. Tatiane Oleinik, por sua vez, encontrou na história da família no interior de Santa Catarina um objeto de origem nazista, uma moeda de mais de oitenta anos que pertencera a um parente distante, e que utilizou para ressaltar, dentro de uma caixa de vidro apreendida em uma instrumentalização sonora em que era possível escutar, com o uso de fones de ouvido, trechos do depoimento da testemunha Sara Goldstein Z”L (a instalação “Sara”), uma sorte de balança, contendo a moeda e uma carretilha que uma tia materna usava para ‘tecer o fio da vida’. Vanessa Freitas, por seu turno, remeteu a avó e os relatos de sobrevivência da história da fome na infância, buscando em imagens produzidas pela própria artista das mãos da avó, ao tecer roupas de lã, a fabulação imagética da história da sobrevivente Bunia Finkiel Z”L, que também produzia as próprias roupas, antes e depois do período da guerra (imagens que vemos em tríptico junto com partes do depoimento da testemunha na videoinstalação em três telas “Nó”). Junio Pereira, desde outra materialidade, dialogou com imagens da testemunha Shoshana Klin Z”L em uma peça em vídeo chamado “Shoshana”, contendo a voz da sobrevivente entrando em relação com o aparecer e o desaparecer de seu rosto em uma imagem em vários tempos, emergindo em forma lenta na tela, e remetendo a problemática rostosticidade na história dos massacres, motivo que o artista, mestre em Cinema e Artes do Vídeo,

¹⁶ As primeiras abordagens do Holocausto, que validavam a importância da memória testemunhal, da palavra dos anônimos, da importância das narrativas das vítimas, então distantes da heroicidade e do triunfalismo da memória pública que acabou se tornando, não poucas vezes, preferente em instituições do Holocausto.

já tinha se preocupado quando de suas leituras teóricas (sobretudo Emmanuel Lévinas) para a dissertação de mestrado. Julia Elena, por sua vez, vai até a história pessoal do esquecimento migratório, e da família que precisou se deslocar da Europa, no início do século XX, para repercutir, em ficção criativa, o testemunho da sobrevivente Bela Bogdanski Z”L, criando a instalação “Não me Esqueças”, uma pintura sensível e posicionada no primeiro intervalo do processo expográfico, e que explora a questão das trajetórias de vida reformuladas no processo de saída forçada dos países de origem. Natália Bellos, por fim, foi atingida pelo testemunho da sobrevivente Eva Kohane Z”L, que passou por grande dor no campo de concentração de Auschwitz, sendo tatuada com um ignominioso número no braço direito, situação que Natália reorganizou na instalação “#ProjetoEva”, obra com fotos dentro de bolsas diversas espalhadas no solo, feita para o convite à manipulação de objetos, trazendo também partes da biografia pessoal, em imagens que mostra seu processo de recuperação após luta contra câncer de mama.

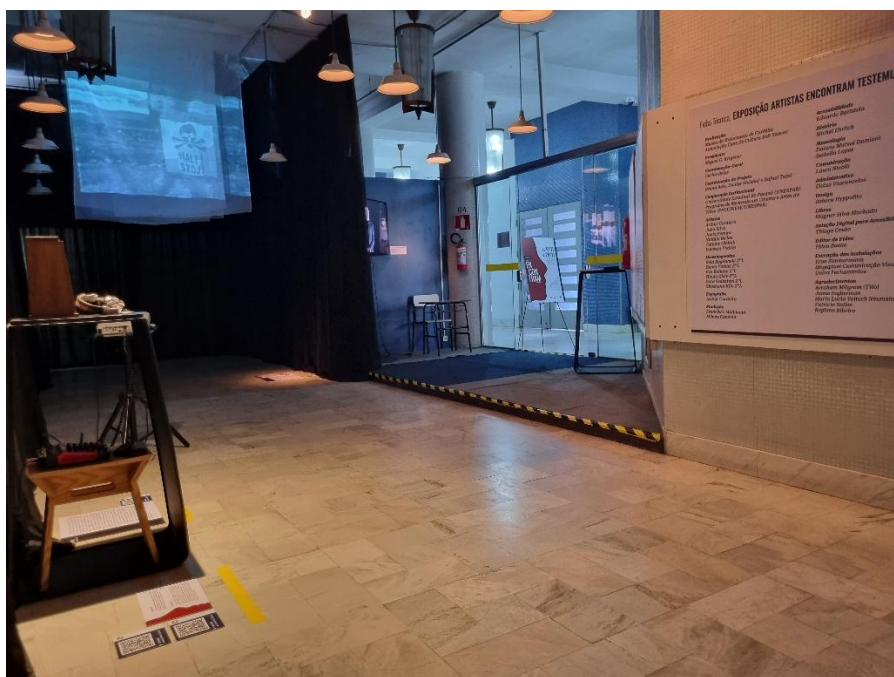


FIGURA 3 – Exposição Artistas Testemunhos

FONTE – Artistas Testemunhos, Fotografia do Autor

Todas as pessoas artistas, portanto, exploraram histórias pessoais ou familiares para produzir atravessamentos biográficos - usados na gramática da escuta atenta, e no poder suave com que as memórias paralelas podem surgir, quando não fechadas em dimensões (efeito-trauma, Shoá, Holocausto) exclusivamente históricas. Memórias da dor, ao contrário, que irromperam na formação sensível e em ressonância biográfica, mesmo que muito espaçadas

temporal e geograficamente, mas relidas e fabuladas em chaves outras. Buscando, sempre, empatia, poética, intensidade de relação – e comisseração, estima, responsabilidade afetiva e evocação, tal como se refere Macé (2018).

Os jovens artistas, fizeram de modo constante essas associações. O passado profundamente doloroso e traumático dos relatos das sobreviventes, auscultados com atenção, mas de nenhuma forma cancelados pela tradição fática da incomensurabilidade do Holocausto. Ou, ainda, pela apropriação judaica da violência, em um enlace hermético da singularidade da Shoá e a história de monumentalização dos acervos; no caso, os testemunhos audiovisuais da FS gravados em Curitiba.

Na expografia, foi perceptivelmente ainda mais intensa essa relação. Uma vez que a dinâmica cenográfica e o percurso espacial propunham um flerte com a horizontalidade da narrativa. A ideia da exposição era que a proposta surgisse como uma forma instalativa que fosse completamente aberta para outros estudantes, dimensionada em uma sala fora do circuito notório da arte, e propositalmente instalada no saguão de uma universidade pública, com grande trânsito entre estudantes, agentes universitários e pessoas diversas. Nossa intenção, assim mesmo, sempre foi envolver a comunidade universitária e os estudantes em uma dinâmica requalificadora, correlacional, a modo de ação extensionista, com o zelo principal na mediação. E, em um conjunto de ações que pudessem ressaltar as práticas artísticas, problematizando o tema arte–violência desde diversas fontes expositivas - mas, sem cair no objetualismo e na consagração das instalações artísticas. Em um tom de oficialidade e chancela expográfica que, de certo modo, terminaria desdizendo a própria vontade de romper com a colonialidade do ver (BARRIENDOS, 2008) ensejada pela proposta¹⁷.

Nas duas semanas e dois dias em que a exposição esteve aberta ao público, pudemos perceber os efeitos e os afetos dessa majoritária intenção. As implicações estéticas na espacialidade ao mesmo tempo serena e acessível da sala escolhida. Um espaço de trânsito, simbólico e consensual dos estudantes, perto do diretório acadêmico. E, também, lugar de exposições de outras memórias artísticas (uma semana antes, uma significativa exposição sobre memória e resistência contra a ditadura militar). Igual modo, um lugar importante de reiteração da resistência contra as sucessivas invasões durante o regime militar no Brasil, num saguão que

¹⁷ O desenho expositivo, além de primar pela horizontalidade espacial, preferia uma abordagem de singularização das obras, em escalas não muito divergentes, embora desde diferentes linguagens e operações sinestésicas. Assim mesmo, os recursos cênicos não buscavam contaminações didáticas, e a amplitude da sala, em forma de corretor, propiciava a contemplação e o caminhar tranquilo.

passou a ser espaço de oposição direta às incursões sistêmicas golpistas – e, palco recente de investidas da extrema-direita brasileira, com seguidos ataques ao patrimônio universitário (tristes episódios de dois vidros quebrados quando de uma das manifestações no ambiente externo na rua de acesso ao campus).

O público de estudantes e a comunidade universitária, reagiu a exposição e sua vontade pluridirecional: a fabulação e o trabalho de ressoar memórias, de escutar com atenção, de ultrapassar preferências organizadoras, comemorativas (Holocausto, efeito-trauma, arte-violência). Da mesma forma, a exposição foi bastante celebrada por superar arranjos simbólicos previamente definidos nos testemunhos audiovisuais – a memória judaica, a resistência dos sobreviventes, os relatos sem fissuras na universalização da vítima e a épica da sobrevivência sem a devida problematização memorialística.

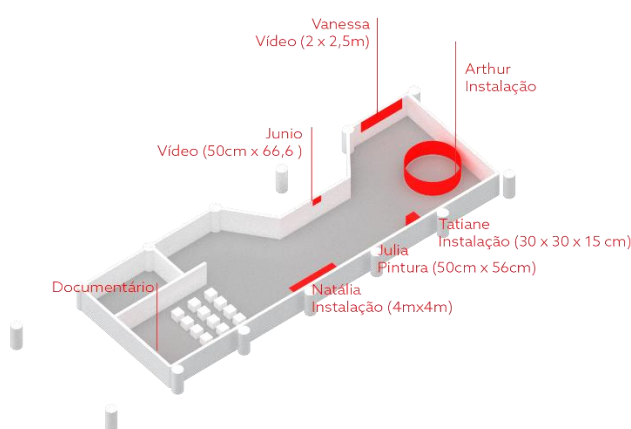


FIGURA 4 – Exposição Artistas Testemunhos
FONTE – Artistas Testemunhos, planta expográfica

Optamos, conscientemente, por utilizar uma música de fundo muito suave, perspectivada para acentuar a ideia imersiva e o trabalho de imaginação dentro da sala - acionando, também, *spots* de luz dicróica, além do uso de cortinas pretas, que interromperiam o fluxo de luz das grandes janelas da entrada lateral da universidade. E permitindo, dessa forma, certa ocupação espacial que apontasse para o contexto arquitetônico do Museu do Holocausto, mas sempre com as características próprias de espaço universitário.

Pensávamos o espaço expositivo com uma ideia de fluxo, a modo de apresentação aberta, meditativa (deixamos cadeiras e um banco para incentivar a contemplação), preferindo uma formulação que permitisse a visita breve ou permanente, mas sempre tranquila, não monumental, integradora¹⁸.

A sala terminava, por fim, em um duplo efeito. Com uma ideia de mensagem espacial onde as instalações não rivalizassem entre si, buscando sempre uma sensação de tempo narrativo propício à interpretação pessoal. Queríamos, com isso, reverberar os trabalhos dos artistas-estudantes. A maioria expondo em público pela primeira vez, e estando conforme com o interesse e a frescura com que eles aceitaram participar do projeto, mostrando-se sensíveis e abertos ao visionamento dos arquivos audiovisuais, nas visitas técnicas ao Museu (sempre fizeram perguntas e procuravam se aprofundar nas histórias, nas visitas guiadas, além de manipular diferentes objetos das sobreviventes).

Um documentário, no preâmbulo da exposição, foi também exibido em uma tela única. Proporcionava um gesto algo orientativo, mas que abria o mote da instalação: observando como a memória se transforma em gesto artístico. E, como a recomposição artística não precisa ser lida ou pensada exclusivamente em uma chave trágica, épica-melancólica, ou mesmo única, salvaguardada. De certo modo, o documentário, feito por alguns dos estudantes, além de outros, do Programa de Cinema e Artes do Vídeo da Unespar, em gravações dentro do Museu, perspectivou o encontro com o tema e a sensibilidade em uma prática que era ao mesmo tempo política, biográfica e artística.

Uma exposição que partia de uma proposta de extensão universitária, que se transformava em ato de pesquisa, e, por fim, em descoberta de arquivos. Para, depois, se espargir em escuta atenta, em realização individual que, de maneira integradora, transportava-se para um espaço de arte. Uma vontade de deslindamento, que nunca perdia de vista a chancela das narrativas como espelho para a “descoberta da imaginação” (PORTELLI, 2010) - assim como a concepção primeira da memória do Holocausto como *modos operandi* na estruturação dos direitos humanos (LEVI, 1991). Isto é, uma memória afastada de leituras monumentais, exclusivas, perpetuadoras de certa organização pública até certo ponto acrítica e envolvida pelo paradigma traumático.

¹⁸ Todas as obras tinham possibilidade de leitura em libras, e foram pensadas para um olhar contemplativo, separadas por pelo menos dois metros umas das outras.



FIGURA 5 – Gravações Documentário no Museu do Holocausto de Curitiba

FONTE – Fotografia do autor

Considerações Finais: Memórias da Dor, Convicção de Igualdade, Pós-Memória e Revolução de Acervos

As memórias biográficas das testemunhas audiovisuais de mulheres sobreviventes do Holocausto, gravadas no Paraná na segunda metade da década de 1990 como parte dos registros da Fundação Shoah - e conservadas pelo Museu do Holocausto de Curitiba -, não foram lidas numa chave retórica clássica, visitadas em uma *doxa* estrutural: prova, documento, testemunho, infalibilidade, trauma, dor.

As seis instalações desenvolvidas pelos artistas-pesquisadores do projeto e da exposição *Artistas Encontram Testemunhos*, foram constituídas sensivelmente. De maneira vicária, processual e imaginativa – tal como propõe Portelli (2010) em suas reflexões sobre o poder das “histórias como redescoberta da imaginação”; e, também, como em Hirsh (2012), quando a autora problematiza a concepção de “pós-memória” associada ao “investimento imaginativo” nos usos simbólicos do passado.

Os jovens estudantes, implicados nessa tarefa, sem nenhuma correlação direta com a tradição e a nomenclatura dos testemunhos do Holocausto (“irrepresentável”, “pós-memória”, “memória intergeracional” etc.), mas com a disposição para ouvir e narrar, atenderam o convite de revisitar acervos - e de revolucioná-los, se fosse o caso. Conheceram e conceberam as

histórias de algumas das sobreviventes mulheres do Holocausto, pela criação artística, situando seus trabalhos suas instalações e videoinstalações, buscando ressonâncias individuais, nascidas e emergentes desde uma capacidade para a estima e a convicção de igualdade (MACÊ, 2018).

A hipótese apriorística – certa chancela da arte por parte de artistas jovens, e a capacidade em ouvir atentamente, em organizar memória em termos plásticos, com sensibilidade e identificação – se confirmou amplamente. Mesmo podendo conhecer estruturalmente um repositório com compartimentalização bem definida, salvaguardado em um sistema museal com identidade demarcada, nem por isso os artistas desenvolveram suas obras fechadas em nomenclaturas tradicionais: efeito-trauma, narrativas épicas, monumentos audiovisuais etc. Ao contrário, atravessados pelas memórias da dor (LERNER, 2013), a atitude não foi passiva ou reprodutora. Mas pessoal e decolonial. Interpelativa e afetuosa, imiscuída e fabular.

Quando a exposição teve sua abertura, quando a comunidade universitária e as pessoas puderam visitar a parte do saguão do prédio destinada para a experiência contemplativa, não eram os documentos que se validavam, não era a apriorística do Holocausto que se pretendia reverenciar. Mas, a própria dimensão testemunhal, crítica e associativa da cultura dos direitos humanos. Pretendia-se associar os Direitos Humanos com certa imaginação historiografia comprometida com liames da memória. Certas memórias em interface com a igualdade e a comiseração na dor. Assim sendo, como a arte pode conseguir, ao conjugar assemelhamentos, ao prolongar representações, aproximar-se do referente, colocar face a face os testemunhos. E, nesse processo, compreender que a épica da dor não é exclusiva de uma comunidade. Que as histórias coletivas são também universais, e que possíveis ressonâncias biográficas atravessam os ‘limites da representação’, ou a ‘representação dos limites’ (sem ceticismos pós-modernos em relação aos testemunhos, ou, na via oposta, a intransigência dos documentos)¹⁹.

A curadoria interseccional atuou, portanto, como um convite a mais para pensar o entrelugar do acervo. Para pensar seu potencial para a revisão crítica, seu imperativo, justamente, na falta de ingenuidade de qualquer institucionalização (e das tentativas de

¹⁹ Os artistas-estudantes descobriram que os documentos não são chaves inexpugnáveis para poder pensar o passado, mesmo que adensados em sistema museal - e em discursos autorreferentes, dirigidos, conclamados. Descobriram que nos documentos há chance de reacendê-los, justamente, pelas lacunas e sombreamentos de qualquer dispositivo – o documento como dispositivo de memória, nesse sentido, e, também, como fonte escassa, falha, como fragmento e imperfeição. Mas nem por isso, *apenas* ausência, *apenas* signo de destruição; também, a importância da identificação, da criatividade, da reverberação.

enquadramento de memória). Quando os seis artistas contemporâneos aceitaram dialogar com o acervo histórico da Fundação Shoah, no marco das testemunhas mulheres, a transversalidade com as obras artísticas desenvolvidas, e a ativação-revolução do acervo, queria descolonizar o próprio arquivo como sistema de pensamento. Um pensamento direcionado a um contexto em que os testemunhos audiovisuais pareciam estar preferencialmente inseridos: certo afã de compreender [sic] ou controlar as narrativas sobre o passado a partir de suas plataformas únicas, de suas violências estruturais, de seus dirigismos contemporâneos. Isto é, enquadrar as testemunhas. Sedimentá-las em uma demonstração roteirista do passado, em custódias de significado - no caso, a apropriação da vítima e do Holocausto como fenômeno imponderável, único e em patrimônio documental não historicizado.

A popularização do acervo não era uma das nossas responsabilidades. Tampouco, o gesto de fazê-lo perdurar em um diagrama perfeitamente concebido: os estudos memorialísticos dos testemunhos audiovisuais do Holocausto. Todo contrário, queríamos voltar ao arquivo para interseccionar mais memórias. Para instalar – instigar, inferir – mais olhares. Sobretudo os novos, os artísticos, com formas contemporâneas de linguagem (artes visuais, instalação, videoinstalação) que permitissem outras fricções, novos afetos, outras imaginações encaminhadas de maneira distante, mas não irresponsável, da salvaguardada chave do patrimônio documental.

Esperávamos (e seguimos esperando!) que mesmo no sistema da arte os esgarçamentos dos arquivos sejam modos de pretender e conclamar os potenciais ocultos das narrativas pessoais. Da comunidade de atenção. Das memórias do passado e o seu *perene tempo presente*. De sua validade no contemporâneo. De seu ensejo no comunitário.

Nada mais, que poder seguir o mote de Clarice Lispector, que tanto nos inspirou, sobremaneira, já nas primeiras leituras feitas no começo dos trabalhos: “vou criar o que me aconteceu”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que Resta de Auschwitz** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **História Potencial**. São Paulo: Ubu, 2024.
- BAER, Alejandro. **El Testimonio Audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto**. Madrid: CIS, 2005.
- _____. **Holocausto. Recuerdo y representación**. Madrid: Losada, 2006.

- BACHELARD, Gaston. **La Poética de la Ensoñación**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BARRIENDOS, Joaquín. *Apetitos Extremos*. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. **Transversal**, 2008. Disponível em: Extreme Appetites | transversal texts. Acesso em 27 out, 2025.
- BESANÇON, Alain. **La Imagen Proibida. Una historia intelectual de la iconoclasia**. Madrid: Siruela, 2003.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CATALÀ, Josep. **Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental**. Barcelona: Shangrila, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto**. Barcelona: Espasa, 2012.
- FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- 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, pp. 134-153, jul/dez, 2016.
- Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>. Acesso em: 27 out. 2025.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GARBELOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. “Video-Instalação, Cinema de Exposição, Cinema de Artista, Outro Cinema, Efeito-Cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra *Perspectivas (documental)*”. **Arteriais**. n. 9, pp. 47-63, dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v5i9.9808>. Acesso em: 27 out. 2025.
- GARCÍA VARGAS, Ana. **Filosofía de la Imagen**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.
- GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.
- GHERMAN, Michel. **O não judeu: A tentativa de colonização do judaísmo pelo bolsonarismo**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- HALBWACHS, Maurice. **Los Marcos Sociales de la Memoria**. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.
- HARTMAN, Saidiya. *Vênus em Dois Atos*. **Revista Eco-pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em 27 out, 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>
- HIRSH, Marianne. ‘Family pictures: Maus, mourning, and post-memory’. **Discourse: Journal for theoretical studies in media and culture**. V. 15, n. 2, pp. 3-29, winter 1992. Disponível em: *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* | Vol 15 | Iss 2. Acesso em: 27 out. 2025.
- _____. *The Generation of postmemory*. **Poetics Today**. Durham: Duke University Press, V. 29, n. 1, pp. 103-128, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>. Acesso em: 27 out. 2025.

- _____. **The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust.** New York: Columbia University Press, 2012.
- LANGER, Lawrence. **Holocaust Testimonies: the ruins of memory.** Rutgers University Press, 1991.
- LERNER, Kátia. **Memórias da Dor: coleções e narrativas sobre o Holocausto.** Brasília: MinC/IBRAM, 2013.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LOZANO AGUILAR, Arturo. **Víctimas y Verdugos em Shoah. Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto.** Valência: PUV, 2018.
- MACÉ, Marielle. **Siderar, Considerar: migrantes, formas de vida.** São Paulo: Bazar do Tempo, 2018.
- MBEMBE, Achille. The society of Enmity. *Radical Philosophy* 200, Nov/Dec 2016.
Disponível em: https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp200_article_mbembe_society_of_enmity.pdf
- PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral.** São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. “L’inoubliable”. IN: COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. **Arrêt sur histoire.** Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- SEGAL, Raz. **Genocide in the Carpathians: War, Social Breakdown, and Mass Violence, 1914-1945.** Stanford University Press, 2020.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação.** São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. **A Virada Testemunhal e Decolonial do Saber Histórico.** Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- SELIPRANDY, Fernando. **Memória Intergeracional: ditaduras, documentário, subjetividade.** Curitiba: A Quadro, 2025.
- SHENKER, Noah. **Reframing Holocaust Testimony.** Indiana University Press, 2015.
- WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Edusp, 1992.
- WIEVIORKA, Annette. **The Era of Witness.** Ithaca: Cornell University Press, 2006.